



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Storia delle Arti e  
Conservazione dei Beni Culturali

Ordinamento LM-89

Tesi di Laurea

**Il programma dell'Ambone di Klosterneuburg e Gerhoch von Reichersberg**

L'influenza delle riforme ecclesiastiche del XII secolo sull'arte d'oltralpe: Austria

Nicola da Verdun e la commissione per l'abbazia di Klosterneuburg

**Relatore**

Prof. Stefano Riccioni  
Università Ca' Foscari, Venezia

**Correlatore**

Prof. Christoph Egger  
Universität Wien

**Laureanda**

Elisabeth  
Niederdöckl  
Matricola 874181

**Anno Accademico**

2019/2020

## Sommario

<b>Introduzione</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Storiografia</b> .....	<b>5</b>
1.1. La recezione dell'ambone di Klosterneuburg nella ricerca storico-artistica.....	5
1.2. I concetti di “Riforma Gregoriana” e “Arte Riformata” .....	16
<b>2. Le vicende storiche di Klosterneuburg</b> .....	<b>28</b>
2.1. Le canonichesse riformate di Klosterneuburg.....	33
2.2. I canonici riformati di Klosterneuburg e Gerhoch von Reichersberg.....	38
2.2.1. L'educazione dei canonici riformati .....	50
<b>3. Le iscrizioni dell'ambone di Klosterneuburg</b> .....	<b>54</b>
3.1. Gli smalti e i vocaboli guida .....	59
3.1.1. Prima colonna: <i>etatum, obscura, iuste, milleno</i> .....	60
3.1.2. Seconda colonna: <i>peraratum, figura, vetuste, septuageno</i> .....	65
3.1.3. Terza colonna: <i>opere, pura, foris, undeno</i> .....	69
3.1.4. Quarta colonna: <i>quere, genitura, decoris, sereno</i> .....	73
3.1.5. Quinta colonna: <i>primo, divinam, vere</i> .....	76
3.1.6. Sesta colonna: <i>imo, ruinam, fuere, dicavit</i> .....	78
3.1.7. Settima colonna: <i>situm, serpentem, mundo</i> .....	80
3.1.8. Ottava colonna: <i>tritum, parentem, secundo, fabricavit</i> .....	82
<b>4. Analisi paleografica</b> .....	<b>87</b>
<b>5 L'ambone di Klosterneuburg e l'orafo Nicola da Verdun</b> .....	<b>96</b>
5.1 Nicola da Verdun.....	96
5.2 L'orafo.....	98
5.2.1 Nicola da Verdun e l'arte mosana del XI-XII secolo.....	102
5.2.2 La commissione del reliquiario dei Tre Re Magi per la Basilica di Colonia.....	106
5.3 La simbologia dell'ambone nel XII secolo.....	108
5.4 La percezione dell'ambone di Nicola da Verdun nella basilica di Klosterneuburg..	111
<b>6 Conclusione</b> .....	<b>128</b>
<b>7. Appendice immagini</b> .....	<b>133</b>
<b>7 Appendice analisi iconografica</b> .....	<b>152</b>
<b>La lettura degli smalti dell'ambone di Klosterneuburg</b> .....	<b>152</b>
7.1.1 Primo Registro (smalti I – XVII).....	154
7.1.2 Secondo Registro (smalti XVIII- XXXIV) .....	186
7.1.3 Terzo registro (smalti XXXV – LI) .....	219
<b>7.1 Retro del Verduner Altar</b> .....	<b>246</b>
<b>8 Abbreviazioni</b> .....	<b>249</b>
<b>9 Fonti</b> .....	<b>250</b>
<b>10 Studi</b> .....	<b>252</b>

## Introduzione

La questione riguardante la trasmissione della conoscenza, chiamata da Esch *Überlieferungschance*, mette in discussione la ricerca storiografica che ritiene maggiormente rilevanti le fonti disponibili, rimuovendo dall'analisi l'enorme quantità di sapere andato perduto<sup>1</sup>. Le fonti disponibili, giunte ad oggi per volere della sorte e di fortunate circostanze, sono solamente una parte minima rispetto alla quantità di informazioni andate perdute: ciononostante, determinano in gran parte la nostra conoscenza storica<sup>2</sup>.

L'attualità della *Überlieferungschance* viene ulteriormente evidenziata se considerata in relazione agli studi sulla memoria storica, trattata nella ricerca contemporanea relativa al processo di decolonizzazione culturale, la quale chiarisce il ruolo che l'omissione violenta, quindi l'attività dell'eliminazione di fonti, possiede nel plasmare a proprio desiderio la memoria<sup>3</sup>.

