

MANUEL CASTIÑEIRAS

SIGENA 1200, UN RACCONTO TRA TIPOLOGIA E TOPOGRAFIA

INTRECCI GENEALOGICI ENTRO UN PAESAGGIO BIBLICO*

Il racconto biblico dei dipinti della sala capitolare del monastero di Santa Maria di Sigena (Osca, Aragona)¹ è senza dubbio uno dei più notevoli della pittura tardoromanica europea. La sua schietta originalità è basata su tre fatti incontestabili. In primo luogo, il complesso programma iconografico è sviluppato in uno spazio – la sala capitolare – che raramente accolse nel periodo romanico un racconto biblico così completo e articolato. In secondo luogo, i suoi pittori sono stati capaci di sviluppare, in uno spazio esiguo (16,88 × 8,44 m), un ciclo che associa scene dell'Antico e del Nuovo Testamento in modo molto originale ed efficace (Fig. 1 e 2). Infatti, la parte più originale dell'insieme è l'insolito sviluppo della serie degli antenati di Cristo sugli intradossi dei cinque archi, la cui funzione era letteralmente quella di “cucire” o “serrare” il legame tra le scene dell'Antico Testamento che ornano i rinfianchi degli archi diaframma e quelle del Nuovo Testamento che coprivano le pareti. E, infine, come terzo aspetto da sottolineare: la sala

* Il presente contributo riprende il testo presentato al Convegno internazionale *Rileggere le Scritture ebraiche: cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale*, tenuto presso l'Università degli Studi di Milano, dal 16 al 18 ottobre 2018, a cui ho soltanto aggiunto le note e i riferimenti bibliografici. Il testo è il risultato delle ricerche svolte nell'ambito del progetto di ricerca: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval (1187-1388): artistas, objetos y modelos.-Magistri Mediterranei* (MICINN HAR2015-63883-P). Dopo questo mio contributo a Milano, ho sviluppato in collaborazione con Juan Naya nuove ricerche sulla sala capitolare di Sigena che trattano altri aspetti del monumento, i quali sono stati pubblicati nel *Journal of the British Archaeological Association* 174, 2021 (Naya – Castiñeiras 2021). Ringrazio Jordi Camps e Gemma Ylla-Català, del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcellona), per l'aiuto reso durante la preparazione di questo saggio.

¹ Com'è risaputo, l'incendio del monastero di Santa María de Sigena nell'anno 1936, proprio agli inizi della Guerra civile spagnola, provocò danni irreversibili all'insieme pittorico. Il magnifico soffitto mudéjar in legno che copriva la sala bruciò e, di conseguenza, la stragrande maggioranza dei dipinti murali andò perduta. I pochi frammenti sopravvissuti – ad eccezione dell'arco di una delle porte – subirono alterazioni cromatiche dovute al calore del fuoco. Gasol 1999; Gasol 2010; Gasol 2012, p. 70-76, 113-126, 140-142, fig. 50. Subito dopo l'incendio, i dipinti furono traslati e restaurati a Barcellona, dove dal 1961 sono esposti presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya. Sullo stato dei dipinti e del soffitto della sala capitolare prima del 1936, vedi le foto pubblicate da Ricardo del Arco (1921) Fernando Biarge (1997) e Bernabé Cabañero (2000).

era coronata da un sontuoso soffitto in legno composto da dodici pannelli, eseguiti da artisti *mudéjares*, che le conferivano l'aspetto della dimora di un palazzo (Fig. 3).

QUESTIONI SINTATTICHE:

GLI ANTENATI DI CRISTO COME VERA IMPALCATURA DELLO SPAZIO FIGURATO

Il peculiare ordinamento e l'accurata distribuzione dei soggetti nella sala capitolare di Sigena testimoniano l'intenzione di portare a termine un'originale visione sintetica e sinottica della Storia della Salvezza, basata sulla tipologia biblica (Fig. 4). Così, da una parte, la serie del Nuovo Testamento occupava, in un doppio registro, le pareti della sala in un percorso da Nord a Sud, nel quale si raccontava la storia della Salvezza dall'Incarnazione all'Anastasi.² Dall'altra, il ciclo dell'Antico Testamento ricopriva i rinfianchi dei cinque archi trasversali a sesto acuto. La serie veterotestamentaria, composta da venti scene, era principalmente dedicata alla vicenda di Adamo ed Eva e dei loro figli e occupava due archi completi, e parte del terzo (in totale nove scene),³ mentre gli altri tre archi accoglievano episodi relativi alle storie di Noè, Mosè, Abramo e Davide, cioè, estratti dai libri della Genesi, dell'Esodo e dei Re.

Nonostante ciò, la parte più originale dell'insieme è l'insolito sviluppo degli antenati di Cristo sugli intradossi dei cinque archi. I protagonisti appartengono rispettivamente alla genealogia biblica di Matteo (1, 1-17), che occupa i due primi archi (N-S), e a quella di Luca (3, 23-38), che si distribuisce negli altri tre archi. In origine, secondo K. Schuler, la serie comprendeva ottantadue ritratti: 34 da Matteo, e 48 da Luca.⁴ Bisogna sottolineare che finora nessuno si è reso conto che la primitiva base degli archi diaframmi fu ampiamente tagliata durante la risistemazione e l'imbiancatura della sala nel corso del Cinquecento (Fig. 1). Ciò indica che la stesura originale del ciclo era ancora più vasta e impressionante per chi la contemplasse, veicolando il messaggio secondo cui gli antenati di Cristo avessero avuto un importante ruolo nella Storia della Salvezza, giacché loro collegavano il Messia tanto con Adamo (Genealogia di Luca) quanto con la stirpe di Davide (Genealogia di Matteo).

Bisogna sottolineare che questi antenati, che erano anche i protagonisti delle scene veterotestamentarie, fornivano a Sigena il nesso spirituale e parentale tra il Nuovo e l'Antico Testamento in un modo visivo e spaziale.

² Per la migliore restituzione, ad oggi, del ciclo neotestamentario: Schuler 1994, p. 89-106; Schuler 2004.

³ Per l'analisi del ciclo della Genesi: Abenza in questo volume.

⁴ La stesura originaria del ciclo degli Antenati è stata analizzata da Walter Oakeshott (1972, p. 17, 73, fig. 73-126) e Joan Sureda (1985, p. 78-80, 353, fig. 38), che presupponevano un assetto originario di 70 ritratti (14 per ognuno degli archi). Invece, Karl Schuler (1994, p. 72-76, 250), sulla base delle lacune della pittura nella parte inferiore degli archi, ha proposto una ricostruzione abbastanza convincente e complessiva del ciclo, che sarebbe stato composto da 82 ritratti. Dal canto suo, Montserrat Pagès (2019, p. 81) ritiene addirittura che il ciclo potesse essere formato da 90 ritratti.

Questa funzione di collegamento tra le due Leggi è evidenziata soprattutto nella genealogia di Matteo, la quale è collocata sotto gli archi che narrano la Storia di Adamo ed Eva, circondata dalle pareti con la storia dell'Incarnazione (Fig. 5). Qui, i ritratti, che cominciano con Abramo e Isacco, adottano l'insolita formula che raffigura insieme padre e figlio, accompagnati dalla scritta *A(utem) G(enuit)*, che è tratta dal Vangelo di Matteo. Ciò serve a sottolineare la discendenza genealogica e la tipologia (prefigurazione) biblica tra i patriarchi, i profeti, i re d'Israele, e Cristo. Bisogna ricordare che nel Vangelo la genealogia di Matteo finiva con un riferimento esplicito a Giuseppe come *virum Mariae* (Mt 1,16), con cui si voleva sottolineare la funzione di Maria nella storia della salvezza: perciò a Sigena la storia dell'Incarnazione è situata proprio di fronte a questi due archi. Per quanto riguarda la genealogia di Luca, i ritratti sono individuali e accompagnati dalla formula *QUI FUIT*. Questa serie – che finiva con Adamo come figlio di Dio (Lc 3, 38) – esprimeva la consanguineità di Cristo con Adamo, perciò è collocata accanto alla parete dove si narra il ministero di Cristo, la sua Passione e Risurrezione. Non a caso, Adamo e suo figlio Seth venivano raffigurati nell'ultimo arco, accanto alla scena dell'Anastasi (Fig. 6), e l'Unzione del re David (Fig. 7) sul pennacchio riguardava direttamente la Crocifissione di Cristo, per rafforzare un doppio discorso sul ruolo del Messia come agente della Salvezza e figura di regalità divina.

Pertanto, nulla sembra casuale nel programma iconografico della sala capitolare, e si può ben presumere che il ciclo fosse stato concepito contestualmente al progetto architettonico, articolato da pareti e archi pensati per ospitare un ciclo tipologico. Questo significa, come si vedrà, che la sala rivela legami con la tradizione dei diagrammi medioevali, in particolare con le proposte di visualizzazione della storia dell'umanità nate a Parigi nella seconda metà del XII secolo.

Com'è noto, l'incendio della sala capitolare durante la Guerra Civile spagnola nel 1936 portò alla distruzione dell'insieme. I resti pittorici furono allora strappati e traslati a Barcellona, dove successivamente furono allestiti in una sala che riproduceva lo spazio originale. Purtroppo i dipinti raggiunsero la notorietà nella storiografia storico-artistica solo dopo la loro distruzione, una volta che l'opera aveva perso la sua unità, i suoi colori e il suo contesto originario. Dagli anni Quaranta tutti gli studiosi sono stati costretti a basarsi sulle fotografie in bianco e nero scattate prima dell'incendio, così come su scarsi documenti grafici a colori eseguiti ad acquerello da Valentín Carderera (1840)⁵ e dagli studenti della Scuola d'Architettura di Barcellona sotto la guida di Lluís Domènech i Montaner (1918).⁶

A mio avviso, questo doppio processo di disintegrazione e disgregazione fece in modo che gli studi fossero soprattutto orientati sulla filiazione stilistica o sulla lettura iconografica dei dipinti in base alle fotografie in bianco e nero,⁷ trascurando aspetti come l'originalità della sintassi e la struttura del

⁵ Escudero-Carderera 1882a e 1882b.

⁶ Gasol 2012, p. 76, fig. 40, 45.

⁷ Ad esempio: Pächt 1961; Oakeshott 1972.

programma, o la funzione della sala. Soltanto il lungimirante studio di Karl Schuler (1994) o una recente pubblicazione di Madeline H. Caviness (2013) sembrano far luce su queste questioni.

