

Terra, ex qua omnia gignuntur. **Terra, cielo e uomo nelle immagini medievali**

Annamaria Ducci

L'arte medievale, in tutto il suo lunghissimo arco cronologico, è particolarmente attenta al mondo naturale. Le rappresentazioni figurative fanno ampio ricorso alle sillogi enciclopediche, che tramandano il patrimonio delle conoscenze espresse dalla tradizione greco-romana da un lato e araba dall'altro, forgiando un modello di conoscenza che si vuole tassonomico ed esaustivo. Ma all'interno di questa lunga continuità le Scritture cristiane determinano una profonda mutazione, imprimendo una precisa dimensione spirituale, basata sui concetti di "incarnazione" e di "salvezza". Le immagini del primo medioevo, icastiche e dotate di uno straordinario potere informativo, costituiscono così anche un *vehiculum* verso l'invisibile. In quest'epoca la figura retorica dell'analogia stabilisce precise corrispondenze tra parola e oggetto, tra l'evidenza della *res* e l'autorità del *verbum*. Le entità "naturali" appaiono spesso come *figurae* della realtà spirituale, assumendo un senso simbolico o allegorico che pervade la loro più intima sostanza.

L'arte riflette questa nuova percezione del mondo fisico, che si concretizza essenzialmente in una contrapposizione: la Terra non esiste se non nella sua *alterità* rispetto al Cielo; sono questi i due grandi sistemi simbolici che governano non solo la vita religiosa, ma l'etica, le leggi, e anche le scienze. La stessa esistenza dell'uomo medievale (che erroneamente si tende a interpretare come statica) è letta come un viaggio, nel suo valore di cammino anagogico, come elevazione a Dio; Jacques Le Goff ha spiegato chiaramente questa tensione propria degli uomini medievali: "Questo mondo chiuso sulla Terra, questa Cristianità quaggiù limitata si apriva ampiamente verso l'al-

to, verso il Cielo. Materialmente e spiritualmente non vi sono compartimenti stagni fra il mondo terreno e l'al di là. Senza dubbio vi sono gradi che costituiscono altrettanti fossati da traversare, salti da fare. Ma la cosmografia o l'ascesi mistica manifestano egualmente che, a tappe, lungo una strada, la strada maestra del pellegrinaggio dell'anima, un itinerario, per riprendere la parola di san Bonaventura, conduce verso Dio"¹. La terra è nelle Scritture la sostanza di cui l'uomo è fatto, la sua "carne". Come elemento primordiale, generativo, essa governa la natura garantendo il perpetuarsi della vita. Pianeta al centro del sistema tolemaico, la Terra costituisce poi l'immediato orizzonte fisico e geografico, che l'uomo medievale osserva attentamente nei suoi ambienti e nei suoi cambiamenti ciclici.

Nelle più antiche immagini medievali la presenza della Terra sta generalmente ad assicurare stabilità e universalità, ma in virtù del suo aspetto polisemico assume sfumature di significato che variano di volta in volta². Alcuni *milieux* hanno dedicato una speciale attenzione alla raffigurazione della Terra: l'impero carolingio, con la sua aspirazione a una *renovatio* della classicità; l'età degli Ottoni, che quella rinascita vivifica con gli apporti tratti dal mondo bizantino; infine i grandi monasteri della regione renano-mosana tra XI e XII secolo, ove la presenza di importanti biblioteche assicura la riflessione sui testi dei padri della Chiesa, e sulla loro interpretazione dei classici e delle Scritture³.

La fisica classica – da Empedocle a Platone – aveva suddiviso il mondo materiale nei quattro elementi fondamentali, una nozione-cardine che discende invariata nell'altomedioevo; ad



1. Rilievo con gli *Elementi*,
Roma, Ara Pacis
Augustae

esempio, Isidoro di Siviglia (circa 560-636) ribadisce le caratteristiche delle quattro sostanze, che sono legate tra di loro a formare la materia del mondo: “Partes mundi quatuor sunt: ignis, aer, aqua, terra. Quarum haec est natura: ignis tenuis, acutus et mobilis; aer mobilis, acutus et crassus; aqua crassa, obtusa et mobilis; terra crassa, obtusa, immobilis. Quae etiam sibi ita commiscetur”⁴. In fase carolingia, e dunque in un contesto culturale elitario, ai quattro elementi viene assegnata un’immagine umana: la sostanza diventa così *personificazione*. Si tratta di un passaggio capitale per la storia delle immagini medievali, che si avviano verso un nuovo modo di rappresentazione mimetica,

attingendo al grande bacino del repertorio classico o tardoantico.

In tal modo la Terra assume le sembianze della Tellus antica, la Terra Madre adorata dai romani, che vedevano in lei la fonte di vita e sostentamento. Se l’ellenica Gaia (Gea) era considerata la madre di tutti gli dei (come narrato dalla *Teogonia* esiodea), alla Tellus romana non era assegnato un vero e proprio mito; tuttavia era riconosciuta come una divinità antichissima, propria della fase arcaica della civiltà, profondamente radicata nel culto della natura e del suolo⁵. In epoca imperiale si assiste a una volontaria riproposta del culto di Tellus. Lo dimostra bene l’Ara Pacis di Roma, monumento che attorno al 9 d.C. consolida defi-



nitivamente l'immagine dell'*alma mater* allattante, generatrice di tutta la natura, in rapporto con quanto descritto nel poema di Lucrezio. Nel rilievo augusteo sono raffigurati gli elementi (solo tre, perché il fuoco arde realmente sull'altare): Aer è in volo sopra un cigno, Aqua cavalca i flutti sull'Idra, la Terra – in posizione preminente – è una domina ammantata, il grembo ricolmo di frutta, attorniata da due floridi bambini che cercano i seni, ai suoi piedi un vitello e una pecora, tutt'intorno fiori e spighe. La composizione ha un forte sapore virgiliano, nel riferimento alle *Georgiche* ma anche all'*Eneide* (l'epica virgiliana è peraltro rappresentata nelle altre zone del monumento): la "Saturnia Tellus", abbigliata come una vestale repubblicana, che allatta due maschi, oltre a simboleggiare la *Pax augustea*, ripropone anche la purezza dell'ovidiana età dell'oro latina, le origini della stirpe di Roma⁶. In epoca tardoimperiale l'iconografia della Tellus frugifera si perpetua e si diffonde anche in preziosi oggetti d'arte sontuaria, come la raffinatissima patera di Parabiago (Milano, Civico Museo Archeologico, fine IV secolo d.C.)⁷, in cui tutte le entità naturali fanno da cornice a una scena imperniata sul culto misterico di Attis e Cibele.