Sotto questo aspetto verrà analizzato il caso dell'ambone di Nicola da Verdun (1130-1140), commissionato negli anni 1171-1181 per la basilica dell'abbazia di Klosterneuburg<sup>4</sup>.

La realizzazione dell'opera avvenne in un periodo di profondo cambiamento per la realtà del borgo di Klosterneuburg: da città principale del marchese Leopoldo III (1073-1136) divenne un borgo di secondo rango, andando a perdere importanza rispetto alla vicina Vienna.

L'abbazia venne affidata alla comunità dei canonici riformati di Sant'Agostino delle arcidiocesi di Salisburgo e Passavia, che al tempo furono tra le prime, nell'area Nord Alpina, ad aver attuato la riforma secondo la *Vita Apostolica*. Si trattava di un movimento originato da Roma che, volendo fronteggiare la secolarizzazione della Chiesa, istituiva una ferrea riorganizzazione della vita monastica e clericale<sup>5</sup>.

Lo scontro, scaturito dagli interessi di potere, tra l'Impero e il Papato, ebbe conseguenze non solo sui grandi centri della cristianità, come Roma, ma anche in quelli periferici.

Durante lo scisma papale del 1130 venne chiesto alle abbazie di prendere posizione: o a favore dell'Imperatore o della Chiesa<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Esch, *Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers*, in «Historische Zeitschrift» 240/3, giugno 1985, pp. 529-570.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> D. Hicks, *The British Museums, The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London, 2020.

<sup>4</sup> La riproduzione dell'ambone allo stato attuale e originale viene riportata nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>5</sup> H. Buschhausen, *Der Verduner Altar, Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Wien, 1980, pp. 12-13 e F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wien, 1984, p. 48.

<sup>6</sup> H. R. Hahnloser, *Nicolas de Verdun, la reconstruction de son ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'histoire de l'art*, in «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres» 1952, pp. 448-456 ; *Art et Réforme Grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, a cura di B. Franzé, Paris, 2015 ; S. Wittekind, *Altar-*

In seguito alla presa di posizione contraria all'imperatore, l'arcivescovo Corrado II di Salisburgo venne deposto dal suo incarico e scacciato violentemente. Una simile sorte toccò anche al teologo Gerhoch dell'abbazia di Reichersberg<sup>7</sup>.

La prima opera d'arte sacra, commissionata in questo periodo dall'allora prevosto Wernher (deceduto nel 1195), per i canonici riformati di Klosterneuburg, fu l'ambone di Nicola da Verdun<sup>8</sup>.

La stabilità che l'abbazia di Klosterneuburg riuscì a mantenere nel XII secolo, dovuta probabilmente all'ottima attività diplomatica dei prevosti, aumentò localmente la diffusione della conoscenza. Le abbazie, come Klosterneuburg, che non furono soggette a attacchi, fiorirono e divennero rifugio per i grandi intellettuali che altrove vennero perseguitati<sup>9</sup>.

L'abbazia di Klosterneuburg fu colpita da un incendio nel 1331, che devastò una parte significativa della biblioteca e dello *scriptorium*. In quell'occasione, l'allora prevosto Stefano da Sierndorf decise di trasformare l'ambone in un trittico d'altare, aggiungendo due colonne, di tre smalti ciascuna, collocate rispettivamente a destra e a sinistra dell'originaria colonna centrale<sup>10</sup>.

L'opera di Nicola da Verdun risulta, dunque, una delle poche opere sopravvissute fino al giorno d'oggi, che documenterebbe la “concezione ecclesiologica militante<sup>11</sup>” della lotta alla

---

*Reliquiar-Retabel, Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Wien-Köln, 2004 e N. D'Acunto, *La lotta per le investiture, una rivoluzione medievale (998-1122)*, Roma, 2020, pp. 47-102.

<sup>7</sup> D'Acunto, *La lotta per le investiture*, cit., pp. 47-102 e P. Classen, *Gerhoch von Reichersberg, eine Biographie mit einem Anhang über die Quellen, ihre handschriftliche Überlieferung und ihre Chronologie*, Wiesbaden, 1960, pp. 11-17.

<sup>8</sup> M. Pippal, H. Fillitz, *Schatzkunst, Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*, Salzburg, 1987, pp. 200-219. L'ultimo restauro del Verduner Altar fu condotto nel 1951. I risultati di questi lavori furono pubblicati nello stesso anno da Josef Zykan nella «Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege». Al giorno d'oggi l'opera di Nicola da Verdun si può trovare nella cappella di San Leopoldo dell'abbazia di Klosterneuburg, mentre la tavola del retro si può trovare nell'oratorio occidentale, adiacente al chiostro.