IL DIBATTITO SUI PITTORI E LE LORO FONTI

La ricerca sul racconto biblico a Sigena è stata condizionata dal dibattito sulle origini dei pittori che eseguirono il ciclo. Dal 1961 in poi nessuno ha messo in dubbio che il repertorio formale e iconografico derivasse dalla miniatura inglese della seconda metà del XII secolo. Otto Pächt non esitò a proporre la Bibbia di Winchester, che egli datava verso il 1170, come riferimento, alla luce di convincenti paragoni con scene di Sigena nelle quali si mostravano temi e motivi iconografici schiettamente inglesi importati in Aragona. Tra loro spiccavano, ad esempio, il ritorno della colomba all'Arca di Noè, in cui la parte superiore della nave somiglia ad una chiesa; Mosè che riceve, da uno Jahvè fra le nuvole, le tavole della Legge (Fig. 8); o il Sacrificio d'Isacco, con il fanciullo sull'altare e Abramo con la spada (Fig. 9a-b); Bibbia di Winchester, fol. 5r, 1185 circa, Winchester Cathedral Library – da Oakeshott 1972).⁸ Oltre a questo, la serie di animali reali e fantastici che fiancheggiano le scene dei rinfianchi sarebbe il risultato di una reale conoscenza dei Bestiari anglo-normanni e dell'uso moralizzante che di essi si faceva nella tradizione figurativa inglese.⁹

Nonostante ciò, risultava difficile spiegare come era avvenuto il passaggio dalla miniatura alla pittura monumentale e il perché dei tratti schiettamente bizantini che caratterizzavano molte scene di Sigena. Secondo Oakeshott, la bottega pittorica di Sigena deriverebbe dal secondo gruppo di miniaturisti della Bibbia di Winchester, in cui spiccavano per il bizantinismo i cosiddetti Maestri del Foglio Morgan, della Genesi e della Maestà Gotica.¹⁰ Secondo questo autore, nel loro processo di formazione questi miniatori sarebbero stati in Sicilia dai maestri mosaicisti di Palermo e di Cefalù. Anche se, per Pächt e Oakeshott, Sigena sarebbe anche il risultato di questa esperienza anglo-siciliana, entrambi gli autori non esitano a sottolineare l'evidente classicismo dell'insieme pittorico aragonese e propongono che il maestro di Sigena avesse anche avuto una conoscenza diretta di Bisanzio, il che li porta a datare il ciclo al primo decennio del XIII secolo, cioè, dopo il Sacco di Costantinopoli del 1204.¹¹ Questa impronta bizantineggiante diviene particolarmente evidente nei tipi fisionomici, nei gesti, nella spazialità delle composizioni e addirittura nell'uso di certe tecniche, come l'impiego di placche metalliche, le cui tracce ancora si osservano nei ritratti degli antenati, e che Dulce Ocón ha giustamente messo in relazione con la pittura

⁸ Pächt 1961, p. 169-171, fig. 3, 5, 8 e 10; Oakeshott 1972, p. 110-111, fig. 185-186, 188-189, 192-193.

⁹ Pächt 1961, p. 169-170, fig. 3-4, 6-7; Schuler 1994, p. 119-130.

¹⁰ Oakeshott 1972, p. 111-113.

¹¹ Pächt 1972; Oakeshott 1972, p. 113-116, 126-127. Vedi anche Dodwell 1995 (1993), p. 470.

bizantina di icone.¹² Le foto in bianco e nero scattate da Josep Gudiol i Ricart poco prima dell'incendio del 1936 sono particolarmente eloquenti su questi particolari. Così, nella scena della Natività si percepivano ancora, nei nimbi e sullo sfondo blu, dei buchi destinati ad appendere rispettivamente dei nimbi metallici e delle stelle (Fig. 5).¹³ Questi elementi applicati che abbellivano l'insieme pittorico della sala capitolare erano ancora visibili nel 1883, in base a quanto raccontato da Mariano de Pano:

Animados aquellos muros con tantas y, tan variadas figuras: unas destacándose sobre fondos azules sembrados de doradas estrellas; otras luciendo en torno de sus cabezas brillantes aureolas¹⁴

(Animate tali pareti da molte e molto varie figure: talune spiccanti su fondi azzurri trapunti di stelle dorate; talaltre sfoggianti attorno al capo splendenti aureole).

All'elenco dei possibili modelli per Sigena si aggiunge anche il cosiddetto Salterio anglo-catalano, un manoscritto prodotto nella Christ Church a Canterbury tra 1180 e 1190 (Paris, BNF, ms Lat. 8846) (Fig. 9c) e portato a termine, dal fol. 72v in poi, molti anni dopo da Ferrer Bassa, un pittore catalano del Trecento. Alcuni autori hanno suggerito che questo codice miniato potrebbe essere arrivato in Aragona alla fine del XII secolo come dono regale: ciò spiegherebbe alcune somiglianze tra il suo corredo figurativo e quello di Sigena, ad esempio nelle scene di Adamo ed Eva al lavoro o nel Sacrificio d'Isacco.¹⁵

Di recente, la storiografia britannica ha voluto ribadire i legami cronologici e diplomatici tra Aragona e l'Inghilterra con rinnovati argomenti. Così, secondo Christopher Norton, tra Sigena, fondata nel 1188, e la Bibbia di Winchester, non ci sarebbe stato un divario cronologico di quasi 20 anni.¹⁶ L'analisi di un testo agiografico inglese (*Magna Vita di Ugo da Lincoln*, capitolo XIII) ha permesso all'autore di datare la Bibbia di Winchester al 1185, e non più al 1170 come sostenevano Pächt e Oakeshott. Il re Enrico II Plantageneto avrebbe allora fatto consegnare questa Bibbia incompiuta al priorato certosino di Witham, ma poi essa sarebbe ritornata a Winchester. Inoltre, Neil Stratford ha recentemente sottolineato che le fitte relazioni esistenti tra Ermengol d'Aspa, amministratore dell'Ordine degli Ospedalieri in Aragona e Provenza dal 1182, e Garnier di Nablous, priore dell'Ordine in Inghilterra dal 1185, avrebbero facilitato lo straordinario trasferimento degli artisti di Winchester a Sigena. In tale vicenda potrebbe aver avuto un ruolo proprio il re inglese, che dell'allora re d'Aragona, Alfonso il Trovatore, era stato non soltanto il protettore fino al raggiungimento della maggiore età, ma anche un fedele alleato.¹⁷ Inoltre, bisogna sottolineare che quando, nel 1188, Ermengol conferma, d'accordo con la regina Sancia (Sancha) (1174-

¹² Ocón 2007, p. 92, fig. 19.

¹³ Biarge 1997, fig. 117.

¹⁴ De Pano 1883, p. 61.

¹⁵ Alcoy 2006, p. 59-120. Inoltre: Pagès 2012, p. 100-103; Ocón 2015, p. 293.

¹⁶ Norton 2018, p. 130.

¹⁷ Stratford 2018, p. 112.

1208), la fondazione e la Regola del monastero femminile di Santa María de Sigena, egli era il *provissor* o Maestro Generale dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme.¹⁸ Agli occhi di Norton e di Stratford questo sarebbe stato il momento più favorevole per l'arrivo del «Morgan Master» e dei suoi collaboratori a Sigena per lavorare nella sala capitolare; ciò sebbene sia poco probabile – a mio avviso – che la sala fosse già allestita. In ogni caso, la scia della *English connection* sembra giustificare anche altri aspetti delle scelte iconografiche del decoro dipinto aragonese. Così, il protagonismo degli antenati biblici in mezzo ad una narrazione tipologica tra Antico e Nuovo Testamento veniva sviluppata negli stessi anni nella Christ Church a Canterbury. Lì, un monumentale ciclo di vetrate, eseguito tra il 1175 e il 1200, mostrava nel triforio del presbiterio e nelle finestre del transetto le Genealogie di Cristo (Fig. 10), mentre scene dell'Antico e del Nuovo Testamento erano sviluppate nelle finestre del piano terra e nelle grandi finestre del transetto.¹⁹

PROBLEMI CRONOLOGICI

La cronologia proposta per Sigena dalla più recente storiografia inglese è ancorata alla data 1188. L'anno indica però soltanto la fondazione di un monastero di suore dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme a Sigena, sotto la protezione della regina Sancia, e la conferma della sua Regola (6 ottobre 1188).²⁰ In realtà, è assai improbabile che i dipinti conservati al MNAC fossero stati eseguiti prima del ritiro nel monastero della regina Sancia, una volta divenuta vedova, nel 1197. Bisogna ricordare che la sala capitolare, impreziosita da un soffitto dorato, sortiva l'effetto di una dimora regale; al proposito si può ricordare il Palazzo dell'Aljaferia di Saragozza (1046-1081), una reggia del periodo Taifa con lussuosi soffitti in gesso (Fig. 11), divenuta residenza del re d'Aragona dopo la conquista della città nel 1118, e in cui nel Trecento furono incoronati i monarchi aragonesi.²¹ Perciò, molto probabilmente la sfarzosa decorazione della sala capitolare di Sigena non fu concepita prima dell'ingresso di Sancia nel monastero. Inoltre, la chiesa monastica, sebbene fosse stata iniziata il 21 aprile 1188 (*XI kalendae Maii*), vide i lavori proseguire a rilento, dato che ancora si lavorava nella chiesa nel 1208.²² Bisogna ricordare che il muro nord della chiesa definisce la parete sud della sala capitolare. Perciò, sulla base del progredire del cantiere del

¹⁸ Ubieto 1972, p. 18. Cfr. Stratford 2018, p. 112.

¹⁹ Caviness 1981; Heslop 2013; Weaver – Caviness 2013.

²⁰ Ubieto 1972, p. 18. Sulla committenza di Sancia a Sigena: Ocón 1997, p. 35-39.

²¹ Bernabé Cabañero istituisce un convincente paragone tra Sigena e i resti delle coperture (*cobijas*) del soffitto del Salone del Trono e della stanza ovest del Palazzo dell'Aljaferia di Saragozza (Bernabé 2000, p. 63-67, fig. 29-31). Sul soffitto di Sigena si vedano anche i commenti di José F. Ràfols (1930, p. 70) e di Karl Schuler (1994, p. 143). Sulla Aljaferia: Expósito – Pano – Sepúlveda 1996, p. 64, 70.

²² Per queste circostanze: Naya – Castiñeiras 2021, p. 77-80. Nel 1208 Sancia invia ancora un maestro per lavorare nel cantiere della chiesa: *unum magistro pro opera ecclesie mitto*. Ubieto 1972, p. 85.

monastero, Verónica Abenza ritiene, nella sua Tesi di Dottorato sulla committenza femminile nel regno d'Aragona, del tutto improbabile che i dipinti siano stati eseguiti prima del 1206: i lavori per il coro delle suore, situato ai piedi della chiesa nuova iniziata nel 1188, non ebbero inizio prima del 1196, per cui l'attigua sala capitolare e il chiostro dovettero essere realizzati posteriormente a tale data.²³

Anche se nessuno dubita della *English connection*, è quindi poco probabile una datazione dei dipinti tra il 1188 e il 1196. È vero che Karl Schuler proponeva una realizzazione tra il 1190 e il 1194 sulla base dei contatti tra le corti inglese e aragonese in quel momento, e in virtù di una sua particolare interpretazione di una notizia raccolta nel Seicento dal cronista del monastero, Jaime Moreno, nel manoscritto inedito *Hierusalem Religiosa*.²⁴ Questi vide un documento dove si diceva che la Genealogia di Cristo era stata fatta dipingere dalla priora Sancha Jiménez de Urrea nell'anno 1232 (*y por sin duda tengo la ocasión de haberla mandado pintar – la Genealogia di Cristo – la priora Doña Sancha Jimenez de Urrea, segun se halla por memorias, en el año 1232*).²⁵ Tanto Schuler quanto Pagès hanno voluto interpretare questa notizia *ad libitum*, affermando che in realtà Moreno avrebbe visto un documento datato *in era hispanica*, a cui si dovevano sottrarre 38 anni, e che quindi avrebbe sortito la data 1194.²⁶ Sembra però assai improbabile che un erudito cronista aragonese come Moreno potesse essersi sbagliato, giacché questi non solo conosceva benissimo la datazione in era ispanica ma anche perché dichiarava che la Genealogia era stata fatta dipingere dalla priora Sancha Jiménez de Urrea, la quale, effettivamente, aveva guidato il monastero tra il 1226 e il 1237.²⁷ A mio avviso, la data 1232 ha un senso giacché potrebbe indicare che questa priora fece soltanto ridipingere gli archi degli antenati, forse per restaurare la lussuosa orlatura dorata che secondo quanto descritto dal Pano incorniciava i cinque archi e i registri pittorici: *Anchos filetes revestidos de oro recortando las arquivoltas de los grandes arcos ojivales, y marcando la línea de separación entre los dos órdenes de pintura*.²⁸

Da parte sua, Bernabé Cabañero ha voluto togliere a Sancia la committenza della decorazione della sala capitolare in favore di sua figlia, Costanza. In quanto vedova, ella risiedette dal 1205 a Sigena, accanto a sua madre, ma nel 1209 sposò Federico II di Sicilia. Secondo il Cabañero, Costanza, una volta in Sicilia, avrebbe commissionato nel 1210 per Sigena una replica dei decori siculo-normanni di Palermo (Fig. 12a), Cefalù e Monreale (Fig. 12b),

²³ Abenza 2018, p. 718.