Le personificazioni della prima età bizantina sono particolarmente importanti perché hanno il compito di tramandare al mondo cristiano l'antica iconografia ellenica e romana. Una stu-

penda raffigurazione della Terra si ritrova nel mosaico pavimentale delle terme di Antiochia (IV secolo)⁸, in cui *G* è raffigurata come una donna dai lunghi capelli adorni di spighe, attorniata da bambini. Un elemento di distinzione è fornito dal grande tappeto musivo che decorava il transetto della basilica di Dumetios di Nikopolis (metà VI secolo)⁹. In questo caso la Terra non fu rappresentata come idolo pagano (sconveniente all'interno di una chiesa), ma invece come un grande pannello adorno di piante, fiori, frutti, uccelli, cioè come il suo corrispettivo naturalistico; il paesaggio terrestre è circondato dalle acque, come conferma l'iscrizione: "Il noto e infinito oceano contiene al suo interno la terra e tutto ciò che vi è di animato". Il mosaico di Nikopolis si allinea in tal modo alla rappresentazione cartografica propria della geografia bizantina ed esposta nella *Topographia christiana* di Cosma Indicopleuste, opera di cui ci restano tre preziosi esemplari illustrati¹⁰: in una rappresentazione piana del pianeta, l'*oikoumene* (la parte abitata) ha forma rettangolare ed è circondato dall'oceano che confluisce nel continente in quattro "golfi" (Mediterraneo, Mar Rosso, Golfo Persico e Mar Caspio); un'altra porzione di terraferma ("la terra oltre l'oceano") si trova a Oriente e si spinge sino al paradiso terrestre, da cui sgorgano i quattro fiumi.

In Occidente il modello della Tellus nutrice si affida anche all'etimologia degli enciclopedisti, "tellus autem, quia fructus eius tollimus"¹¹, ovvero "Est enim elementorum nutrix terra"¹², locuzioni che conducono talvolta a un'assimilazione della Terra con la Natura, ricorrente in tutto il medioevo¹³. Emblematica di questo aspetto "generativo" è la Tellus che figura nell'esemplare del *De rerum naturis* di Rabano Mauro conservato a Montecassino, codice illustre la cui realizzazione si riporta all'epoca dell'abate Teobaldo (1022-1035): una donna nuda, dai lunghi capelli che fluttuano ai lati della testa,

trattiene un toro e un serpente allattandoli alle mammelle¹⁴. La presenza dei due animali, oltre a connettersi al modello classico, può trovare una spiegazione anche nello stesso testo di Rabano Mauro, ove il bove è considerato animale particolarmente terragno, e il serpente peccatore è condannato a pascersi di sola terra¹⁵. Probabilmente realizzato su un modello carolingio, il codice cassinese testimonia della vitalità delle immagini enciclopediche lungo tutto il medioevo. Ne è una prova la quasi palmare ripresa dell'immagine della Tellus nell'*Exultet* della Biblioteca Vaticana prodotto nella stessa Montecassino alla fine dell'XI secolo¹⁶.

La versione classicheggiante della Terra fu raffigurata più volte in epoca carolingia, e in contesti semantici diversi. In ambito astronomico i raffinatissimi *Aratea* di Leida, prodotti forse per Ludovico il Pio, ripropongono l'iconografia imperiale collocando la figura femminile entro il globo-pianeta, posto al centro del sistema tolemaico¹⁷.

Come è noto, il *Libro dei Salmi* conta numerosi inni dedicati alla celebrazione del creato e dunque anche della Terra. Il salterio di Utrecht, prodotto nel monastero di Hautvilliers presso Reims attorno all'830¹⁸, è opera eccelsa della rinascenza carolingia, nell'esplicito riferimento ai *rotuli* tardoantichi: il testo composto su colonne, vergato in capitale rustica, si alterna ad animate scene, dipinte calligraficamente a bistro. Nel prezioso codice la Terra è raffigurata in varie formule, a illustrare i vari canti: come una sovrana seduta in trono che innalza due cornucopie (*Salmo* 49), come una regina con in mano la sfera-orbe (*Salmo* 89)¹⁹, secondo l'iconografia corrente della domina con cornucopia e attorniata da bambini (*Salmo* 101); per il *Salmo* 103, che loda poeticamente la natura, l'artista illustrò le varie parti del mondo, monti, acque, animali, piante²⁰; altre soluzioni più rare denunciano una profonda conoscenza di modelli mitologici antichi: la terra



3. Legatura del Libro delle Pericopi di Enrico II, dettaglio della placca eburnea, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek

come globo sostenuto da due atlanti, ovvero quella in cui si illustrano le *fundamenta terrae*, in cui l'artista dipinse una grotta la cui volta è sostenuta da un gigante.

Nella produzione artistica carolingia la figura della Terra si inserisce anche all'interno delle *Crocefissioni*, un'invenzione iconografica che si manterrà sporadicamente fino nel basso medioevo germanico²¹. Già in fase tardoantica, Terra e Oceano (assieme al Cielo, alle Stagioni, allo Zodiaco) compaiono frequentemente in ambito funerario, sotto forma di personaggi collocati nelle parti infime dei sarcofagi, dove fungono da orizzonte cosmologico per la catarsi ottenuta attraverso la morte e la resurrezione²². Il significato è analogo nelle coperte eburnee di evangelieri prodotte alla corte carolingia. In queste composizioni il Sole e la Luna sono posti nella parte superiore, mentre Oceanus e Tellus definiscono il



limite inferiore, collocati spesso vicino alla scena della *Resurrezione dei morti*, in riferimento a *Matteo* 27,51-52: “Ed ecco il velo del tempio si squarcio in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono”²³. L'esemplare più antico è forse da riconoscere nella legatura del libro delle Pericopi di Enrico II, meraviglioso gioiello di oreficeria, di cui la placca in avorio si data attorno all'870, e cioè al regno di Carlo il Calvo²⁴. Alla *Crocifissione* assistono in basso una figura femminile in trono (Roma?), Oceanus e Tellus, tutti col capo sollevato a guardare il portento; la Terra ha un corpo florido, dalle rotondità accentuate, e tiene in mano una grande cornucopia da cui promanano tralci e messi; a un seno si nutre un lungo serpente, che poi si avvolge in spirale attorno al braccio della donna.

Nel coevo avorio dei vangeli di Metz²⁵ la Terra, raffigurata in una splendida torsione, ha la cornucopia, è insidiata dal serpe ma è anche accom-

pagnata da due bambini; questo dettaglio induce a una prima assimilazione del personaggio con Eva, che sembra confermata dall'iscrizione che corre nella cornice incrostata di gemme: “In cruce restituit Christus pia victima factus quod mala fraus tulerat serpentis praeda ferocis”²⁶. La presenza della Terra/Eva nelle *Crocifissioni* trovava peraltro una solida base in alcuni versi del *Pange Lingua* di Venanzio Fortunato, secondo cui il legno della croce sarebbe stato tratto dall'albero del Bene e del Male: “Sanguis, unda profluit / terra, pontus, astra, mundus, / quo lavantur flumine”. Secoli dopo la sovrapposizione semantica si rinsalda in una miniatura dell'evangelario di Bernardo vescovo di Hildesheim (circa 1015)²⁷, in cui il Mare e la Terra contemplanò l'agnello apocalittico; uno dei due piccoli personaggi che Tellus reca in grembo afferra il frutto proibito dalle fauci di un lungo drago anguiforme: è chiaro allora come non si tratti qui della consueta donna allattante e portatrice di vita, ma di una Terra che dà origine ai progenitori e dunque al peccato²⁸. Del resto, la presenza di Tellus non è infrequente nelle stesse scene della *Genesi*. Si guardi ad esempio a un esemplare di inizio XII secolo degli scritti di Giuseppe Flavio²⁹: nell'iniziale “I” la *Creazione dell'uomo*, il *Peccato* e la *Cacciata* sono associati alle due personificazioni; l'inconsueta nudità di Tellus si spiega in questo caso con l'intento di farne la figura speculare all'Eva tentata dal serpe³⁰.