<sup>9</sup> C. Kurz, „*Quia nobis ut fratribus est una fides et unus spiritus*“. *Die Geschichte der beiden Augustiner-Chorherrenstifte Reichersberg / Inn und Klosterneuburg (Anfänge bis ausgehendes 12. Jahrhundert) unter besonderer Berücksichtigung von Gerhoch von Reichersberg und seinen Brüdern*, tesi di magistrale, Università di Vienna, a.a. 2001, relatore G. Scheibelreiter.

<sup>10</sup> F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, cit., p. 48. Per la facciata della basilica di Klosterneuburg del XII secolo si veda la tavola 1 nell'appendice delle immagini. Per la planimetria della basilica di Klosterneuburg del XII secolo si veda la tavola 1 nell'appendice delle immagini. R. Püringer, *Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich*, Wien-Leipzig, 1931, pp. 94-95. Per la facciata della basilica di Klosterneuburg del XII secolo si veda la tavola 1 nell'appendice delle immagini.

<sup>11</sup> A. Trivellone, *le immagini come commento: miniature e esegesi nella Bibbia di Stefano Harding*, in «Codex Aquilarensis» 27/2011, pp. 75-92.

secolarizzazione, della denuncia degli antagonisti “pericolosi” come ebrei, eretici e pagani e dell’ideazione di diverse riforme in linea con quella “gregoriana<sup>12</sup>”.

Sebbene sia evidente la rarità del Verduner Altar, bisogna tenere in considerazione che il suo stato attuale riproduce solamente alcune scelte narrative, considerabili come originali del XII secolo, andando a sminuirne altre, fino a smantellarle completamente. Perciò com’è possibile documentare la parte modificata attraverso una ricostruzione che risulta imprescindibile per poter cogliere la fruizione originale e completa dell’opera?

In primo luogo, verrà condotta un’analisi della storiografia esistente, che chiarirà lo stato delle conoscenze sull’ambone come sulla questione dell’arte riformata.

In secondo luogo, sarà necessario individuare le tendenze della teologia locale, chiarendo i punti d’incontro tra le entità provinciali e il papato romano<sup>13</sup>.

Terzo, questo lavoro svolgerà un’analisi iconografica e iconologica che permetterà di individuare le corrispondenze contenutistiche e simboliche tra gli scritti del Vecchio Testamento e quelli del Nuovo Testamento<sup>14</sup>.

Il programma dell’ambone di Klosterneuburg segna un cambio di sensibilità, il quale riserva al fedele, spesso analfabeta, diverse esperienze, sia sensoriali che concrete<sup>15</sup>. Questo spinse gli esegeti medievali a sviluppare vari metodi che avrebbero permesso di cogliere l’opera nella sua complessità: quello letterale-storico, allegorico-tipologico, morale-tropologico e anagogico<sup>16</sup>.

Il senso letterale-storico viene individuato a Klosterneuburg tramite la lettura orizzontale delle tre linee di smalti, delimitate all’esterno dalle iscrizioni che suddividono il tempo in *ante legem*, *sub lege* e *sub gratia*<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> La ricerca storiografica relativa al concetto di “riforma gregoriana” verrà trattata successivamente nel corso di questo lavoro.

<sup>13</sup> M. Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud, Theologie und Tagespolitik*, Wien, 1997 e B. Franzé, *Iconographie et théologie politique: le motif de la traditio legis*, in *Art et Réforme Grégorienne, XIe-XIIIe siècle, en France et dans la péninsule ibérique*, Paris, 2015, pp. 176-193.

<sup>14</sup> B. Franzé, *Art et Réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, in « *Revue de l’Art* » 180, 2013/2, pp. 9-17, pp. 9-10 e Wittekind, *Altar-Reliquiar-Retabel*, cit.

<sup>15</sup> D’Acunto, *La lotta per le investiture*, cit., pp. 47-102 e B. Pencheva, *Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy*, in « *Speculum* » 92/2, Aprile 2020, pp. 396-466 e M. Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge, 2014 /II (Ed. or. 2008), pp. 18-55.

<sup>16</sup> Trivellone, *le immagini come commento: miniature e esegesi nella Bibbia di Stefano Harding*, cit., pp. 75-92; *Ibidem* e Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo*, cit., p. 192; Bruno di Segni intende i quattro metodi di lettura come linee guida fondamentali per intendere il contenuto sia delle scritture, che delle immagini.

<sup>17</sup> H., Schlie, *Die Ordnung der Reime. Zur Konmedialität von Schrift und Bild in Ihrer ursprünglichen Setzung auf dem Klosterneuburger Ambonedes Nikolaus von Verdun*, in « *MEMO* » 3, 2018, pp. 34-67; Dallo smalto dell’annunciazione ad Abramo fino a quello della Gerusalemme Celeste viene identificato il tempo *ante legem*. Dall’arrivo dell’arcangelo Gabriele fino al Cristo che sede a giudizio si identifica il tempo *sub lege*. Mentre l’ultimo

Il senso allegorico-tipologico viene individuato tramite un secondo metodo di lettura, dove gli smalti vengono letti per colonne verticali di tre unità ciascuna<sup>18</sup>.