²⁴ Schuler 1994, p. 207-211; Schuler 2006, p. 252.

²⁵ La notizia è raccolta in Pano 1883, p. 66; Hermoso 2009, p. 120. Per il testo originale, rimando a: Moreno 1622-1624, libro II, capitolo 60 (La puntualidad con que se acude a la comunidad del capítulo), fol. 263r.

²⁶ Invece di seguire il resoconto di Pano, Montserrat Pagès (2012, p. 99, 103) sbaglia nella lettura e rimanda a una pubblicazione di Joan Ainaud de Lasarte (1972, p. 184), in cui l'anno 1234 è accolto come data di riferimento.

²⁷ Su tale priora: Ubieto 1996, p. 69-74.

²⁸ Pano 1883, p. 61.

il che spiegherebbe la straordinaria combinazione tra lo sfarzoso soffitto islamico e i dipinti bizantineggianti della sala capitolare aragonese.²⁹

In questo lungo dibattito cronologico, bisogna introdurre un ulteriore elemento di discussione che aiuti a risolvere l'enigma di Sigena. Oltre alle connessioni con la miniatura anglonormanna e la Sicilia, in modo molto convincente, Dulce Ocón ha sottolineato il fatto che uno dei pittori di Sigena, quello responsabile del Nuovo Testamento, avrebbe avuto conoscenza diretta dei cicli crociati del Regno Latino di Gerusalemme così come dei contesti bizantini del periodo tardocomneno a Cipro. Ad esempio, il ciclo musivo della Natività di Betlemme (1167-1169) offriva un precedente per la raffigurazione delle due Genealogie di Cristo a mezzobusto (Fig. 13), così come nella chiesa giovanita di Abu Gosh (ca. 1170) troviamo una Crocifissione dipinta molto simile a quella di Sigena, che ha la particolarità di raffigurare gli angeli recanti le personificazioni dell'Ecclesia e della Sinagoga.³⁰ Inoltre, i dipinti attribuiti a Theodoros Apseudes nella Panagia tou Arakou, a Lagoudera, che risalgono al 1192, cioè quando l'isola era già sotto il dominio latino, offrono ugualmente allettanti paragoni con Sigena, addirittura nella particolare tecnica utilizzata nella pittura murale.³¹ Questi paragoni portano Dulce Ocón, in concordanza con Schuler, a confermare una data per Sigena intorno agli anni 1193-1194, in cui un *overseas Master* sarebbe stato contrattato per decorare l'ambiente aragonese.³²

A mio avviso, occorre legare il processo costruttivo della sala capitolare con la realizzazione dei dipinti: né la struttura né il suo aspetto di «salone reale» furono portati a termine prima dell'arrivo di Sancia nel monastero, nel 1197.³³ Condivido il parere che perlomeno uno dei maestri attivi a Sigena avesse conoscenza diretta della tradizione bizantina, sia a Cipro sia in Terra Santa. Infatti, trovo molto allettante il paragone con la pittura su cavalletto della cosiddetta *maniera cypria*, in particolare il confronto tra alcuni ritratti della genealogia di Luca a Sigena e alcune icone cipriote dagli inizi del XIII secolo, come quella del profeta Elia a Hagios Ioannis Lampadistis (Kalopanagiotis) (Fig. 14a-b).³⁴ A questo punto, bisogna sottolineare che l'occasione per rinnovare un rapporto privilegiato con il mondo crociato sarebbe stata la generosa donazione testamentaria che il re d'Aragona Alfonso il Trovatore (1164-1196), marito di Sancia (Sancha), dispose nel 1194. Si trattava di oggetti liturgici e denaro per la manutenzione di cinque sacerdoti nei santuari crociati del Santo Sepolcro, della Natività di Betlemme e di Santa Maria di Giosafatte:

²⁹ Cabañero 2000, p. 32. Sul soffitto di Palermo, portato a termine nel 1143: Johns 2005.

³⁰ Ocon 2007; Ocon 2015, p. 291, fig. 15-17.

³¹ Ocon 2015, p. 280, 285.

³² Ocon 2015, p. 292-293.

³³ Sancia fece il suo ingresso come *soror* nel monastero nell'aprile 1197: Ubieto 1996, p. 47.

³⁴ Castiñeiras 2016, p. 212-213, fig. 9-10. Su questa icona: Papageroghiou 1992, p. 40-43, fig. 24; Hadjichristodoulou 2017, p. 67, 91, fig. 34.

Dimitto ecclesie Sancti Dominici sepulcri villam de Palafrugello et villam de Lofredo, post obitum Dalmacii de Palaciolo cum suis terminis et pertinenciis, ad stabiliendum per manum prioris et conventu sepulcri V sacerdotes imperpetuum: unus ante altare maius in capite, alium ante altare Dominici Sepulcri, alium ante altare Sancte Cruis, lium ante altare Virginis Maria in valle Josaphat, alium ante altare Nativitatis in Bethleem, qui uitique sacerdotes stabiliantur a predictis manumissoribus meis per ecclesias Sepulcri in terra mea de redditibus predictarum villarum usque dum terra Iherosilimitana per graciam Santi Spiritus a christianis sit recuperata.

Dimitto altari Domici Alta Sepulcri calicem unum auri de quatuor marchis, unum turribulum argenti de quatuor marchis, unam pixidem auri de una marcha qua Sacratissimus Corpus Christi reponature, altari Sante Marie de Bethlem unum calicem et turribulum de octo marchis argenti et pixidem de una marcha; altari Santa Marie de valle Josaphat unum calicem et turribulum argenti de octo marchis et pixidem de una marcha (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, C. reg. 2, fol. 94-98v; grassetto dall'autore).³⁵

Questa donazione ha un importante valore, giacché fu eseguita nel contesto delle conseguenze della Terza Crociata. Nel 1192 Saladino aveva concordato con Riccardo Cuor di Leone il ripristino del culto latino nei principali santuari crociati e il diritto per i «Franchi» di recarsi in pellegrinaggio a Gerusalemme.³⁶ Dopo la morte di re Alfonso nel 1196, la vedova Sancia, dal suo ritiro a Sigena come *soror* e *dominatrix*, si sarebbe occupata di realizzare i desideri del marito riguardo alla protezione dei *loca sancta*, favorendo così un accesso diretto del regno d'Aragona all'eredità artistica del mondo crociato. A mio avviso questo scenario, successivo al 1196-1197, costituirebbe il momento più propizio per cominciare a concepire il programma figurativo della sala capitolare, molto probabilmente eseguito nel corso del primo decennio del XIII secolo.

ORIGINALITÀ E PERCEZIONE DI UN RACCONTO: TRA DIAGRAMMA STORICO E TOPOGRAFIA BIBLICA

A mio parere, la scelta e l'articolazione del racconto biblico a Sigena possiedono un'originalità che va oltre i modelli finora menzionati. Anche se non mettiamo in dubbio che i dipinti furono eseguiti principalmente da un maestro inglese, probabilmente in collaborazione con un maestro che conosceva l'ambito crociato, il loro risultato lascia intravedere un forte intervento intellettuale, il cui autore ci è ignoto. La sala dipinta diviene un vero diagramma monumentale, che vuole visualizzare la storia della Salvezza in modo aggiornato, liturgico e devozionale.

Invece di mostrare la genealogia di Cristo ricorrendo alla consueta iconografia dell'Albero di Jesse,³⁷ così come è raffigurata nel Salterio anglo-catalano (Paris, BNF, ms Lat. 8846, fol. 4r), si è preferito mettere in risalto gli antenati

³⁵ Udina 2001, p. 110-111, 107-108, 110-111. Per un commento alla donazione: Castiñeiras 2015, p. 320, 326, note 85-86; Castiñeiras 2016, p. 212.

³⁶ Sul patto tra Saladino e Riccardo Cuor di Leone: Bagatti 1956, p. 22; Runciman 1987, III, p. 62-63.

³⁷ Sulla fortuna dell'iconografia dell'Albero di Jesse tra i secoli XI e XIII: Watson 1934; Guerreau-Jalabert 1996; Lepape 2009.

di Cristo attraverso le genealogie di Matteo e Luca. I suoi protagonisti, ubicati in serie sull'intradosso di cinque archi, suggeriscono i rami di un altro albero genealogico: quello della Storia. Dalla fine del XII secolo a Parigi, *Petrus Pictaviensis* (1130-1205 circa), nel suo *Compendium historiae in genealogia Christi* (1183 circa), aveva creato una visualizzazione diagrammatica del racconto biblico attraverso le sei età segnate da Adamo, Noè, Abramo, Davide, Ezechia e Cristo.³⁸ Come si vede in un manoscritto del *Compendium* miniato alla fine del XII secolo nella Francia del Nord (Harvard, Houghton Library, ms Typ 216), il formato scelto per sviluppare il racconto era un rotolo, in cui la storia biblica era raccontata per mezzo di diagrammi ad albero con i nomi degli antenati di Cristo da Adamo a Cristo stesso. Questi includevano anche la raffigurazione dei principali eventi di ognuna delle età: il Peccato Originale, l'Offerta di Caino e Abele, Noè vendemmiatore, la Consegna delle Tavole della Legge, il Tabernacolo, Re Davide, il piano di Gerusalemme e, infine, la Natività di Cristo.³⁹ In tali occasioni, il testo adottava la forma di un piccolo manoscritto, in cui oltre alle età erano raffigurati anche gli antenati di Cristo, come accade nel Baltimore, Walters ms W.796, eseguito in Inghilterra agli inizi del XIII secolo (Fig. 15).

Anche se le edizioni del *Compendium* ebbero una grande diffusione tra i secoli XII e XIII, ignoriamo se a Sigena ne arrivò una copia. Comunque, è ovvio che l'ideatore del programma iconografico della sala conosceva questo tipo di pensiero diagrammatico, in cui si cercava non soltanto di riprodurre in modo abbreviato le cose da ricordare, ma anche, per mezzo della loro distribuzione, di stimolare l'immaginazione visuale e l'approfondimento in senso tipologico e spirituale delle Sacre Scritture⁴⁰. Il risultato non avrebbe potuto essere più efficace, giacché a Sigena, il racconto biblico diviene un vero diagramma in cui le scene bibliche s'intrecciano con la serie degli antenati allo scopo di rendere palese per mezzo della disposizione delle immagini il vero piano della Salvezza (Fig. 3 e 4). Così le età veterotestamentarie, disposte in alto e al centro della sala, erano circondate e abbracciate dalla sesta età, quella di Cristo, che percorreva le pareti. Non a caso, le pareti neotestamentarie, soprattutto quella situata ad Ovest, erano direttamente illuminate dalle quattro porte e dalle quattro finestre che davano originariamente accesso alla sala dal chiostro,⁴¹ mentre gli archi veterotestamentari ricevevano sempre

³⁸ Anche se Schuler aveva già accennato alle genealogie di Pietro di Poitiers, egli segnalava che i doppi ritratti (padre e figlio) della genealogia di Matteo a Sigena avevano un precedente nelle due Bibbie di Pamplona, eseguite rispettivamente nel 1197 (Amiens, Bibl. Mun., ms Latin 108) e nel 1198 (Ausborg Cod I, 2, lat. 4^a, 15), in cui gli antenati sono inclusi nella parte dell'Antico Testamento, cfr. Schuler 1994, p. 76-78, 249; Bucher 1970, p. 23. Mi sembra però più convincente il confronto tra l'assetto di Sigena e lo schema – tra storia biblica, età e antenati – sviluppato nei manoscritti miniati del testo di Pietro di Poitiers. Worm 2012, p. 128; Worm 2013, p. 248-259, fig. 6-12.