Ancora, in codici prodotti per la corte carolingia la presenza di Tellus figura nelle illustrazioni con la *Maiestas Domini*, imponenti teofanie in cui la manifestazione della divinità è rinsaldata dalla presenza di tutte le parti del creato³¹. Nel sacramentario cosiddetto di Carlo il Calvo³² (circa 870) Cristo entro la mandorla, affiancato da due serafini, ha ai suoi piedi Oceanus (che cavalca un mostro marino e tiene in mano un'anfora) e la Tellus allattante due *pueri*, circondata di alberelli in fiore; l'iconografia, l'atteggiamento, i sottili

pannaggi plicati, concorrono a farne uno dei più alti esempi di emulazione dei modelli classici³³. Anche in virtù dei suoi rapporti con il mondo bizantino, l'algida arte di corte ottoniana riprende il tema della teofania, ma lo adatta all'ambito temporale, rappresentando l'apoteosi dell'imperatore. Nell'evangelario cosiddetto di Ottone III conservato ad Aquisgrana, codice capostipite del gruppo del monaco Liutardo³⁴, il trono del sovrano è retto da una meravigliosa Terra-cariatide, mentre dall'alto cala la mano di Dio a incoronare l'*augustus*, in una sottile simbologia del potere che è particolarmente sviluppata nella fase finale della dinastia³⁵.

L'origine iconografica di tale raffigurazione è abbastanza chiara, e rimanda evidentemente all'ambito bizantino. La famosa valva del Louvre nota come avorio Barberini, opera costantinopolitana del secondo quarto del VI secolo³⁶, raffigura il trionfo di un imperatore in cui si tende a identificare Giustiniano. Attorniato da vari personaggi che gli rendono omaggio (le genti barbare, le Vittorie alate), l'imperatore ostenta il proprio potere in un audace parallelo col Cristo benedicente raffigurato nella fascia superiore. Ai suoi piedi sta la donna-Terra rappresentata in un gesto emblematico: accovacciata, essa pone la mano destra sotto il piede del sovrano, in aperta remissione. Qui, come nella miniatura ottoniana, la Terra non solo venera, ma *sostiene* l'imperatore, rendendo saldo il suo dominio; nel parallelo con la gloria di Cristo nei cieli, la Terra definisce l'ambito legittimo del *regnum* del sovrano³⁷. Nelle importanti enciclopedie d'epoca altomedievale si elabora una riflessione in chiave cristiana anche per la teoria degli elementi, guardando soprattutto a quanto espresso nel *Timeo*. Sfruttando le potenzialità simboliche del numero quattro, i commentatori medievali giungono a immaginare un sistema preciso di corrispondenze che associa gli elementi fisici alla cartografia (i punti cardinali, le parti della terra, i fu-



5. Placca eburnea con *Trionfo di un imperatore* (Avorio Barberini), Parigi, Musée du Louvre

mi del paradiso), alla cosmologia (i venti), al corso del tempo (le stagioni, le fasi del giorno), alla morale (le virtù cardinali), alla fisiologia (i quattro umori, le età dell'uomo), all'architettura (la Gerusalemme celeste), e soprattutto alle Scritture (i quattro evangelisti). Una rete di sovrapposizioni dei differenti *sensus spirituales* che diviene corrente nel corso dei secoli e che raggiungerà la massima complessità all'inizio del Duecento in opere come il rosone della cattedrale di Losanna³⁸.

Nei più antichi manoscritti tali corrispondenze sono risolte in semplici schemi diagrammatici, la cui ampia diffusione si spiega soprattutto con la necessità di tramandare concetti complessi attraverso espedienti mnemonici³⁹. Raffigurazioni degli elementi possono rintracciarsi anche in quei libri ecclesiastici che prevedono l'illustrazione dell'anno liturgico, associando le fasi del tempo agli elementi sulla base di una *divina quaternitas*. In un sacramentario di inizio XI secolo

6. Terra,
statuetta bronzea,
Monaco, Nationalmuseum



oggi a Gottinga⁴⁰ l'Anno (un vecchio barbuto che sostiene il Sole e la Luna) è circondato dagli Elementi sotto forma di busti entro clipei, dalle Stagioni e dalle quattro terne dei Mesi; in questo caso Terra non mostra segni distintivi d'identificazione, dato che il suo ruolo all'interno di questa immagine non è diverso da quello delle altre presenze. In una Bibbia mosana della metà dell'XI secolo⁴¹ la miniatura con la *Creazione* associa il busto di Cristo benedicente ai quattro medaglioni con gli elementi: la terra – che secondo consuetudine trova posto nel registro più basso – è rappresentata da una figurina maschile che trattiene un virgulto.

Un legame preciso salda gli elementi ai quattro umori, la natura del mondo alla fisiologia dell'uomo⁴². Già Isidoro nel *De natura rerum* (IX, *De mundo*) affermava che “Secundum mysticum

autem sensum, mundus competenter homo significatur: quia sicut ille ex quatuor concretus est elementis, ita et iste constat quatuor humoribus uno temperamento commistis”; secoli dopo Onorio di Autun (m. 1151) nell'*Elucidarium* considerava l'uomo “parvus mundus et ad imaginem Dei”, tratteggiando una precisa rete di corrispondenze per il corpo umano, in cui “habet enim ex terra carnem et ossa, ex aqua sanguinem, ex aere flatum, ex igne calorem”: in questa visione cosmologica, il ventre è la sede dei liquidi e rimanda al mare e ai fiumi, le ossa ricordano la durezza della terra, le unghie la forza degli alberi, i capelli sono “l'immagine della bellezza delle piante”. Questo testo sta alla base di molte raffigurazioni del macro-microcosmo, che hanno come soggetto centrale la figura dell'uomo. Una delle versioni più note è quella contenuta nella raccolta di scritti astronomici conservata a Vienna (inizi del XIII secolo), ove un complesso ma chiaro sistema di vettori unisce – attraverso il soffio dei venti – l'*homo quadratus* agli elementi e agli umori⁴³; la terra vi è rappresentata come lo zoccolo quadrangolare su cui poggiano i piedi dell'uomo, ed è dunque collocata a occidente, contrapposta al fuoco che si trova a oriente. Nello stesso codice al *folium* successivo fu rappresentato lo schema degli elementi, resi sotto forma di bellissime personificazioni (Aqua e Terra femminili, Ignis e Aer maschili) e accompagnati ciascuno da un animale⁴⁴. Un'iconografia analoga sopravvive nella bella pagina del *De naturis rerum* di Tommaso di Cantimpré conservato a Monaco di Baviera e databile attorno al 1295⁴⁵; in questo caso l'elemento terra – una stupenda figura femminile che, come nel codice viennese, allatta un centauro – è precisata nella sua funzione generativa da due iscrizioni: “Ex terra carnem” ed “Ex terra tactus”; nella stessa illustrazione la terra – come parte del mondo – è di nuovo presente ai piedi dell'uomo, resa come un piccolo paesaggio di rocce e arbusti⁴⁶.