Questo secondo metodo di lettura risulta completo se lo spettatore include i vocaboli evidenziati dalle rime interne ai versi leonini (questi verranno chiamati in seguito *vocaboli guida*).

Gli ultimi due metodi di lettura, morale-tropologico e anagogico, verranno individuati nel corso dell'analisi dei vocaboli guida in relazione agli smalti e permetteranno di intendere il programma dell'ambone in relazione ai cambiamenti dottrinali del XII secolo.

Infine, l'analisi paleografica chiarirà le relazioni vigenti tra l'opera di Klosterneuburg e gli *scriptoria* più o meno prossimi.

Questo lavoro non soltanto vuole essere un'ulteriore analisi dell'evoluzione e della diffusione di precise forme artistiche, che esprimono i cambiamenti del tempo, bensì cerca di proporre una modalità di analisi innovativa che si basa sul sistema dei *vocaboli guida*.

---

registro orizzontale definiva il tempo *sub gratia* comprendendo gli smalti dall'annuncio della nascita di Sansone fino a quello dei dannati all'inferno.

<sup>18</sup> Buschhausen, *der Verduner Altar*, cit.; per primo identifica alcuni smalti che non rispettano la sequenza temporale. Questa prima modalità di lettura, definita dalle suddivisioni temporali, va considerata in relazione agli espedienti grafici utilizzati, resi con la tecnica dello smalto a champlévé, nelle singole scene per permettere all'osservatore di identificarvi diversi momenti contemporaneamente. Questa prima modalità di lettura, porta ad iniziare in alto a sinistra per giungere in alto a destra. A fine riga orizzontale lo sguardo veniva riposto nel registro inferiore, cominciando nell'estremità sinistra per proseguire la lettura come sopra.

## 1. Storiografia

### 1.1. La recezione dell'ambone di Klosterneuburg nella ricerca storico-artistica

Tenendo in considerazione il piano di lavoro precedentemente delineato e viste le numerose pubblicazioni relative all'opera di Nicola da Verdun per Klosterneuburg, risulterà necessario esporne, tramite una breve rassegna, i temi principali. Verranno riportati i risultati ottenuti nel campo dell'iconografia, dell'origine stilistica dell'artista e della sua bottega come il contesto storico-culturale in cui venne realizzato l'ambone, la sua forma originaria e la distinzione del committente dall'ideatore del programma dell'opera.

La provenienza degli elementi iconografici di origine bizantina fu trattata fin dal 1844, quando Arneth ipotizzò che tali elementi fossero stati importati in Europa tramite le Crociate<sup>19</sup>. La formazione dell'artista e la sua origine stilistica e iconografica furono successivamente approfonditi da Louis Réau, nel 1943<sup>20</sup>. Réau individuò la provenienza dell'artista nella regione Lorena<sup>21</sup> e reputò il programma dell'altare di Klosterneuburg come realizzato sotto influsso degli scritti di Sant'Agostino (354-430) e dell'abate Sugerio di St. Denis (1081-1151), come dalla produzione artistica di Renier de Huy e dalle opere di St. Denis<sup>22</sup>.

Demus ritorna sulla questione dell'origine stilistica di Nicola da Verdun nel 1951, identificandolo "italobizantino": per i contorni resi negli smalti di Nicola da Verdun in modo ampio e l'utilizzo di un tratteggio deciso, mentre il cadere dei vestiti riprenderebbe l'arte classica<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> J. Arneth e A. von Camesina, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Oesterreich, gefertigt im zwölften Jahrhunderte von Nicolaus aus Verdun: In der Originalgröße lithographirt*, Wien, 1844.

<sup>20</sup> L. Réau, *L'iconographie du Retabel de Verdun*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français» 1938, pp. 7-22. Si ricordi anche la precedente pubblicazione di L. Schabes, *Das Kirchenjahr auf dem Verduner Altar*, in «Kirchenblatt für die Pfarrgemeinde Klosterneuburg, Weidling, Kierling, Kritzendorf und Höflein a. d. Donau» II, 1920, pp. 9-21. L'autore mette in relazione le scene rappresentate nella parte centrale dell'opera con le varie festività del calendario liturgico. Durante questa analisi Schabes non considera per intero l'iconografia dell'ambone di Klosterneuburg omettendo soprattutto le raffigurazioni del Vecchio Testamento.