³⁹ Worm 2013, p. 249-259, fig. 7-10.

⁴⁰ Sulle potenzialità e creatività dell'*ars memorativa*: Carruthers 2008a, p. 328-329; Carruthers 2008b.

⁴¹ Non è chiara la disposizione originaria delle porte e delle finestre: anche se Pano (1883, p. 56) descrive due porte e cinque finestre, molto probabilmente la disposizione originaria delle aperture verteva sul simbolico numero quattro.

una metaforica luce diffusa che sottolineava la lunga attesa dell'arrivo del *Logos* (Fig. 16).

La visualizzazione di quest'ordine della Storia, nel quale le genealogie e le scene neotestamentarie assumevano un ruolo da protagoniste, serviva a sottolineare la funzione della sala capitolare nella vita del monastero. Secondo la Regola di Sigena, la sala capitolare (*Capitulum*) era utilizzata dalla comunità perlomeno due volte al giorno, dopo la *Prima* e dopo i *Vespri*.⁴² Dopo l'ora *Prima* le suore andavano dal coro al capitolo per ascoltare letture dal Vangelo o sentenze della Regola, e anche un sermone in latino o in lingua volgare da parte della priora o di una delle *dueñas* o *dominae*.⁴³ Poi si parlava delle questioni riguardanti la gestione della comunità, in cui la disciplina svolgeva un importante ruolo nella forma di punizioni corporali. Dopo i *Vespri*, e in seguito alla cena, si leggevano dei libri.⁴⁴ Nella Regola si riscontra una speciale attenzione per la spiritualità femminile, in particolare per la celebrazione liturgica della prima domenica dell'*Adventus* e della *feria secunda* (lunedì), in cui la chiesa era illuminata ed erano intonati il *Benedictus* (Luc. I, 67-79) e il *Magnificat* (Luc. I, 46-56),⁴⁵ giacché ambedue i canti celebrano il ruolo di Maria nella Storia della Salvezza, e la genealogia di Cristo.⁴⁶ Bisogna ricordare che ai *Vespri* della prima domenica d'*Adventus* era abituale cantare l'*Ordo in commemoratione Sancte Marie*, in cui era recitato l'*Egreditur uirga de radice Iesse*, mentre nella seconda domenica, in cui celebrare la concezione della Vergine, si recitava il *Liber Generationis*.⁴⁷ In questo senso, il decoro dipinto di Sigena era perfetto per la spiritualità di una comunità femminile, nella quale si esaltava il ruolo della Vergine e della stirpe della Chiesa.

Oltre a queste risonanze storiche, esegetiche e liturgiche, la sala era anche uno spazio di rappresentazione e di autorità legale. In questo ambito, oltre allo svolgimento dell'elezione della priora (*De electione priorisse*), si rilasciavano dei documenti e delle donazioni *in presentia totius capituli dominarum et fratrum Sexene*,⁴⁸ e addirittura si facevano dei giuramenti, come quello di Maria de Narbonna nel 1220: *Ego donna Maria de Narbonna feci iusiurandum in capitulo antem Crucifixum Domini*.⁴⁹ Anche se non documentato, non si dovrebbe escludere un uso aulico da parte della regina Sancia per risolvere i numerosi affari che intratteneva con la corte e con il Papato. In particolare, sarebbe stato uno spazio adeguato per le trattative per gli sponsali di sua figlia Costanza con Federico II di Sicilia nel 1207, tanto

⁴² Schuler 1994, p. 152-154.

⁴³ *Qualiter ad primam debeant venire et post ad capitulum et tractate de correctione facienda in capitulo; De his in capitulo accusantur*. Ubieto 1972, p. 23-24; Ubieto 1996, p. 35-36.

⁴⁴ *De lectis preparandis et post collacionem*. Ubieto 1972, p. 31-32; Schuler 1994, p. 154.

⁴⁵ Ubieto 1972, p. 19 (*Dominica prima adventus domini*), 33-34 (*De feria secunda adventus domini*).

⁴⁶ Sull'importanza del *Magnificat* e il contesto liturgico a Sigena, anche Wittekind 2016, p. 82.

⁴⁷ Ad esempio: *De officio festivitatis Beate Marie* nel *Costumari del monestir de Sant Cugat de Vallès*. Compte 2009, p. 166-167.

⁴⁸ 1218, primo Gennaio: Ubieto 1972, p. 133.

⁴⁹ 1220, settembre: Ubieto 1972, p. 146. Cfr. Schuler 1994, p. 154.

che proprio il re Pere el Catòlic, accompagnato da prelati e consiglieri, si recò a Sigena per inviare una lettera di risposta congiunta con sua madre a Papa Innocenzo III.⁵⁰ Bisogna ricordare che la regina godeva di autorità sulla priora del monastero, aveva proprie stanze conosciute come *Dependencias de doña Sancha*, era esentata dalla clausura – come altre *dueñas* o *dominae* della comunità – e imponeva all'interno del monastero questioni di protocollo a favore dei membri della famiglia reale.⁵¹ Perciò, molto probabilmente nel ruolo di fondatrice, Sancia volle dare alla sala capitolare un inconfondibile e sfarzoso aspetto ibrido, in cui si intrecciavano le funzioni ecclesiastiche (iconografia biblica) e laiche (soffitto principesco) che distinguevano l'uso di questo spazio e dell'intero monastero.⁵²

Allo stesso modo, la variegata e originale combinazione di stili artistici deve essere intesa in termini ideologici, come vera espressione dell'affermazione del Regno di Aragona quale emergente potenza del Mediterraneo. In primo luogo, l'architettura della sala – coperta di legno sugli archi diaframma – è una precoce testimonianza del successo dell'arte degli Ordini Militari alla fine del XII secolo nei territori riconquistati dai cristiani in Aragona e Catalogna. In secondo luogo, il soffitto mudéjar, che includeva scritte in caratteri cufici celebranti «il potere di Dio»,⁵³ era un chiaro richiamo al carattere interculturale di questa nuova società, formata da cristiani, ebrei e musulmani, con cui la regina Sancia sembra avere avuto fitti contatti, dal momento che nei primi anni della costruzione del monastero non esitò ad affidare ad un bravo costruttore saraceno l'edificazione del mulino.⁵⁴ Infine, l'estetica crociata e bizantineggiante del ciclo pittorico, come vedremo, non ha altro obiettivo che evocare la Terra Santa seguendo lo spirito dell'Ordine e delle succitate ultime volontà di suo marito. Perciò, l'estetica della sala presenta analogie con i cicli siciliani della Cappella Palatina di Palermo e di Monreale, che si basavano anche su principii di affermazione politica, multiculturalità e nostalgia di Gerusalemme.⁵⁵

In definitiva, i diversi aspetti storici, liturgici e ideologici finora segnalati sembrano conferire alla sala un valore molto evocativo relativamente al ruolo di Maria nella Storia della Salvezza e ai *loca sancta* crociati. Non a caso, il programma iconografico della sala capitolare è stato paragonato al ciclo figurativo dei mosaici di Betlemme, con uno straordinario sviluppo delle

⁵⁰ Pano 1883, p. 20-21.

⁵¹ Ocón 1997, p. 35, n. 47.

⁵² A questo punto bisogna ricordare che il monastero di Sigena assunse, almeno dal 1217, le funzioni di deposito o archivio di documenti reali: 1217, 10 Aprile (Ubieto 1972, p. 129-130); Torra 2010, p. 272-273.

⁵³ Cabañero 2000, p. 94-95. Schuler (1994, p. 143-144) identifica altre due testi in caratteri cufici.

⁵⁴ *Etiam mitto illum sarracenum pro costruzione moliendi, habet ad hoc prout dicunt habilitatem magnam, curate illum construere et edificare prout assignatum est*, 1191, 25 Ottobre. Ubieto 1972, p. 43.

⁵⁵ Sullo sfondo politico-ideologico della Cappella Palatina di Palermo e della cattedrale di Monreale: Borsook 1998, p. 17-73.

Genealogie di Luca e Matteo,⁵⁶ e un accento posto sul ciclo della Natività. Perciò, di recente, ho attirato l'attenzione sul Breviario di Sigena, un testo stampato nel 1547, il quale è una copia di un manoscritto medievale perduto che all'epoca era custodito nel monastero. Il testo segue principalmente una liturgia basata sul rito dei canonici regolari del Santo Sepolcro di Gerusalemme, come era abituale nelle case appartenenti all'Ordine degli Ospitalieri. In particolare, bisogna sottolineare che durante le celebrazioni del Natale e dell'Epifania si recitavano interi passaggi delle genealogie di Matteo (1, 1-17) e di Luca (3, 23-38), che svolgono un ruolo principale nei cicli figurati di Betlemme e Sigena.⁵⁷

Essendo un ordine gerosolimitano, gli ospedalieri non potevano nemmeno essere estranei alla letteratura odepórica fiorita durante il periodo crociato. Testi come quello di Rorgo Fretellus, *Descriptio de locis sanctis* (1137-1138 circa), che era stato dedicato al conte castigliano di Toledo, Rodrigo González de Lara,⁵⁸ o il racconto di John of Würzburg (1160 circa),⁵⁹ descrivevano la Terra Santa come un percorso attraverso i luoghi degli antenati di Gesù che diventano veri *loci memoriae* dei principali eventi veterotestamentari, come ad esempio il Sinai e la consegna della Legge a Mosè,⁶⁰ o Hebron con la tomba di Adamo e dei Patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe.⁶¹

In questa terra promessa, che era stata la patria del Messia, il pellegrino/crociato percorreva i luoghi dell'Incarnazione e della Passione, trovando a Gerusalemme l'allegoria del Paradiso. Così è indicato nella dedica al conte spagnolo Rodrigo nella *Descriptio de locis sanctis*: *sollerter considera sanctam Ierusalem contemplare et ypsa Syon, que celestem paradysum allegorice nobis figurat*.⁶² Ignoriamo se il fitto universo d'immagini che decora la sala capitolare di Sigena potesse essere anche considerato una vera e propria topografia biblica, in cui i luoghi come il Paradiso (scene di Adamo ed Eva),

⁵⁶ Ocon 2007, p. 90-91, fig. 16; Ocon 2015, p. 283. La serie musiva degli antenati di Cristo a Betlemme occupa la controfacciata, con l'Albero di Jesse, e i registri inferiori della navata centrale: sul lato Sud, la Genealogia di Matteo; sul lato Nord, quella di Luca. Castiñeiras 2014, p. 71-79; Bacci 2017, p. 182-183; Kühnel 2019 p. 54-49, fig. 16-18.

⁵⁷ *Breviarium secundum ritum Sixene monasterij* 1547, XXIIv-XXIIIr, XXXIIv-XXXIIIr. Per l'analisi dettagliata di questo testo liturgico e delle sue conseguenze nel programma iconografico della sala capitolare di Sigena: Naya – Castiñeiras 2021, p. 82-84.