I quattro elementi, come i fiumi del paradiso, i continenti, o gli evangelisti, ebbero dunque il compito di definire il limite fisico, l'orizzonte cosmologico di molte raffigurazioni, enciclopediche e teologiche. Forse questo significato allegorico informa anche le statuette in bronzo che tra XI e XII secolo vanno a ornare i piedi di oggetti sontuari di area mosana – croci, reliquiari, candelabri –, secondo il fortunato modello inaugurato dagli splendidi candelabri di Bernardo di Hildesheim⁴⁷. Le personificazioni degli elementi (identificati da iscrizioni: TERRA, UNDA, IGNIS, AER) costituiscono il gruppo conservato al Nationalmuseum di Monaco⁴⁸; databili attorno al 1180, sono quattro capolavori di microscultura dalla forte tensione classicista. Lo si osserva bene nel caso di Terra, una figura dai volumi rigonfi, dal ricco mantello fermato sul petto, il volto dai grandi occhi incorniciato dalle chiome ondulate; persino il gesto con cui la donna porge un seno alla serpe che le cinge il braccio in spire, riprende chiaramente l'iconografia antichizzante fissata nei codici e negli avori del IX secolo.

Grande officina d'immagini, l'epoca carolingia è anche quella in cui si gettano le basi per la rappresentazione cartografica della Terra⁴⁹; la questione della concezione medievale del globo è complessa, ma è possibile affermare che nell'altomedioevo esso era generalmente considerato come una sfera solida (adottando dunque le posizioni di illustri sapienti antichi, da Lucrezio a Plinio il Vecchio), anche se poi la sua raffigurazione assumeva forma piana, circolare, ovale, o persino quadrata⁵⁰.

La forma più antica di rappresentazione fu quella delle cosiddette mappe zonali (o macrobiane, perché raffigurate prevalentemente negli esemplari del *Commentario* di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone)⁵¹: il globo era cioè distinto in cinque zone climatiche speculari, due fredde ai poli, una equatoriale dal clima torrido, due temperate al centro, le uniche abitate. Con la fine



7. Il mese di Luglio, Martirologio di Wandalberto, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana

dell'VIII secolo iniziano a comparire anche le cosiddette mappe T-O: entro un mondo circolare, delimitato nella sua circonferenza dall'Oceano, i tre continenti (Asia, Africa e Europa) sono separati da Mediterraneo, Indo e Nilo, uniti a forma di T appunto⁵²; in queste raffigurazioni schematiche l'Asia occupa sempre la parte superiore, là dove si origina la luce e si pone il Paradiso Terrestre. Si tratta dell'*orbis tripartitus*, figura che si fonda su convinzioni religiose divulgate nel *De civitate Dei* di sant'Agostino e nelle *Etimologie* di Isidoro, ove le terre note sono collegate alle stirpi discese dai figli di Noè: Sem in Asia, Cham in Africa, Jafeth in Europa⁵³. Dal XIII secolo si iniziano a confezionare vere carte geografiche su pergamena o su panno (in latino: *mappa*) di ragguardevoli dimensioni, come quella perduta di Ebstorf (circa 1290)⁵⁴ o la coeva

8. *Il mese di Settembre*,
affresco,
Trento, Palazzo
del Buonconsiglio,
Torre dell'Aquila



ancor oggi conservata nella cattedrale di Hereford⁵⁵. Eredi delle *descriptiones orbis* classiche e tardoantiche, le *mappae mundi* medievali si fondano essenzialmente su passi biblici e nozioni enciclopediche. Su un'impostazione di base che ricalca lo schema T-O, complicato dall'abbondanza dei *loci* indicati e delle scritte di commento, queste grandi carte hanno in realtà l'ambizione di riportare *in forma terrae* tutto il sapere. Ad esempio, vi sono spesso disegnate le regioni più remote e sconosciute, che si credeva fossero abitate da razze mostruose⁵⁶. Basate su una complessa allegoresi cristiana, alle mappe medievali è affidato il compito di evidenziare il fondamento teologico della cosmografia⁵⁷. In particolare Ugo di San Vittore (1096-1141) istituisce una vera e propria geografia moralizzata, basata sulla con-

vinzione che “loca significant”; ad esempio, l'Egitto è la terra delle voluttà secolari, il deserto l'ambiente più consono alla vita religiosa (anacoretica), Babilonia – che è terra fredda e sempre immersa nelle tenebre – è l'immagine dell'inferno: “Babylon autem interpretatur confusio, et significat infernum, ubi nullus ordo est, sed sempiternus horror inhabitans”⁵⁸.

Le carte medievali sono fortemente condizionate dall'ideologia cristiana⁵⁹, come dimostra la centralità accordata all'Europa e, con l'epoca delle crociate, quella della Terra Santa (da cui si è soliti riportare come reliquia proprio la “terra”): Gerusalemme, vero *umbilicus* del mondo cristiano, diviene l'immagine della città celeste in terra, della Chiesa militante e trionfante⁶⁰. Le *mappae mundi* medievali sono cioè impregnate sul concetto di redenzione, che si estrinseca nella figura della croce. Si ricordi che il mappamondo di Ebstorf era incorniciato dalla figura di Cristo con le braccia aperte, a significare che creato e Creatore sono *ontologicamente* legati. Alla sommità della mappa di Hereford una scena raffigura il *Giudizio finale*, mentre ai quattro angoli le lettere M, O, R e S indicano che la morte si trova ai confini della Terra conosciuta: si fornisce così il senso anagogico della carta geografica come viaggio della vita umana⁶¹.

La terra è l'habitat dell'uomo medievale e la sua prima fonte di sostentamento. Questo strettissimo rapporto si coglie in una delle invenzioni più fortunate dell'immaginario medievale, la raffigurazione del calendario scandito nelle immagini dei lavori dei Mesi⁶².

La più illustre tradizione letteraria classica (soprattutto i *Fasti* di Ovidio) aveva insistito sull'aspetto astrologico-zodiacale, per il quale nel periodo tardoantico si crea un apparato iconografico, con opere quali il Cronografo del 354 (o Calendario di Filocalo), noto da una redazione illustre del IX secolo, che fu fonte inestinguibile di modelli per tutto il medioevo⁶³. Ma in epoca carolingia si fa

strada una forma più concreta di rappresentazione del tempo. La riforma agraria promossa dalla corte conduce a una trasformazione del calendario (tempo liturgico, “della Chiesa”), che ora inizia ad assumere come centrale il tema del *lavoro*, e a modellarsi quindi sulle raffigurazioni dei dodici mesi intenti alle attività agricole⁶⁴.