Si veda anche: L. Schabes, *Alte liturgische Gebräuche und Zerimonien an der Stifftskirche zu Klosterneuburg*, Klosterneuburg, 1930 e O. v. Falke, *Meister Nikolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz*, in «Zeitschrift für Christliche Kunst» XVIII, 1905, pp. 161-168.

<sup>21</sup> Réau, *L'iconographie du Retabel de Verdun* cit., p. 106.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 108-120. Réau evidenzia la grande umanità delle rappresentazioni dello smalto raffigurante la nascita di Cristo, secondo l'autore la Vergine venne rappresentata spossata per il parto: un'iconografia raramente utilizzata per la madre di Dio data la sua natura divina. Réau ritiene, inoltre, che la natività rappresentata nelle vetrate della cattedrale di Saint-Denis presenti varie similitudini con l'ambone di Klosterneuburg e abbia influenzato la sua realizzazione.

<sup>23</sup> O. Demus, *Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg*, in «Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege» 5, 1951, pp. 13-22.

La provenienza del programma iconografico degli smalti venne identificata in una serie perduta di libri di schizzi della regione della Mosa<sup>24</sup>.

Il primo a considerare il programma dell'ambone di Nicola da Verdun in relazione agli aspetti socioculturali del XII secolo fu Floridus Röhring, che individuò l'origine del programma nelle opere di Sant'Agostino, San Girolamo († 420), San Gregorio († 604), Ugo di San Vittore (1096-1141), Ruperto da Deutz (1075-1129), Gerhoch da Reichersberg e Bernardo di Chiaravalle (1090-1153)<sup>25</sup>. Questi teologi avrebbero in comune il desiderio di contrastare le tesi dei Manichei, che stavano mettendo in dubbio la natura divina del Cristo<sup>26</sup>.

Nell'ambone di Klosterneuburg la figura del Cristo sarebbe dunque utilizzata per far cogliere il collegamento tra il Vecchio Testamento ed il Nuovo Testamento a tutti coloro che, durante la liturgia, avrebbero preso posto davanti all'opera<sup>27</sup>.

La questione dell'origine stilistica e della formazione artistica di Nicola da Verdun venne discussa largamente dagli studiosi, che identificarono la sua formazione presso la scuola della Mosa, successivamente presso quella Renana, probabilmente sotto i maestri Eilbertus e Fridericus. Infine, l'ultima influenza fu identificata nelle opere di tradizione classica<sup>28</sup>.

Alla base di queste attribuzioni varie e incerte, va individuata la varietà d'influenze artistiche che compongono lo stile di Nicola da Verdun e l'iconografia delle sue opere, rendendo impossibile l'attribuzione ad un'unica regione di origine<sup>29</sup>.

Grazie agli studi di Kitzinger fu possibile individuare la contemporanea presenza di influenze bizantine, classiche e franche nella tradizione artistica della Renania, dove vennero documentati, nel XII secolo, oggetti provenienti da Costantinopoli, risalenti al periodo di Giustiniano ed Eraclio I, come opere d'arte ottoniana e carolingia<sup>30</sup>. La teoria di Kitzinger individua gli oggetti di provenienza orientale, dei tesori delle cattedrali, alla base dell'influenza dell'arte mosana<sup>31</sup>.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 17, si notano inoltre degli inserti in champlévé.

<sup>25</sup> Röhring, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 44-52.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 53-76. Si ricordino le pubblicazioni che trattano la relazione tra gli scritti teologici e il programma dell'ambone; G. Schmidt, *Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts*, Graz-Köln, 1959, pp. 60-74 e A. Arnulf, *Versus ad Picturas, Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, 1997, pp. 255-265.

<sup>28</sup> Röhring, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 18-37.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in «Dumbarton Oaks Papers» XX, 1966, p. 25-47, 25-27. Questo articolo verrà poi ripubblicato come: E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, London, 1976.

<sup>31</sup> O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London, 1970, pp. 180-193.



Rimase aperta la questione sulla provenienza dell'arte classica, studiata da Nicola da Verdun per realizzare le sue opere<sup>32</sup>.

Hamman-MacLean definisce l'arte classica come un serbatoio di "natura preformata", da cui Nicola da Verdun si sarebbe servito per rendere il drappeggio morbido<sup>33</sup>. In particolare, individua nella città di Reims il "Vorort des Antikenstudiums", ovvero, il luogo dove Nicola da Verdun ebbe la possibilità di studiare, dal vero, le opere dell'antichità<sup>34</sup>.