⁵⁸ L'identità del destinatario spagnolo del testo – *Domino suo venerabile et fratri Raimundo Dei gratia Tholetano* – è stata scoperta da Hiestand 1994, p. 29-32, Kedar 2017, p. 50-51. Per un'edizione della *Descriptio*: Boeren 1980.

⁵⁹ Huygens 1994.

⁶⁰ *Ibi que Dominus descendit ad cum, dans ei legem proprio digito suo scriptam in tabulis lapideis excisis de eodem monte. Moyses ibi XL^a dierum totiem noctium ieiunum complevit. Descriptio de locis sanctis*. Boeren 1980, p. 13.

⁶¹ *Eo quod quatuor reverendi patres in spelunca duplici in ea consepulti fuere: summus Adam, Abraham, Ysaac, Jacob, et eorum uxores quatuor: Eva mater nostra, Sarra, Rebecca, Lia. Descriptio de locis sanctis*. Boeren 1980, p. 9. Si veda anche la descrizione del luogo da parte di John of Würzburg: Huygens 1994, p. 99.

⁶² *In terram promissionis, patria videlicet Salvatori nostri Ihesu Christi, peregrinaris, ex qua secundus Israel Parthos eiecit et Arabes, sollerter considera sanctam Ierusalem contemplare et ypsa Syon, que celestem paradysum allegorice nobis figurat. Descriptio de locis sanctis*. Boeren 1980, p. 53.

il monte Moria (Sacrificio d'Isacco) (Fig. 9a), il monte Sinai (Consegna delle Tavole della Legge) (Fig. 8) e il paesaggio della Gerusalemme crociata, fossero di palese lettura per una comunità inserita nell'Ordine Ospedaliero. Infatti, non a caso, nella monumentale scena della Crocifissione (Fig. 17), Dulce Ocón ha individuato la rappresentazione della Cupola della Roccia, con cui si voleva enfatizzare questa evocazione gerosolimitana.⁶³ Indubbiamente, occorrerà condurre un'indagine sulla base di questi indizi che ci spingono a visualizzare la sala in prospettiva crociata. Il conte Rodrigo González, destinatario della menzionata *Descriptio*, fece costruire a Torón de los Caballeros (Latrun, Israele) (Fig. 18),⁶⁴ durante il suo primo soggiorno in Terra Santa come crociato (1137-1143), uno strategico castello sulla via che porta a Gerusalemme, in cui troviamo una sala ad archi a sesto acuto che evidenzia quanto Sigena debba all'architettura crociata. A questo punto, occorre sottolineare lo stretto legame che intercorreva tra il monastero aragonese e le imprese crociate. Dalla fondazione, la badessa aveva il privilegio di poter partecipare ai consigli generali dell'Ordine degli Ospitalieri in Aragona ed era tenuta a contribuire annualmente con un'elemosina all'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme (1187),⁶⁵ un censo che anni dopo si sarebbe chiamato *subsidium Terre Sancte* (1226).⁶⁶

La comunità era certamente consapevole di questo speciale vincolo che legava Sigena con la Terra Santa. Di conseguenza, non dovrebbe sorprendere il fatto che nel periodo medievale lo spazio capitolare abbia avuto un uso liturgico pasquale. Non a caso, nel Cinquecento, nella parete Nord della sala venne aperta una cappella dedicata al Santo Sepolcro (*Capilla del Sepulcro*) (Fig. 1), per ospitare un gruppo scultoreo in alabastro, il cui accesso fu riccamente decorato con ornamenti in gesso.⁶⁷ Questa decorazione in gesso si estese allora sulle pareti interne della sala capitolare e comportò la distruzione del registro inferiore degli antenati di Cristo e del ciclo del Nuovo Testamento. Allora la maggior parte dei dipinti fu imbiancata, il che comportò la scomparsa della monumentale scena della parete Sud, in cui erano raffigurate la Passione di Cristo e la *Visitatio Sepulchri* all'interno di un paesaggio gerosolimitano. Ho quindi il sospetto che la nuova Cappella del Sepolcro semplicemente finì per sostituire il vecchio ciclo della Passione negli usi liturgici e devozionali delle suore.

Nel suo aggiornamento cinquecentesco la sala perpetuò quindi la funzione di spazio di memoria storica e di celebrazione liturgico-devozionale del racconto biblico, in cui l'evocazione di Gerusalemme e dei luoghi santi

⁶³ Ocón 2015, p. 291, fig. 16.

⁶⁴ Ringrazio il Prof. Benjamin Kedar per le foto del castello di Latrun. Kedar 2017, p. 50-51, fig. 2a, 3.

⁶⁵ *Praetera predicta priorissa ad generale capitulum fratrem Hospitalis infra fines Aragonum semel in anno accedat, ad audiendum precepta magistri si qua de novo data fuerint et de bonis sue domus, secundum quod sibi iusum fuerit suas annuatim halemossinas infirmis pauperibus Hospitalibus Iherosolimis transmissura*, 1187, ottobre. Ubieta 1972, p. 13.

⁶⁶ *Mittat quoque anno subsidium Terre Sancte*, 1226, 25 Gennaio. Ubieta 1972, p. 157.

⁶⁷ Pano 1883, p. 62-63; Arco 1921, p. 57.

svolgeva un ruolo fondamentale. Infatti, nel primo documento utile in cui la sala capitolare è chiaramente citata in quanto spazio costruito, risalente al 1220, si narra che una delle *dominae*, di nome Maria da Narbona, fece solenne giuramento dinanzi al «crocifisso del capitolo»: *feci iusiurandum in capitulo ante crucifixum Domini*.⁶⁸ Non si tratterebbe però, come è stato suggerito, di un riferimento esplicito al monumentale dipinto della Crocifissione (Fig. 17), che, in mezzo al paesaggio della Gerusalemme crociata, dava senso alla Storia della Salvezza, raccontata, come una Bibbia aperta, sul resto delle pareti della sala.

Adesso sappiamo che la regina Sancia aveva donato al monastero un reliquiario del *Lignum Crucis* che era esposto sulla parete sud della sala capitolare, sotto il dipinto della Crocifissione. A questo reliquiario, possibilmente ubicato sopra un altare dedicato al Santo Sepolcro, si riferirebbe il testo menzionato, giacché proprio lì, secondo la fonte seicentesca *Hierusalem religiosa* (1622-1624), le suore ricevevano i loro abiti, giuravano i loro voti e chiedevano perdono dei loro peccati⁶⁹.

Manuel CASTIÑEIRAS

Universitat Autònoma de Barcelona – manuel.castineiras@uab.cat

BIBLIOGRAFIA

ARCHIVI

Moreno 1622-1624: J. J. Moreno, *Hierusalem Religiosa*, Archivo Diocesano de Huesca, ADH, sec. 7, serie 7.3, ms. 7-3-130.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Breuiarium secundum ritum Sixene monasterij: Ordinis sancti Ioa[n]nis Hierosolymitan. sub regula beati Augustini, Saragozza, 1547 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Res 1912-12°).

Ubieto Arteta 1972 = A. Ubieto Arteta, *Documentos de Sigena I*, Valencia, Anubar, 1972 (*Textos Medievales*, 32).

Varón 1773-1776 = M.A. Varón, *Historia del Real Monasterio de Sixena*, Pamplona, en la oficina de Josef Longas, 1773-1776.

⁶⁸ 1220, settembre. Ubieto 1972, p. 146. Cfr. Schuler 1994, p. 154.

⁶⁹ «Toman hábito y traje [...] en el lienzo que cae a la parte del coro, cabeza que es del capítulo (cioè, parete sud). Hay tradición recibida de este monasterio que allí mandó engastar en una redoma de cristal las reliquias del *Lignum Crucis* con el fin de que las religiosas, con esta memoria de la Pasión de Cristo, la tengan de la esperanza del perdón de las culpas. De aquí se entenderá el espíritu que representa la capilla del Sepulcro al pie del capítulo [...]», Moreno 1622-1624, libro II, cap. 60 (La puntualidad con que se acude a la comunidad del capítulo), fol. 263v. Cfr. Naya – Castiñeiras 2021, p. 79, 94 (nota 56).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Abenza 2018 = V. Abenza, «*Ego Regina*». *Patronazgo y promoción artística femenina en Aragón, Navarra y Cataluña*, PhD Diss., Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.
- Alcoy 2006 = R. Alcoy, *Ferrer Bassa y el Saterio Anglo-Catalán*, in N. Morgan (a cura di), *Salterio anglo-catalán. Volumen de estudios*, Barcellona, 2006, p. 57-120.
- Arco 1921 = R. Del Arco, *El Monasterio de Sigena*, in *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, 29, 1921, p. 26-63.
- Bacci 2017 = M. Bacci, *The Mystic Cave. A History of the Nativity Church of Bethlehem*, Brno-Roma, 2017.
- Bagatti 1956 = P.B. Bagatti, Ofm, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme*, Gerusalemme, 1956.
- Biarge 1997 = A. Mas, J. Gudiol, J. Soler, R. Compairé, J. Luesma, *Real Monasterio de Sigena. Fotografías 1890-1936*, a cura di F. Biarge, Huesca, 1997.
- Boeren 1980 = P.C. Boeren (a cura di), *Rorgo Fretellus de Nazareth et sa description de la Terre Sainte : histoire et édition du texte*, Amsterdam-Oxford-New York, 1980.
- Borsook 1998 = E. Borsook, *Message in Mosaic: The Royal Programmes of Norman Sicily, 1130-1187*, St. Edmunds, Suffolk, 1998.
- Borrás, García 1978 = G. Borrás, M. García, *La pintura románica en Aragón*, Saragozza, 1978.
- Bucher 1970 = F. Bucher, *The Pamplona Bibles*, New Haven-Londra, 1970.
- Cabañero 2000 = B. Cabañero Subiza, *La Techumbre mudéjar de la Sala Capitular del Monasterio de Sijen (Huesca)*, Tarazona, 2000.
- Carruthers 2008a = M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 2008.
- Carruthers 2008b = M. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 2008.
- Cames 1971 = G. Cames, *Allégories et symboles dans l'« Hortus Deliciarum »*, Leida, 1971.
- Carrera Costa 2018 = C. Carrera Costa, *El Real Monasterio de Sijena y su señorío feudal*, Huesca, 2018.
- Castiñeiras 2014 = M. Castiñeiras, *VOX DOMINI: el órgano medieval del Museo del Studium Biblicum Franciscanum de Jerusalén y la perdida Sibila de la iglesia de la Natividad de Belén*, in *Ad Limina*, 5, 2014, p. 63-82.
- Castiñeiras 2015 = M. Castiñeiras, *Catalan Panel Painting around 1200, the Eastern Mediterranean and Byzantium*, in R. Bacile, J. McNeill (a cura di), *Romanesque and the Mediterranean. Patterns of Exchange Across the Latin, Greek and Islamic Worlds c.1000-c.1250*, Leeds, 2015, p. 297-336.
- Castiñeiras 2016 = M. Castiñeiras, *La Peinture autour de 1200 et la Méditerranée : Voies d'Échanges et Processus de Transformation entre Orient et Occident*, in *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2016, p. 207-222.
- Caviness 1981 = M. Caviness, *The Windows of Christ Church Cathedral of Canterbury*, Londra, 1981.
- Caviness 2013 = M. Caviness, *The Visual and Cognitive Impact of the Ancestors of Christ in Canterbury Cathedral and Elsewhere*, in J. Weaver, M. Caviness (a cura di), *The Ancestors of Christ Windows at Canterbury Cathedral*, Los Angeles, 2013, p. 69-97.
- Compte 2009 = E.E. Compte (ed. e trad.), *El costumari del monestir de Sant Cugat del Vallès*, Barcellona, 2009.
- Demus 1949 = O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, Londra, 1949.
- Dodwell 1995 (1993) = C.R. Dodwell, *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, New Haven-Londra, 1995 (I ediz. 1993).