Nasce così tra VIII e IX secoli un repertorio di immagini che scandiscono il tempo del cielo attraverso la formula del “ciclo”, con cui si vuole rappresentare la vita dell’uomo, il suo rapporto con la terra e il suo perpetuo rinnovarsi. Nel primo medioevo la raffigurazione dei Mesi si concentra nei manoscritti miniati, con esemplari autorevoli quali una redazione degli stessi *Aratea* proveniente da Salisburgo⁶⁵, ove su registri sovrapposti alcune figure sono intente a lavorare la campagna, o nel più classicheggiante Martirologio di Wandalberto⁶⁶, di inizio X secolo, in cui i singoli Mesi sono collocati entro edicole, affiancati ciascuno dal simbolo del proprio segno zodiacale.

Le arti applicate accolgono il tema, tramandando i modelli carolingi al pieno medioevo. Lo dimostra bene l’*Arazzo della Creazione* della cattedrale di Girona (Catalogna), che associa il ciclo dei Mesi a una delle più dettagliate rappresentazioni della *Genesi* e ad altri temi cosmologici⁶⁷. L’aspetto simbolico del lavoro vi si incrocia con quello spirituale offerto dalle Scritture, per le quali il lavoro dei campi è al contempo castigo e strumento di riscatto dell’uomo. Anche suffragata dall’autorità di testi ecclesiastici come il *Gemma animae* di Onorio di Autun, tale connessione tra tema enciclopedico-illustrativo e aspetto teologico favorì la grande diffusione – soprattutto in Italia, in Francia e in Spagna – del tema dei Mesi, che così trova spazio, tra gli inizi del XII secolo e

per tutto il successivo, in porzioni salienti dell’edificio ecclesiastico, divenendo vero e proprio ciclo monumentale. In abbazie e cattedrali, i portali, i mosaici pavimentali, hanno come soggetto prediletto i lavori dei Mesi, sovente associati a episodi scritturali, ai segni zodiacali, o anche a temi tratti dal repertorio profano (i *fabliaux*), come nel caso del ciclo scolpito a inizi XII secolo nella porta della Pescheria della cattedrale di Modena⁶⁸, mentre alcuni decenni dopo nelle grandi cattedrali dell’Île-de-France i Mesi si affiancano alle Virtù e agli elementi del sapere. All’inizio del Duecento Benedetto Antelami innova la tradizione padana, realizzando a Parma singole figure monumentali di Mesi dalla robusta plasticità, ciascuna intenta a una precisa attività agricola: lo scultore concepisce così una vera e propria “serie” statuaria, che avrà un’enorme fortuna e sarà replicata – seppur con modifiche importanti – nelle vicine cattedrali di Fidenza, Cremona e Ferrara⁶⁹.

Un mutamento in senso “profano” si verifica con la prima metà del Trecento: al significato biblico del mese rappresentato come lavoro, si preferisce ora l’osservazione dei mutamenti dell’ambiente naturale con lo scorrere delle stagioni; alla raffigurazione dei dodici mesi, ancora altamente simbolica seppur legata all’immagine della terra, si inizia cioè a sostituire, in modo embrionale, il genere del paesaggio. Il ciclo dipinto nella torre dell’Aquila del palazzo del Buonconsiglio a Trento (circa 1400)⁷⁰ è il caso esemplare di questa profonda trasformazione, anche perché illustra i cambiamenti sociali occorsi sul finire del medioevo: mese per mese, alle scene di lavoro nei campi si contrappongono ora i divertimenti e le delizie nel giardino della nuova aristocrazia cortese.

- ¹ J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale* (1964), Torino 1981, p. 168.
- ² Studi specifici sull'iconografia medievale della Terra scarseggiano; per un inquadramento esaustivo si veda l'ottima sintesi di K.A. Wirth, ad vocem *Erde*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. V, Stuttgart 1964, pp. 997-1104, con ricco corredo iconografico; assai più sintetica la voce *Erde*, in *Lexikon der christliche Ikonographie*, vol. I, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 657-659.
- ³ Cfr. A.C. Esmeijer, *Divina quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen 1978, pp. 55-56.
- ⁴ Isidoro, *De natura rerum* (XI.1, *De partibus mundi*).
- ⁵ Per una sintesi cfr. M.B. Moore, ad vocem *Ge*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV, Zürich-München 1988, pp. 171-177, e J.D. Reid, ad vocem *Gaia*, in *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. I, New York-Oxford 1993, p. 443 sgg.
- ⁶ Un'interpretazione differente è stata recentemente offerta da M. Centanni, M.G. Ciani, *Ara Pacis Augustae: le fonti letterarie*, in "Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale" (rivista on-line), 58, giugno-agosto 2007, secondo cui nella donna sarebbe da riconoscere Venere dea della fecondità, come proposto nei primissimi versi del *De rerum natura* lucreziano. Cfr. oggi *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna*, Venezia 2007.
- ⁷ C. Bertelli (a cura di), *Il Millennio Ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milano 1987, p. 107 sgg., fig. 129.
- ⁸ H. Maguire, *Earth and ocean. The terrestrial world in early Byzantine art*, University Park 1987, p. 20 sgg., figg. 8-9.
- ⁹ E. Kitzinger, *Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics: I. Mosaics at Nikopolis*, in "Dumbarton Oaks Papers", 6, 1951, pp. 83-122.
- ¹⁰ La più antica (IX secolo) alla Biblioteca Vaticana, ms. gr. 699; due copie dell'XI secolo si trovano a Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. IX.28 e al Monte Sinai, monastero di Santa Caterina, ms. gr. 1186. Si veda oggi P. Barber, scheda in *Segni e sogni della terra. Il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti*, a cura di C. Pirovano, catalogo della mostra (Milano, 2001), Novara 2001, p. 58, cat. 17.
- ¹¹ Isidoro, *Etymologiae*, XIV (*De terra et partibus*), l.1.
- ¹² Rabano Mauro, *De rerum naturis*, XV.6 (*De diis gentium*).
- ¹³ Sentenza Isidoro, *Etymologiae*, XI.1 (*De homine*): "Natura dic-ta ab eo quod nasci aliquid faciat. Gignendi enim et faciendi potens est. Hanc quidam Deum esse dixerunt, a quo omnia creata sunt et existunt. Genus a gignendo dictum, cui derivatum nomen a terra, ex qua omnia gignuntur; guh enim Graece terra dicitur". Per la *Natura lactans* si veda M. Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter: ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin 1997, cap I.

¹⁴ Cod. 132, a f. 269°. L'immagine ha schema analogo a quello impiegato nello stesso codice per la raffigurazione del "Mare Rubrum", una donna che nutre due mostri marini (G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino. II.2: I codici preteobaldiani e teobaldiani*, Roma 1996, p. 74).