L'influenza bizantina-classica, rilevata nelle opere di Nicola da Verdun, venne ripresa da Fillitz nel 1971<sup>35</sup>. Il ricercatore mise in relazione l'opera dell'orafo da Verdun con la produzione artistica mosana, evidenziandone sia le divergenze sia le congruenze. Nicola da Verdun ne risulta un artista che, senza apparente limitazione, per evolvere il proprio stile prese ispirazione da opere di grande successo, ben conosciute nel XII secolo<sup>36</sup>.

Manca finora un'analisi dettagliata dell'iconografia, in relazione allo sfondo socioculturale in cui vennero realizzate le opere. Inoltre, Fillitz compì le sue analisi dando per scontata una libertà assoluta, per quanto riguarda la scelta stilistica dell'artista nelle commissioni che gli vennero affidate.

L'analisi stilistica dell'opera di Klosterneuburg fu rivalutata da Fillitz, il quale riconobbe nella lavorazione degli smalti un lavoro giovanile dell'artista, non ancora perfezionato dall'esperienza: documentabile solamente a partire dalle opere di Colonia e Treviri<sup>37</sup>.

Fillitz utilizzò per primo la cronaca del XIV secolo, la quale riporta le vicissitudini relative all'incendio che colpì la città di Klosterneuburg e l'abbazia. La fonte riferisce che l'opera di Nicola da Verdun, esposta al fuoco, venne salvata grazie al vino versato dai monaci sull'opera ardente<sup>38</sup>. La drammaticità della situazione riportata dalla fonte non può corrispondere

---

<sup>32</sup> R. Hamann-Maclean, *Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom: Bemerkungen zur Rekonstruktion, Händescheidung und Apostelikonographie*, in «Kölner Domblatt» 33/34, 1971, pp. 43-78.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi.*, pp. 244- 280, l'autore identifica anche lo stile dell'Heribertischrein simile a quello degli smalti di Klosterneuburg.

<sup>35</sup> H. Fillitz, *Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner Antiken Anregungen*, in *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800*, catalogo della mostra (Köln 1972), Vol. II. e O. Demus, *zu zwei Darstellungen der Geburt Christi am Klosterneuburger Ambo*, in *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800*, catalogo della mostra (Köln 1972), Vol. II, pp. 174-217.

<sup>36</sup> Fillitz, *Zu Nikolaus von Verdun*, cit.

<sup>37</sup> H. Fillitz, *Studie zu Nikolaus von Verdun*, in «Arte Medievale» II, 1985, pp. 79-90. Fillitz ricorda che Demus fu il primo a spiegare il cambiamento di stile, che colpì Nicola da Verdun, mettendolo in relazione con l'evoluzione dell'arte plastica francese.

<sup>38</sup> Fillitz, *Studie zu Nikolaus von Verdun* cit., p. 83. Fillitz riprende Arneth e Camesina, *Das Niello Antependium*, cit. e H. Zeibig, *Die Kleine Klosterneuburger Chronik*, in: *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen*, 7, 1851, pp. 227.

interamente alla realtà, infatti, come riporta Fillitz, gli smalti dell'ambone di Klosterneuburg non presentano alcun segno di corrosione<sup>39</sup>. Questo dettaglio indicherebbe l'intenzione dell'allora prevosto di Klosterneuburg, che volle ampliare il programma dell'ambone, spinto da un desiderio di autorappresentazione<sup>40</sup>.

Le questioni relative all'ideatore del programma dell'ambone di Klosterneuburg vennero trattate da Buschhausen, il quale vi identificò il prevosto Rüdiger I<sup>41</sup>. A conferma di questa tesi fu portato il lungo tempo, all'incirca dieci anni, in cui vennero realizzati gli smalti, che datano l'ideazione del programma con l'arrivo presso l'abbazia di Klosterneuburg di Gerhoch von Reichesberg, negli anni 1161-1163<sup>42</sup>.

L'eccezionalità dello studio di Buschhausen si evidenzia anche nell'inclusione nel discorso della differente situazione teologica di Klosterneuburg e Vienna, che diede origine ad uno scambio epistolare tra Petrus di Vienna e Gerhoch di Reichersberg e Rüdiger di Klosterneuburg<sup>43</sup>.

Sebbene Buschhausen identifichi il contesto storico-politico e religioso nel quale fu dato in commissione l'ambone, esclude quello locale, non si concentra abbastanza sulle strette relazioni che intercorrevano tra Salisburgo e Klosterneuburg: aspetto che verrà chiarito nel corso di questo lavoro e risulterà fondamentale per intendere l'originalità del programma dell'ambone di Klosterneuburg<sup>44</sup>.

Avendo dunque potuto individuare diverse teorie riguardanti il committente dell'opera, così come l'ideatore del programma iconografico, rimase aperta la questione della forma originale che l'opera doveva possedere nel 1181.