- Escudero, Carderera 1882a = J.B. Escudero, V. Carderera, *Monasterios de Monte Aragón y Sijena*, in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, II, 18, 1882, p. 244-254.
- Escudero, Carderera 1882b = J.B. Escudero, V. Carderera, *Descubrimientos en el monasterio de Sijena*, in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, II, 20, 1882, p. 318-319.
- Expósito – Pano – Sepúlveda 1996 = M. Expósito Sebastián, J.L. Pano Gracia, M. Isabel Sepúlveda Sauras, *La Aljafería de Zaragoza. Guía histórico-artística y literaria*, Saragozza, 1996.
- García Guijarro 2006 = L. García Guijarro, *Las cartas fundacionales del monasterio hospitalario de Santa María de Sigena, 1184-1188*, in *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, p. 201-212.
- Gasol 1999 = R.M. Gasol, *Study of the Original Technique of the Wall Paintings of the Chapter House of Santa Maria de Sigena, Spain (1190-1200)*, in *ICOM: Committee for Conservation Preprints of the 12th Triennial Meeting (Lyon 29 August-3 September 1999)*, II, Londra, 1999, p. 467-472.
- Gasol 2003 = R.M. Gasol, *Las pinturas murales de la sala capitular de Santa María de Sigena: historia de su conservación y análisis de la técnica pictórica original*, in *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7, 2003, p. 91-97.
- Gasol 2012 = R.M. Gasol, *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medieval*, Barcellona, 2012.
- Guerreau-Jalabert 1996 = A. Geurreau-Jalabert, *L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté*, in D. Iona-Prat, E. Palazzo (a cura di), *Marie. Le culte de la Vierge dans la Société Médiévale*, Parigi, 1996.
- Hadjichristodoulou 2017 = C. Hadjichristodoulou, *Icons and Crosses of the 12th-14th century from the Holy Metropolis of Morphou*, in *Κυπριακὸ τῷ τρόπῳ – Maniera Cypria. The Cypriot Painting of the 13th Century between two Worlds*, Nicosia, 2017, p. 65-75.
- Hermoso 2009 = M. Hermoso Cuesta, *El arte aragonés fuera de Aragón. Un patrimonio disperso*, Saragozza, 2009.
- Heslop 2013 = T.A. Heslop, *St Anselm and the Visual Arts at Canterbury Cathedral, 1093-1109*, in *British Archaeological Association; Medieval Art, Architecture & Archaeology at Canterbury*, 37, 2013, p. 59-81.
- Hiestand 1994 = R. Hiestand, *Un centre intellectuel en Syrie du Nord ? Notes sur la personnalité d'Aimery d'Antioche, Albert de Tarse et Rorgo Fretellus*, in *Le Moyen Âge*, 100, 1994, p. 29-32.
- Huygens 1994 = R.B.C. Huygens (a cura di), *Peregrinationes tres. Saewulf, John of Würzburg, Theodoricus*, Turnhout, 1994.
- Johns 2005 = J. Johns, *The painted ceilings of the Cappella Palatina*, New York, 2005.
- Kedar 2017 = B.Z. Kedar, *Iberia y el reino franco de Jerusalén*, in *Ad Limina*, 8, 2017, p. 39-61.
- Kühnel 2019 = B. e G. Kühnel, *The Church of the Nativity in Bethlehem. The Crusaders Lining of an Early Christian Basilica*, Ratisbona, 2019.
- Lepape 2009 = S. Lepape, *L'Arbre de Jessé : une image de l'Immaculée Conception ?*, in *Médiévales*, 57, 2009, p. 113-136.
- Muratova 2002 = X. Muratova, *Modelli: aspetti, funzioni; riflessioni sul caso di bestiari miniati e sul problema della circolazione di modelli tra la Sicilia e l'Occidente*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. I modelli*, Milano, 2002, p. 477-496.
- Naya – Castiñeiras 2021 = J. Naya, M. Castiñeiras, *Like a Psalter for a Queen: Sancha, Melisende and the New Testament Cycle in the Chapter-House at Sijena*, in *Journal of the British Archaeological Association*, 174, 2021, p. 55-96.
- Norton 2018 = C. Norton, *Henry de Blois, St Hugh and Henry II: The Winchester Bible Reconsidered*, in J. Camps, M. Castiñeiras, J. McNeill, R. Plant (a cura di),

- Romanesque Patrons and Processes. Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Londra-New York, 2018, p. 117-141.
- Oakeshott 1972 = W. Oakeshott, *Sigena. English Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists*, Londra, 1972.
- Ocón 1997 = D. Ocón, *El papel artístico de las reinas españolas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón*, in *La mujer en el arte español, VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» C.S.I.C. (Madrid, 26-29 noviembre 1996)*, Madrid, 1997, p. 27-39.
- Ocón 2007 = D. Ocón, *Une salle capitulaire pour une reine. Les peintures du chapitre de Sigena*, in *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 38, 2007, p. 81-94.
- Ocón 2015 = D. Ocón, *The Paintings of the Chapter-house of Sigena and the Art of the Crusader Kingdoms*, in R. Bacile, J. McNeill (a cura di), *Romanesque and the Mediterranean*, Leeds, 2015, p. 277-295.
- Pächt 1961 = O. Pächt, *A Cycle of English Frescoes in Spain*, in *Burlington Magazine*, 102, 1961, p. 166-175.
- Pagès 2012 = M. Pagès, *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Barcelona, 2012.
- Pano 1883 = M. De Pano, *El Real Monasterio de Sijena, su historia y descripción*, Leida, 1883.
- Papageroghiou 1992 = A. Papageroghiou, *Icons from Cyprus*, Nicosia, 1992.
- Ràfols 1930 = J.A. Ràfols, *Techumbre y artesonados españoles*, Barcelona, 1930.
- Runciman 1987 = S. Runciman, *A History of the Crusades, III, The Kingdom of Acre*, New York, 1987.
- Schuler 1994 = K. Schuler, *The Pictorial Program of the Chapterhouse of Sigena*, PhD Diss., New York University, 1994.
- Schuler 2004 = K. Schuler, *Seeking Institutional Identity in the Chapterhouse at Sigena*, in Th. Dale, J. Mitchell (a cura di), *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting: Essays in Honour of Otto Demus*, Londra, 2004, p. 245-256.
- Sureda 1985 = J. Sureda, *La pintura románica en España: Aragón, Navarra, Castilla-León y Castilla*, Madrid, 1985.
- Torra 2010 = A. Torra Pérez, *La conservación de la memoria: archivos regiois*, in J.A. Sesma Muñoz (a cura di), *La Corona de Aragón en el centro de su historia, 1208-1458: la monarquía aragonesa y los reinos de la corona*, Saragozza, 2010, p. 271-284.
- Udina 2001 = A. Udina, *Els testaments del comtes de Barcelona i dels reis de la Corona d'Aragó. De Guifré Borrell a Joan II*, Barcelona, 2001.
- Ubieto Arteta 1995 = A. Ubieto Arteta, *El Real Monasterio de Sigena (1188-1300)*, Valencia, 1996.
- Watson 1934 = A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, 1934.
- Weaver – Caviness 2013 = J. Weaver, M. Caviness (a cura di), *The Ancestors of Christ Windows at Canterbury Cathedral*, Los Angeles, 2013.
- Wittekind 2016 = S. Wittekind, *Santa María de Sigena als hochadeliges Frauenkloster und königliche Grablege*, in H.-C. Dittscheid, D. Gerstl, S. Hespers (a cura di), *Kunst-Kontexte: Festschrift für Heidrun Stein-Kecks*, Petersberg, 2016, p. 80-90.
- Worm 2012 = A. Worm, 'Ista est Jerusalem'. *Intertextuality and Visual Exegesis in Peter of Poitiers' Compendium historiae in genealogia Christi and Werner Rolevinck's Fasciculus temporum*, in L. Donkin, H. Vorholt (a cura di), *Imagining Jerusalem in the Medieval West*, Oxford, 2012, p. 123-162.
- Worm 2013 = A. Worm, *Visualizing the Order of History: Hugh of St Victor's Chronicon and Peter of Poitiers "Compendium Historiae"*, in J. McNeill, R. Plant (a cura di), *Romanesque and the Past: retrospection in the art and architecture of Romanesque Europe*, Leeds, 2013, p. 243-263.



Fig. 1 – Sala capitolare del monastero di Santa María de Sigüenza (Osca), veduta generale nell'anno 1917 (C-19635 © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas).

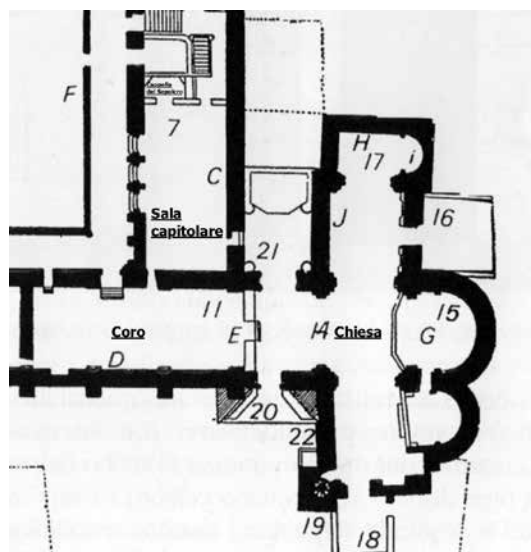


Fig. 2 – Pianta del monastero di Sigüenza: disposizione di chiesa, coro e sala capitolare (da Biarge 1997).



Fig. 3 – Sala capitulare del monastero di Santa María de Sigüenza, veduta dal lato nord-ovest prima dell'incendio del 1936: ciclo del Nuovo Testamento (parete ovest), archi con gli Antenati di Cristo (intradosso) e scene dell'Antico Testamento (estradosso), e soffitti mudéjares in legno (GH-464 © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas).