¹⁵ "Peccatores quoque terrae nomine ibi notantur, ubi dominus ad serpentem ait: Terram comedes cunctis diebus, hoc est peccatores in sortem tuam et perditionem trahes, et eorum iniquitatibus pasceres" (*De rerum naturis*, XII.1). Si veda anche l'interpretazione di C. Frugoni, *Appunti in margine alle figure del codice Casin. 132*, in G. Cavallo (a cura di), *Rabano Mauro. De rerum naturis. Cod. Casin. 132, Archivio dell'Abbazia di Montecassino. Commentari*, Pavone Canavese 1994, pp. 177-197, secondo cui il serpente allattato alluderebbe alla identità Terra/Eva.

¹⁶ Ms. Barb. Lat. 592, su cui si veda L. Speciale, *Montecassino e la riforma gregoriana. L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592*, Roma 1991. Analoga nell'impostazione generale, ma distinta nei particolari, la Terra dell'*Exultet* n. 1 di Bari, accompagnata da piccoli mammiferi. Una soluzione più realistica è proposta invece nell'*Exultet* n. 2 del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, codice di origine beneventano-cassinense della fine dell'XI secolo, che sostituisce alla personificazione una vivace scena di lavoro agricolo (A.R. Calderoni Masetti, C.D. Fonseca, G. Cavallo, *L'Exultet "beneventano" del Duomo di Pisa*, Galatina 1989, p. 49, fig. 23).

¹⁷ Universiteitsbibliotheek, ms. Voss. Q. 79, f. 93v. W. Koehler, F. Mutherich, *Die karolingischen Miniaturen*, vol. IV, Berlin 1971, pp. 79-81, 108-116, tav. 75-96; B.S. Eastwood, *Origins and contents of the Leiden planetary configuration [MS. Voss. Q. 79, fol. 93v], an artistic astronomical schema of the early Middle Ages*, in "Viator", 14, 1983, pp. 1-40. Da questa edizione prestigiosa furono redatte nel corso del medioevo non poche copie, tra cui quella di Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, ms. 188 (da Saint-Omer, fine X secolo), che al f. 30r riproduce lo stesso schema.

¹⁸ Rijksuniversiteit, ms. 32. Oltre allo storico studio di E.T. De Wald, *The illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton University 1932, si veda oggi *The Utrecht Psalter in medieval art. Picturing the Psalms of David*, a cura di K. van der Horst, W. Noel, catalogo della mostra (Utrecht, 1996), Westrenen 1996.

¹⁹ Un'iconografia affine ritornerà, all'inizio del Duecento, nella frammentaria personificazione della Terra scolpita nel portale ovest di Notre Dame a Parigi.

²⁰ Per l'iconografia specifica si veda S. Dufrenne, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht: sources et apport Carolingien*, Paris 1978, p. 78 sgg., tav. 13.

²¹ Cfr. K.A. Wirth, ad vocem *Erde*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, cit., e L. Lüdicke-Kaute, O. Holl, ad vocem *Personifikationen*, in *Lexikon der christliche Ikonographie*, vol. III, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1971, coll. 394-407.

²² In generale si vedano: F.V.M. Cumont, *Recherches sur le sym-*

bolisme funéraire des romains (Paris 1942), Paris 1966; H.P. L'Orange, *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world* (Oslo 1953), New York 1982; F.W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg (a cura di), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Wiesbaden 1967.

²³ S. Ferber, *Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques*, in "The Art Bulletin", XLVIII, 3-4, 1966, pp. 323-334. Da segnalare la presenza di Tellus cavalcante un toro (assieme a Oceanus) nella scena della *Resurrezione dei morti*, dettaglio di una pittura su tavola (prima metà del Duecento) alla Pinacoteca Vaticana (cfr. K.A. Wirth, ad vocem *Erde*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, cit., coll. 1065-1066).

²⁴ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 4452; oggi si veda H. Fillitz, *Der Einband, in Zierded für Ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Frankfurt am Main 1994, pp. 103-108, in part. 104 sgg., tav. 1.

²⁵ Parigi, Bibl. nat., ms. lat., 9383; oggi cfr. M.P. Laffitte, scheda in *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, a cura di M.P. Laffitte, C. Denoël, catalogo della mostra (Parigi, 2007), Paris 2007, pp. 203-205, cat. 55.

²⁶ C. Frugoni, ad vocem *Elementi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. V, Roma 1994, pp. 780-783, in part. 780.

²⁷ Hildesheim, Dombibliothek, ms. 18; cfr. *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, a cura di M. Brandt, A. Eggebrecht, catalogo della mostra (Hildesheim, 1993), vol. II, Hildesheim 1993, pp. 570-578, cat. VIII.30.

²⁸ Secondo C. Frugoni, *Alberi (in paradiso voluptatis)*, in *L'ambiente vegetale nell'altomedioevo*, XXXVII settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto, 1989), vol. II, Spoleto 1990, pp. 725-762, in part. 728. Si veda anche l'avorio di Adalberone II vescovo di Metz, oggi al Museo di quella città, databile all'anno 1000 (cfr. D. Gaborit-Chopin, *Die Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Berlin 1978, p. 88, figg. 82-83 e p. 194, n. 79; *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, cit., vol. II, pp. 199-202, cat. IV.40) ove Mare e Terra sono assieme ai progenitori sotto al legno della crocifissione.

²⁹ Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. II 1179, proveniente dal monastero inglese di Stavelot, a f. 2v; si veda *Rhein und Maas. Kunst und Kultur, 800-1400*, a cura di A. Legner, catalogo della mostra (Colonia-Bruxelles, 1972), vol. I, Köln 1972, p. 232 sgg., cat. F28. Anche dal solo punto di vista formale è immediata l'analogia tra Eva e Terra; si veda, come esempio precoce, la Bibbia di Moutier-Grandval (Londra, British Museum, ms. Add. 10546), codice prodotto a Tours, circa 840, per cui si veda H.L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977, p. 13 sgg., fig. 1: nella pagina della *Genesi* (f. 5v), Eva allattante è abbigliata con un manto anticheggiante che le lascia scoperto il busto.

³⁰ Si ricordino anche le due figure nella porta bronzea del San Zeno di Verona (circa 1138), identificate correntemente come Terra ed Eva allattanti; secondo un'altra interpretazione si tratte-

rebbe invece di Terra e Acqua (C. Frugoni, *La porta in bronzo della chiesa di S. Zeno a Verona*, in A. Castagnetti, G.M. Varagnini [a cura di], *Il Veneto nel medioevo, dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991, pp. 165-208).

³¹ F. van der Meer, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Roma-Paris 1938.

³² Parigi, Bibliothèque nationale, ms. Lat. 1141, a f. 6r, su cui oggi cfr. M.P. Laffitte, scheda in *Trésors carolingiens...*, cit., p. 117 sgg., cat. 18.