Hans Hahnloser<sup>45</sup> ritenne che, originariamente, si trattasse di un ambone dedicato all'altare della Vergine disposto nella navata centrale della basilica<sup>46</sup>. L'arredo liturgico

---

<sup>39</sup> Fillitz, *Studie zu Nikolaus von Verdun*, cit., p. 83.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> H. Buschhausen, *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXXVII, 1974, pp. 1-32. Lo stesso articolo fu presentato in forma ridotta nel 1970 al simposio tenutosi al Metropolitan Museum of Art: H. Buschhausen, *The theological sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, in: *The year 1200. A Symposium*, atti del convegno di studi (NY 1974) a cura di A. François, 1975, pp. 119-138.

<sup>42</sup> Buschhausen, *The Klosterneuburg Altar*, cit., pp. 1-32.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Hahnloser, *Nicolas de Verdun*, pp. 448-456.

<sup>46</sup> *Ivi.*, p. 453, La teoria di Hahnloser viene condivisa su larga scala dagli studiosi. E. Doberer, *Die Ehemalige Kanzlerbrüst des Nikolaus von Verdun im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg*, in «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstgeschichte» XXXXI, 1977, pp. 3-16. Doberer condivide la teoria di Hahnloser e ritiene che la struttura dell'ambone del 1181 sporgesse di 3/4, quindi che fosse maggiormente visibile all'interno dell'edificio ecclesiastico.

sarebbe stato successivamente smantellato e gli smalti utilizzati come rivestimento dell'altare del tramezzo: a forma di parallelepipedo rettangolare<sup>47</sup>. La struttura di trittico d'altare che conosciamo oggi sarebbe stata realizzata dopo l'incendio, nel XIV secolo, inoltre, poiché lo smalto della crocifissione è di dimensioni maggiori rispetto agli altri, per permettere una chiusura della struttura a trittico, si aggiunsero, rispettivamente sulla sinistra e sulla destra della colonna centrale, due colonne di tre smalti ciascuna, travolgendo il programma originario dell'opera<sup>48</sup>.

Doberer propose una forma di pulpito, suddiviso in tre livelli, composti da una sezione centrale e due colonne laterali di quattro smalti ciascuna, che avrebbero coperto la parte anteriore e i tre lati del pulpito<sup>49</sup>.

Buschhausen ritornò sulla questione irrisolta della forma dell'opera di Klosterneuburg nel XII secolo, prendendo in considerazione le fonti riguardanti l'altare della Vergine, alla quale l'opera di Nicola da Verdun fu dedicata<sup>50</sup>.

Le fonti della fondazione risalenti all'anno 1114 confermano che l'altare nella navata principale era dedicato alla Vergine, dunque, l'opera doveva originariamente essere stata realizzata per quest'ultimo<sup>51</sup>.

Buschhausen evidenziò, inoltre, una decisione mirata del committente, di relazionarsi ad un paesaggio artistico piuttosto che ad un altro nella scelta dell'artista: solamente un artista di tradizione francese sarebbe stato in grado di presentare così degnamente il messaggio di salvezza cristiano, come era stato possibile nel programma dell'altare commissionato dall'abate Sugerio per St. Denis<sup>52</sup>.

La forma originaria dell'opera di Nicola da Verdun venne ricostruita da Pippal e Fillitz i quali vi individuarono un ambone, rialzato di pochi scalini, posizionato all'ingresso del coro<sup>53</sup>. I

---

<sup>47</sup> Hahnloser, *Nicolas de Verdun*, cit., pp. 450-453. Hahnloser individua nelle vetrate delle cattedrali di Sens e a Stendhal rappresentazioni simili nei rivestimenti d'altare.

<sup>48</sup> H. R. Hahnloser, *La technique et le style du retabel de Klosterneuburg*, in *Art mosan*, catalogo della mostra (Parigi 1953), p. 449.

<sup>49</sup> E. Doberer, *Die ehemalige Kanzelbrüstung des Nikolaus von Verdun im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg*, cit., pp. 3-16.

<sup>50</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 2-32.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ivi.*, pp. 117-124, Buschhausen ritrova diverse fonti della biblioteca di Klosterneuburg, come il cod. 154, fol. 1r, del XII secolo risalenti al prevosto Rudiger. Si tratta di una *Summa Brevis in Ierarchias S. Dionisii Ariopagite*, un prologo al commentario di Ugo di San Vittore a Pseudo-Dionysius Aereopagita.

<sup>53</sup> *Ivi.*, p. 202, vanno qui considerati: l'ambone di Enrico II ad Aquigrana e l'ambone di St. Denis.

cambiamenti successivi, datati al XIV secolo, documentano il divenire dell'opera in trittico d'altare<sup>54</sup>.