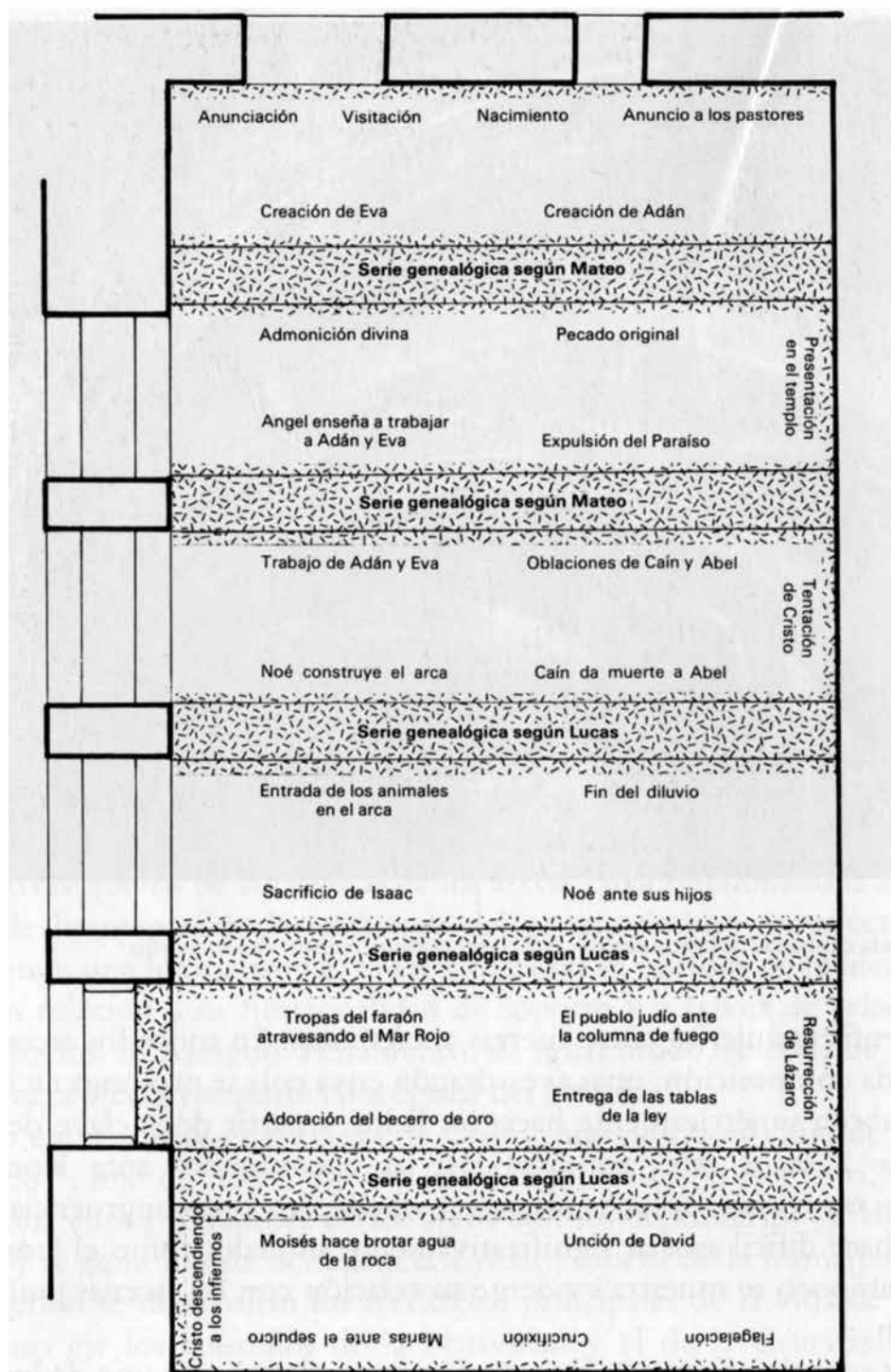


Fig. 4 – Sala capitolare del monastero di Santa María de Sigena: schema con la distribuzione tematica dei dipinti murali (da Sureda 1985).

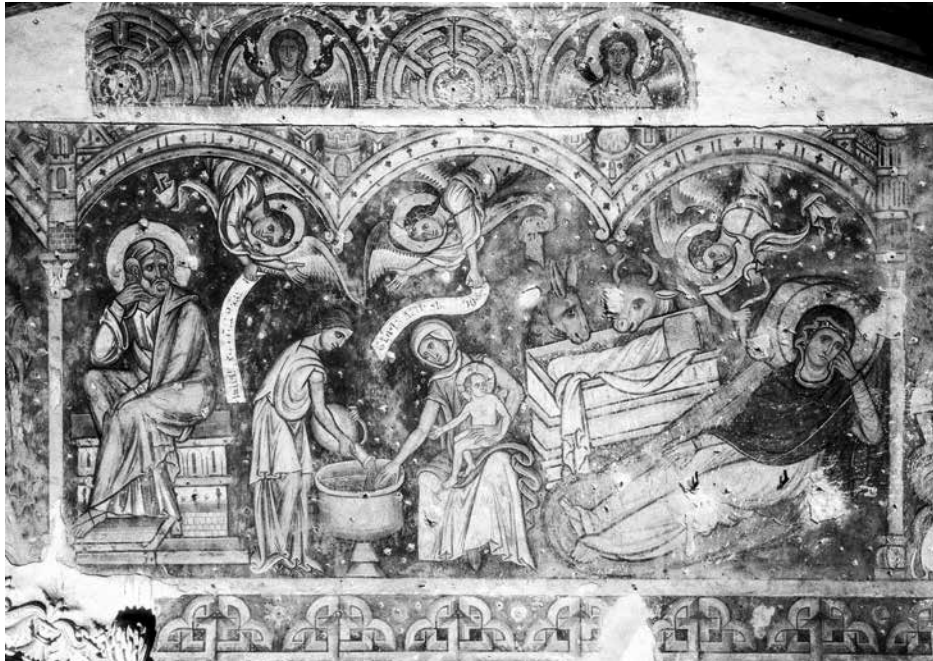


Fig. 5 – Sala capitulare del monastero di Santa María de Sigüenza, parete nord prima dell'incendio del 1936: Natività (GH-459 © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas).



Fig. 6 – Sala capitulare del monastero di Santa María de Sigüenza, parete sud, lato ovest, prima dell'incendio del 1936: Anastasi (GH-489 © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas).



Fig. 7 – Sala capitolare del monastero di Santa María de Sigena, quinto arco, estradosso, lato sud-est, prima dell'incendio del 1936: Unzione di re David (GH-486 © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas).



Fig. 8 – Sala capitolare del monastero di Santa María de Sigüenza, quinto arco, estradosso, lato nord-est, prima dell'incendio del 1936: Mosè riceve le Tavole della Legge (GH-475 © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas).



Fig. 9a – Scena con il Sacrificio d'Isacco. Sala capitolare del monastero di Santa María de Sigena, quarto arco, estradosso, lato nord-ovest, prima dell'incendio del 1936 (GH-481 © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas).



Fig. 9b – Scena con il Sacrificio d'Isacco. Bibbia di Winchester, fol. 5r, 1185 circa. Winchester Cathedral Library (da Oakeshott 1972).

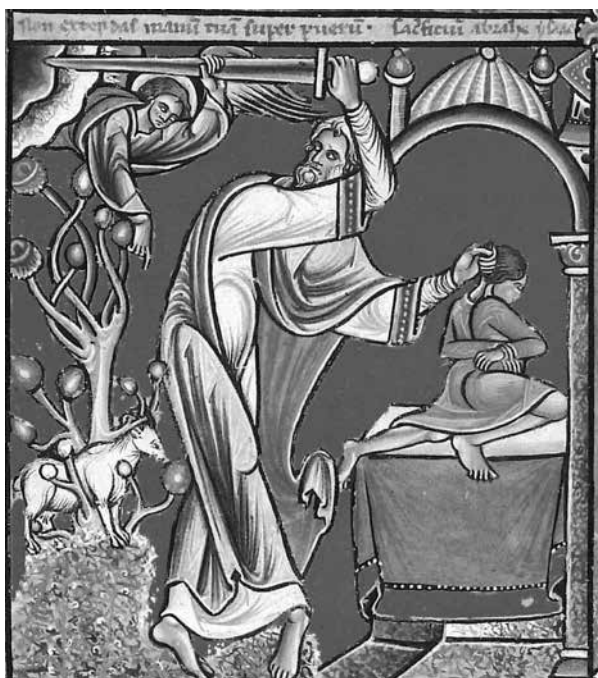


Fig. 9c – Scena con il Sacrificio d'Isacco. Salterio di Canterbury, 1180-1190 circa. Paris, BNF, ms Lat. 8846, fol. 1v. Edizione facsimile a cura di M. Moleiro (© M. Moleiro 2006).



Fig. 10 – Cattedrale di Canterbury, quarta vetrata teologica del transetto, lato nord-est, 1175-1180: le Sei età con Adamo, Noè, Abramo, Davide, Iechonia, e Cristo (da Weaver – Caviness 2013).



Fig. 11 – Museo de Velilla del Ebro (Saragozza). Frammento di soffitto in gesso del Palazzo dell'Aljafería (da Cabañero 2000).



Fig. 12a – Cappella Palatina, Palermo: soffitto, 1143 circa
(foto dell'Autore).



Fig. 12b – Cattedrale di Monreale, mosaici, arco ovest della crociera: Obed (Genealogia di Matteo), 1180-1190 (foto dell'Autore).



Fig. 13 – Basilica della Natività di Betlemme, navata centrale, muro sud: Antenati di Cristo (Genealogia di Matteo), Achim, Sadoch e Azor, 1167-1169 circa (da Kühnel 2019).



Fig. 14a – Sala Capitolare di Sigena, antenati di Cristo: Natan. Questo ritratto, appartenente al quarto arco relativo alla Genealogia di Luca, era originariamente accompagnato dall'epigrafe *QVI FVIT NATHAN*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (© Museu Nacional d'Art de Catalunya).



Fig. 14b – Icona del profeta Elia. Hagios Ioannis Lampadistis, Kalopanagiotis (Cipro), inizi del XIII secolo. Nicosia, Museo Bizantino (© Nicosia, Museo Bizantino della Fondazione Culturale dell'Arcivescovo Makàrios III).



Fig. 15 – Petrus Pictaviensis, *Compendium historiae in genealogia Christi*, Inghilterra, inizi del XIII secolo: Genealogia di Cristo (da Adamo a Thare). Baltimore, Walters Art Gallery, Walters ms W.796, fol. 1r (© Baltimore, Walters Art Gallery).

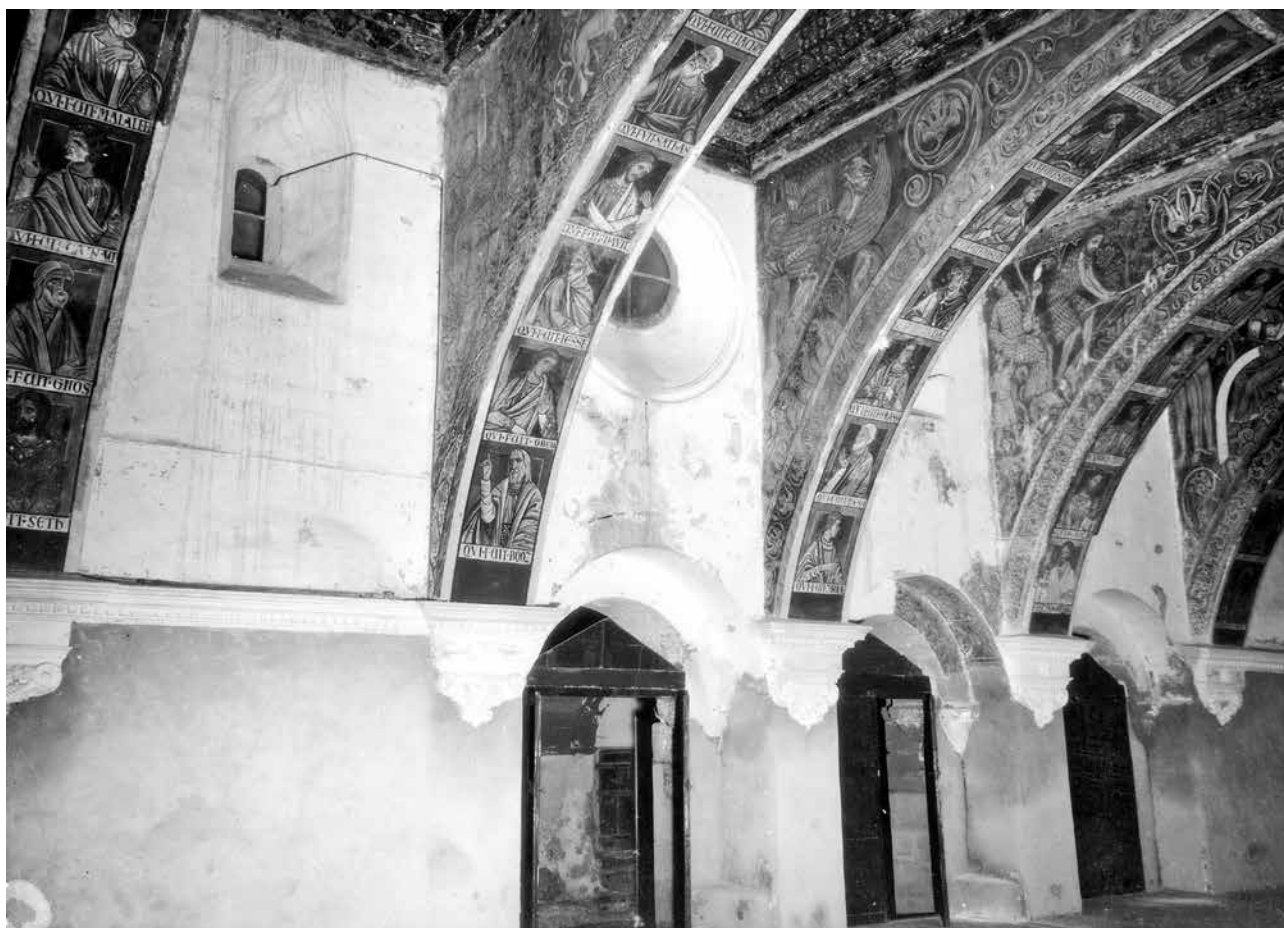


Fig. 16 – Sala capitulare del monastero di Santa María de Sigüenza, veduta dal lato sud-est prima dell'incendio del 1936: parete ovest con le porte d'ingresso e le finestre (GH-441 © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas).