³³ La soluzione iconografica ritorna quasi invariata nel collegato Codice aureo da Sankt-Emmeram a Ratisbona (oggi Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 14000), ma anche nella nota coperta eburnea di San Gallo (Stiftsbibliothek, cod. 53), attribuita al monaco Tuotilo e databile attorno al 900 (J. Duft, R. Schnyder, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen*, Beuron 1984, pp. 62-75). In epoca più tarda il tema della personificazione femminile pare affievolirsi, e si opta quindi per soluzioni ideogrammatiche: Cristo poggia direttamente i piedi sul globo, talvolta identificato dalla scritta TERRA, talaltra composto in *orbis tripartitus*; si veda ad esempio la Bibbia dal Sankt Kastor di Coblenza, oggi a Pommersfelden, Schloßbibliothek, cod. 333/334, f. 2r, o la cosiddetta Bibbia di Stavelot, oggi Londra, British Museum, Add. Ms. 28106-07, circa 1097, II vol., f. 136. In un Evangelario da Treviri di inizio XI secolo oggi alla Staatsbibliothek di Berlino, ms. Theol. Lat. Fol. 283, a f. 11r la sfera contiene ancora la figura femminile di Terra dalle pose contorte come quelle di una cariatide (cfr. A. Fingernagel, *Die illuminierten lateinischen Handschriften süd-, west- und nordeuropäischer Provenienz der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. 4.-12. Jahrhundert*, vol. I, Wiesbaden 1999, pp. 92-94, cat. 89, vol. II, tav. VI).

³⁴ Domschatzkammer, G25, a f. 16r, prodotto alla Reichenau attorno al 990. Da ultimi si veda la pubblicazione (con bibl.) in *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806: von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters*, a cura di M. Puhle, C.P. Hasse, catalogo della mostra (Magdeburg, 2006), vol. II, Dresden 2006, pp. 83-86, cat. II.31.

³⁵ Per questa simbologia in ambito ottoniano si veda il saggio di H. Mayr-Harting, *Die Ottonen: Herrscherrepräsentation in der Kunst, 919-1024*, in *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation...*, vol. I, pp. 110-123, e in generale lo storico libro di E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957. Nello stesso ambito culturale il motivo della terra-sostegno ritorna nella *Crocifissione* della coperta del Codice aureo di Echternach, circa 983-991 (oggi a Norimberga, Germanische Nationalmuseum, ms. 2° 156142, su cui si veda R. Kahsnitz, *Der Einband des Goldenen Evangelienbuches*, in *Das goldene Evangelienbuch von Echternach: eine Prunkhandschrift des 11. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1982, pp. 38-71, in part. 42-49, tav. II). La Terra che sostiene la croce astile di Saint-Bertin (conservata al Museo dell'abbazia di Saint-Omer), opera mosana dell'ultimo

quarto del XII secolo, è raffigurata realisticamente come una donna che imbraccia una vanga (cfr. H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque art. The art of church treasures in north-western Europe*, London 1954, nn. 178/179).

³⁶ D. Gaborit-Chopin, *Musée du Louvre. Département des objets d'art. Catalogue: Ivoires médiévaux. V^e-XV^e siècle*, Paris 2003, pp. 49-54, n. 9; anche S.G. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley 1981, p. 219.

³⁷ Nel noto *missorium* argenteo di Teodosio I (ultimo quarto del IV secolo), conservato a Madrid, Real Academia, sotto la figura dell'imperatore seduto in trono, una raffinatissima Tellus abbigliata all'antica, con cornucopia ricolma e circondata da messi, è accompagnata da due bambini-eroti (da ultimo A. Effenberger, *Das Theodosius-Missorium von 388. Anmerkungen zur politischen Ikonographie in der Spätantike*, in C. Sode [a cura di], *Novum millennium. Studies on Byzantine history and culture dedicated to Paul Speck*, Aldershot 2001, pp. 97-108).

³⁸ E.J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Bern 1952. Gli elementi del rosone di Losanna sono rappresentati tutti come figure femminili allattanti bambini e diversi animali.

³⁹ Tali schemi esplicitano la concordanza armonica tra i quattro elementi attraverso ruote composte a croce, ovvero nella cosiddetta figura solida, schemi talvolta arricchiti da animali (si veda B.S. Eastwood, *The diagram of the four elements in the oldest manuscripts of Isidore's "de natura rerum"*, in "Studi medievali", III, 42, 2001, 2, pp. 547-564; B. Obrist, *La cosmologie médiévale: textes et images*, vol. I, *Les fondements antiques*, Firenze 2004; M.M. Gorman, *The diagrams in the oldest manuscripts of Isidore's "De natura rerum"*, in "Studi medievali", XLII, 2, 2001, pp. 529-545).

⁴⁰ Gottinga, Universitätsbibliothek, ms. Theol. 231, f. 250r (A.C. Esmeijer, *Divina quaternitas...*, cit., fig. 6).

⁴¹ Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. II 1639, f. 6v; la Bibbia di Saint-Hubert si data tra il 1070 e il 1085 (cfr. H. Bober, *An illustrated Medieval School-Book of Bede's "De Natura Rerum"*, in "Journal of the Walters Art Gallery", XIX-XX, 1956-1957, pp. 65-97, 24 sgg., e *Rhein und Maas...*, cit., vol I, p. 290 sgg., cat. J17).

⁴² Da ultimo cfr. D. Blume, *Körper und Kosmos im Mittelalter*, in K. Marek (a cura di), *Bild und Körper im Mittelalter*, Paderborn 2006, pp. 225-241.

⁴³ Österreichische nationalbibliothek, ms. 12600 (da Prüfening), a f. 29r. Nell'illustrazione le scritte chiariscono il senso escatologico degli influssi: "IIII elementa significant IIII evangelia quae per IIII partes mundi ad salvationem totius generis humani per XII apostolos et successores eorum episcopos et presbyteros praedicantur".

⁴⁴ Terra ha un centauro, Aer un'aquila, Ignis un leone, Aqua un grifone (per questa iconografia cfr. D. Tselos, *Unique portraits of the Evangelists in an English gospel-book of the twelfth century*, in "The art bulletin", 1952, 274, pp. 257-277, e A.C. Esmeijer,

Divina quaternitas..., cit., p. 101). La rappresentazione della "substantia corporalis" fu ripresa nel famoso *Hortus Deliciarum* di Herrada di Landsberg, codice illustre distrutto nel 1870 ma noto attraverso riproduzioni ottocentesche (cfr. l'edizione facsimile: *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenburg*, a cura di R. Green, M. Evans, C. Bischoff, M. Curschmann, in 2 voll., London-Leiden 1979, I, fig. 9 e II, p. 96).

⁴⁵ Staatsbibliothek, ms. Clm. 2655, a f. 104v, su cui si veda A.C. Esmeijer, *Divina quaternitas...*, cit., p. 103, con riferimenti all'enciclopedia dello stesso Cantimpré. Deve esser qui ricordata la grande macchina enciclopedica affrescata nella cripta del duomo di Anagni (fine XII-inizi XIII secolo), a illustrare proprio le corrispondenze quaternarie: su una lunetta in prossimità della volta decorata con il *Microcosmo*, il pittore dipinse Ippocrate e Galeno (a cui si faceva rimontare la teoria degli umori), e accanto a essi lo schema relazionale dei quattro elementi (L. Pressouyre, *Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 78, 1966, pp. 551-593).

⁴⁶ Non è infrequente nel Medioevo questa rappresentazione duplice della terra; ad esempio, nel prezioso tessuto di Colonia (tesoro di Sankt Kunibert, metà del X secolo) all'Anno fanno corona lo Zodiaco e gli elementi, tra cui la Terra, una figurina femminile che reca fiori, ma anche – ai confini del cerchio del mondo – le figure tutelari di Oceanus e Tellus, raffigurata come la divinità romana (cfr. *Rhein und Maas...*, cit., vol I, cat. A10, p. 167 sgg.).

⁴⁷ Cfr. H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque art...*, cit., tavv. 174-179.

⁴⁸ *Rhein und Maas...*, cit., vol I, cat. G25, p. 261.

⁴⁹ Del migliaio di mappe medievali giunte sino a noi, la maggior parte sono illustrazioni di codici (cfr. J.B. Harley, D. Woodward (a cura di), *The History of Cartography*, I: *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago-London 1987; oggi la sintesi di P. Barber, *Mito, religione e conoscenza: la mappa del mondo medievale*, in *Segni e sogni della terra...*, cit., pp. 49-57).

⁵⁰ S.C. McCluskey, *Astronomies and Cultures in Early Medieval Europe*, Cambridge 1998; per le rappresentazioni medievali cfr. oggi R. Simek, *The shape of the earth in the Middle Ages and medieval mappaemundi*, in P.D.A. Harvey (a cura di), *The Hereford world map. Medieval world maps and their context*, London 2006, pp. 293-303.

⁵¹ Un bell'esemplare carolingio, proveniente dal Saint-Martin di Tours, è descritto oggi da C. Denoël, scheda in *Trésors carolingiens...*, cit., pp. 158 sgg., cat. 35.

⁵² Isidoro, *De natura rerum*, XLVIII.1-3 (*De partibus terrae*): "Regio autem terrae dividitur trifariam, e quibus una pars Europa, altera Asia, tertia Africa vocatur [...] Unde videntur orbem dimidium duae tenere, Europa, et Africa. Alium vero dimidium sola Asia. Sed ideo illae duae partes factae sunt, quia inter utramque ab Oceano ingreditur, quidquid aquarum terras influit,

et hoc mare Magnum nobis facit. Totius autem terrae mensuram geometrae centum octoginta milium stadiorum aestimaverunt”.

⁵³ E. e G. Wajtraub, *Noah and his family on medieval maps*, in P.D.A. Harvey (a cura di), *The Hereford world map...*, cit., pp. 381-388.

⁵⁴ Disperso con la seconda guerra mondiale, ma noto da un facsimile della fine dell'Ottocento (cfr. P. Barber, scheda in *Segni e sogni della terra...*, cit., p. 69, cat. 31).

⁵⁵ P.D.A. Harvey, *Mappa mundi. The Hereford Map*, London 1996; oggi P. Barber, scheda in *Segni e sogni della terra...*, cit., p. 73, cat. 35.

⁵⁶ Una tradizione rappresentativa che si inaugura nell'altomedioevo con gli esemplari del commentario all'*Apocalisse* del Beato di Liébana, e si perpetua lungo tutto il medioevo (cfr. i saggi di H. Kugler, *Himmelsrichtungen und Erdregionen auf mittelalterlichen Weltkarten*, e di M. Munkler, *Monstra und mappae mundi: die monstrosen Völker des Erdrands auf mittelalterlichen Weltkarten*, in J. Glauser, C. Kiening [a cura di], *Text-Bild-Karte. Kartographien der Vormoderne*, Freiburg i. B. 2007, rispettivamente pp. 175-199 e 149-173).

⁵⁷ C. Frugoni, *La figurazione basso-medievale dell'“Imago Mundi”*, in *“Imago mundi”: La conoscenza scientifica nel pensiero bassomedioevale*, atti del convegno storico internazionale (Todi, 1981), Todi 1983, pp. 225-240.

⁵⁸ *De arca Noe morali* (IV, 9).

⁵⁹ M. Kupfer, *Medieval World Maps: Embedded Images, Interpretative Frames*, in “Word and Image”, 10, 1994, pp. 262-288; M. Hoogvliet, *Mappae Mundi and the medieval hermeneutics of cartographical space*, in P. Ainsworth, T. Scott (a cura di), *Regions and landscapes. Reality and imagination in late medieval and early modern Europe*, Oxford 2000, pp. 25-46.

⁶⁰ A.D. von den Brincken, *Jerusalem on medieval mappaemundi. A site both historical and eschatological*, in P.D.A. Harvey (a cura di), *The Hereford world map...*, cit., pp. 355-379.

⁶¹ Nella Mappa del duca di Cornovaglia (frammento, circa 1290) ai confini sono cinque medaglioni angolari che illustrano le età

dell'uomo: le ultime due rappresentano uno scheletro e un angelo (cfr. P. Barber, scheda in *Segni e sogni della terra...*, cit., p. 70, cat. 32).

⁶² M.A. Castiñeiras Gonzáles, *Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique: à propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)*, in “Cahiers de civilisation médiévale”, 38, 1995, pp. 307-317; M.A. Castiñeiras Gonzáles, ad vocem *Mesi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VIII, Roma 1997, pp. 325-335. Tuttora utile J.C. Webster, *The labors of the months in antique and mediaeval art*, Chicago 1938.

⁶³ Redazione perduta, ma nota da copie seicentesche (il testo di riferimento è H. Stern, *Le Calendrier de 354: étude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953).

⁶⁴ Per questo nuovo filone si attinse essenzialmente a una tradizione figurativa alternativa, quella dell'arte provinciale della Gallia, che già dal III secolo d.C. indugiava su temi connessi alla rusticità.

⁶⁵ Oggi a Vienna, Österreichische nationalbibliothek, ms. 387, a f. 90v.

⁶⁶ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. lat. 438.

⁶⁷ B. Baert, *New observations on the Genesis of Girona (1050-1100): the iconography of the legend of the True Cross*, in “Gesta”, 38, 1999, pp. 115-127.

⁶⁸ C. Frugoni, M. Nari, C. Acidini Luchinat, *La Porta della Pescheria nel Duomo di Modena*, Modena 1991.

⁶⁹ C. Frugoni, *I mesi antelamici del Battistero di Parma*, Parma 1992; oggi: B. Giovannucci Vigi, G. Sassu (a cura di), *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara: ipotesi e confronti*, atti della giornata di studi (Ferrara, 1 ottobre 2004), Ferrara 2007.

⁷⁰ E. Castelnuovo, *Il Ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento*, Trento 1987; oggi: F. De Gramatica, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila, in Il gotico nelle Alpi: 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, catalogo della mostra (Trento, 2002), Trento 2002, pp. 342-265.