Fig. 17 – Sala capitolare del monastero di Santa María de Sigüenza, parete sud: Crocifissione
(© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).

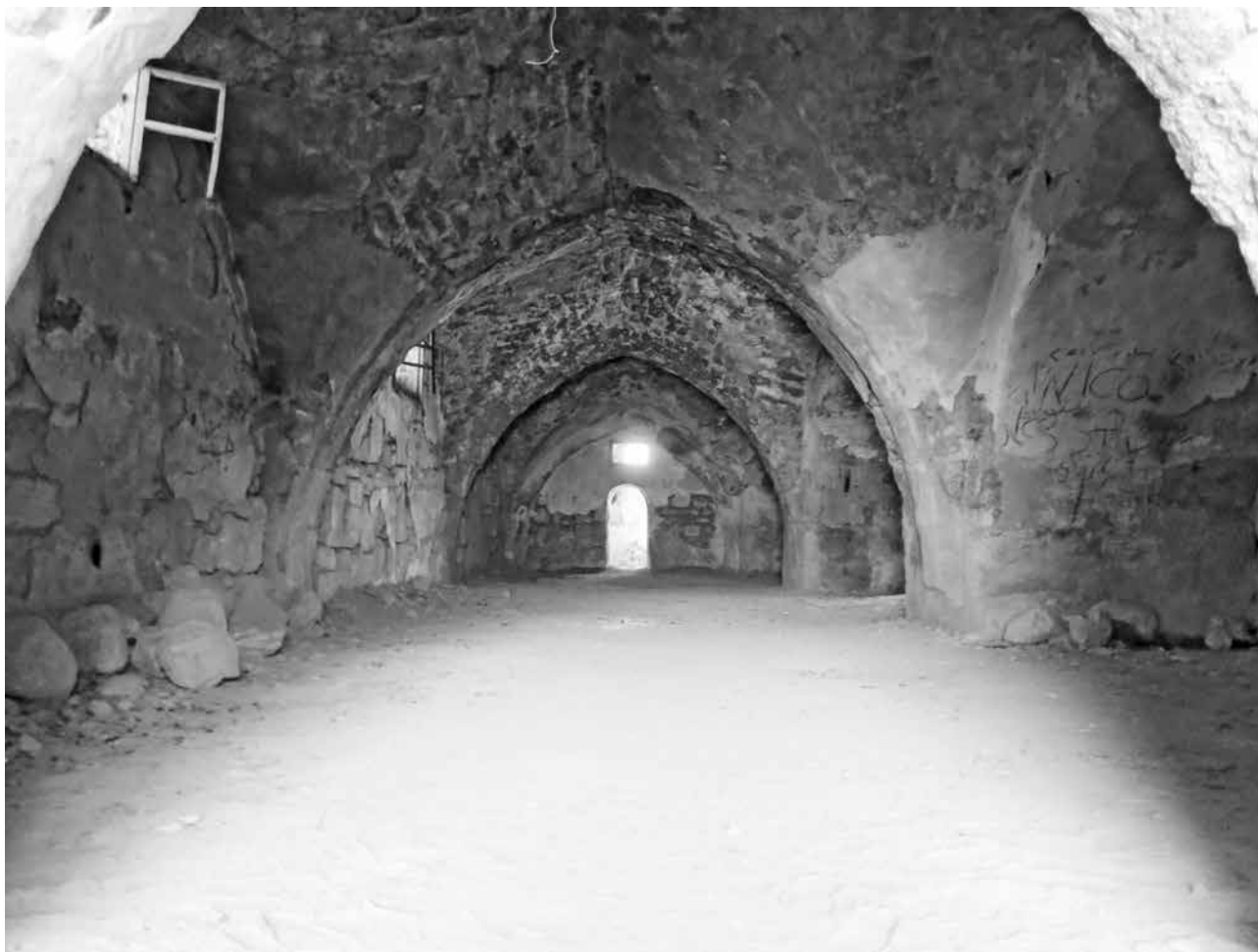


Fig 18 – Rovine del castello di Latrun o Torón de los Caballeros (Israele), 1137-1143 circa: sala
(foto di Benjamin Z. Kedar).

SOMMARIO

Fabio SCIREA, <i>L'Antico Testamento, materia malleabile da ri-leggere e ri-scrivere, «in figura»</i>	5
---	---

I – DARE FORMA AD UN IMMAGINARIO VISUALE

Fabio SCIREA, <i>I primordi del racconto visuale della Creazione</i>	31
Anna V. POZHIDAEVA, <i>Participes lucis aeternae : à propos des personnages secondaires dans l'iconographie du Premier jour de la Création</i>	71
Mauro DELLA VALLE, <i>Storie di Mosè fra Roma e Bisanzio (secoli IV-VI)</i>	93
Francesco LUBIAN, <i>Il ruolo delle tipologie veterotestamentarie nei Tristicha historiarum Testamenti ueteris et noui di Rustico Elpidio</i>	107

II – SULLE TRACCE DELLA RIELABORAZIONE ALTOMEDIEVALE

Giulia BORDI, <i>In parte virorum e in parte mulierum. Personaggi e scene dell'Antico Testamento in Santa Maria Antiqua a Roma</i>	127
Marcello MIGNOZZI, <i>Episodi dell'Antico Testamento nella pittura di Puglia e Lucania tra IX e X secolo: riletture, nuove proposte e alcuni spunti di riflessione</i>	159

III – CICLI DI SAN PIETRO IN VATICANO E SAN PAOLO FUORI LE MURA E LORO DERIVAZIONI DI ETÀ ROMANICA

Cecilia PROVERBIO, <i>La trasmissione del repertorio figurativo veterotestamentario di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura fra tradizione e innovazione: alcuni esempi nei cicli romanici di area centro-italica</i>	203
---	-----

Claudia QUATTROCCHI, <i>Strategie artistiche per la costruzione ecclesiologica del Patrimonium Sancti Petri: tre cicli biblici nell'Italia mediana fra XII e XIII secolo</i>	231
Chiara PANICCIA, <i>Il peccato di Eva. Narrazione iconografica e letteraria nel ciclo dell'Immacolata di Ceri</i>	255

IV – EXEMPLA DAL ROMANICO D'OCCIDENTE, UNA REALTÀ INTERCONNESSA

Marco ROSSI, <i>Le storie di Sansone in San Vincenzo a Galliano e in San Calocero a Civate</i>	279
Marcello ANGHEBEN, <i>La représentabilité du Dieu de l'Ancien Testament et l'adoration des images dans les peintures de la nef de Saint-Savin</i>	299
Wilfrid E. KEIL, <i>Caino e Abele nella pittura murale romanica</i>	327
Søren KASPERSEN, <i>Ecclesia triumphans. On a Romanesque Concordia-Decoration in Bjäresjö Church in Scania</i>	357
Rossana GUGLIELMETTI e Paolo CHIESA, <i>L'altro Noè. La Bibbia attraverso il filtro delle cronache universali</i>	385
Manuel CASTIÑEIRAS, <i>Sigena 1200, un racconto tra tipologia e topografia: intrecci genealogici entro un paesaggio biblico</i>	405
Verónica Carla ABENZA SORIA, <i>Put the Blame on Eve: from Narrative Purpose to Allegorical Meanings in the Wall Paintings of Sigena</i>	439

V – ANTICO TESTAMENTO E PITTURA MONUMENTALE A BISANZIO: UN RAPPORTO DISCONTINUO

Andrea TORNO GINNASI, <i>L'apparizione "scomparsa": Giosuè a Hosios Loukas e la discontinuità veterotestamentaria nell'arte monumentale medio-bizantina</i>	469
Yoanna PLANCHETTE, <i>La Visione della Resurrezione delle ossa aride (Ez 37,1-10) nel programma iconografico della cappella cimiteriale di Bačkov: dimensione liturgica, implicazioni spaziali e peculiarità iconografiche</i>	499

Emanuela FOGLIADINI, <i>Le cycle de l'Ancien Testament dans le Parekklesion de Chora : préfigurations savantes de l'Incarnation du Christ</i>	515
Xavier BARRAL I ALTET, <i>Considerazioni conclusive</i>	539
Indice dei luoghi	545
Riassunti	549

Achevé d'imprimer
en novembre 2022
sur les presses de
The Factory
via Tiburtina, 912
00156 Roma

COLLECTION DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

L'esegesi in figura

Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale

a cura di Fabio Scirea

L'esegesi in figura
Cicli dell'Antico Testamento
nella pittura murale medievale

La ri-lettura delle Scritture ebraiche costituisce un elemento fondante del Cristianesimo, impegnato sin dai primordi nella reinterpretazione del prima alla luce del poi, mantenendo la lettera del testo ma ribaltandone il significato alla luce di una nuova funzione. Le Scritture ebraiche divennero così l'Antico Testamento, inscindibilmente legato al Nuovo Testamento quale antecedente storico e inesauribile fonte di prefigurazioni di Cristo e del messaggio evangelico.

Nel processo di costruzione di un nuovo immaginario religioso, presto si comprese l'importanza della parallela costruzione di un immaginario visuale, partendo dalla rappresentazione di singoli episodi biblici per poi elaborare coerenti sequenze narrative. L'intensa sperimentazione iconografica di età paleocristiana offrì all'alto-medioevo e poi all'età romanica un ricco corpus di temi e schemi da selezionare, rielaborare ed arricchire, ogni volta in funzione del contesto materiale, dello spazio liturgico e dei significati da veicolare. Coprendo un ampio arco cronologico, il volume affronta tali questioni mediante affondi tematici di storici dell'arte e filologi di diversa provenienza e formazione, ma accomunati da metodologie contestuali e interdisciplinari. Il focus è sulla penisola italiana, ma con significative aperture all'Oltralpe franco-germanico, alla Scandinavia, alla Penisola iberica, all'Oriente bizantino, facendo emergere un intreccio socio-politico-culturale che restituisce un'Europa medievale interconnessa.

Fabio Scirea è professore associato di Storia dell'arte medievale presso l'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali.

www.publications.efrome.it



58,00 €