Nel 1987 Buschhausen riprese in considerazione il panorama politico-ecclesiastico del XII secolo per metterlo in relazione con i contenuti delle iscrizioni di Klosterneuburg<sup>55</sup>. Lo storico evidenziò la relazione tra il *De Sacramentis Christianae fidei*, del 1120, di Ugo di San Vittore (1096-1141 Parigi), ovvero il testo in cui l'autore tematizzò l'eresia di Berengario da Tours (998- 1088) servendosi delle relazioni vigenti tra il Nuovo Testamento ed il Vecchio Testamento<sup>56</sup>.

La relazione tra l'abbazia di Klosterneuburg e il monastero agostiniano di San Vittore, una delle principali scuole teologiche del tempo fondato nel 1108 da Guglielmo di Champeaux (1070-1121 Châlons-en-Champagne), era individuata in quanto nel 1127 Otto (986-1047), il figlio di Leopoldo III (940-994 Würzburg), vi fu mandato per ricevervi la sua educazione ecclesiastica<sup>57</sup>.

Le fonti reperite da Buschhausen riportano che le spese per il soggiorno di studio non furono coperte solamente dal padre, ma, per metà, dall'abbazia di Klosterneuburg: si presupponeva che Otto sarebbe tornato nell'abbazia fondata dalla sua famiglia, per divenirvi prevosto. Eppure, nel 1132 Otto decise di entrare nell'abbazia cisterciense di Morimond<sup>58</sup>.

Leopoldo III fu dunque costretto a chiedere all'arcivescovo Corrado I di Salisburgo (1115-1168 a Salisburgo) e ai vescovi di Passavia e Gurk di riformare Klosterneuburg. La riforma venne ufficialmente attuata nel 1133 e venne eletto a prevosto Hartmann di Bressanone (1090-1164). Contemporaneamente, arrivarono presso Klosterneuburg i fratelli Gerhoch e Rüdiger da Reichersberg<sup>59</sup>.

Un'ulteriore conferma dell'ispirazione dottrinale mosana nell'ideazione del programma dell'ambone di Klosterneuburg deriva dalla corrispondenza epistolare tra l'abbazia di Klosterneuburg e quella di Vienna<sup>60</sup>. Le lettere risalgono al 1156 e riportano le risposte del prevosto Rüdiger a Petrus di Vienna: composte in versi leonini, espongono la visione che il

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, si veda il paliotto di St. Ursula a Colonia. Per la teoria della struttura a dossale vengono presi in considerazione la pala d'oro di Torcello e quella di San Marco a Venezia.

<sup>55</sup> Buschhausen, *Die Geschichte der Inschriften*, cit., p. 267-270.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ivi.*, pp. 274- 279.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

prevosto, insieme a Gerhoch, ebbe sull'unità trinitaria basata sugli scritti di Ugo di San Vittore<sup>61</sup>.

Buschhausen identificò dunque in Rudiger e Gerhoch gli ideatori del programma dell'altare di Klosterneuburg<sup>62</sup>.

Avendo potuto identificare i probabili artefici del programma, le ispirazioni testuali come la forma originale dell'ambone e il suo posizionamento nell'ambiente basilicale, era necessaria un'analisi iconografica aggiornata.

Lo studio venne intrapreso, parzialmente, da Friedrich Dahm, il quale, prendendo in considerazione solamente quattro smalti dell'ambone volle ricondurli ad un'unica origine stilistica<sup>63</sup>.

La tesi di Buschhausen, che aveva identificato la provenienza delle ispirazioni testuali dagli scritti di Ugo di San Vittore, venne messa in discussione da Arwed Arnulf nel 1955<sup>64</sup>.

Arnulf individuò in alcune fonti dell'inventario della biblioteca di Klosterneuburg trattati del XII secolo, che sarebbero alla base del programma: come il *Liber promissionum* di Quodvultdeus, gli scritti di Agostino e di Isidoro, la *Glossa Ordinaria* di Onorio e il *Petrus Pictor*<sup>65</sup>.

Il programma tipologico dell'ambone di Klosterneuburg non sarebbe da considerarsi come innovativo, per forza contraddistinto dal periodo storico dello scisma e della rivalità tra Vienna e Klosterneuburg, bensì andrebbe inteso come un programma che sottolinea la concordanza tra il Vecchio Testamento e il Nuovo Testamento.<sup>66</sup>

Le tesi di Arnulf si basano su un'analisi paleografica delle iscrizioni, ma non prendono in considerazione il contesto storico locale e la sua relazione con quello ecclesiastico Europeo del XII secolo.

Questa lacuna venne colmata da Pippal nel 1994, la quale cercò di mettere in relazione l'opera d'arte sacra di Nicola da Verdun per Klosterneuburg alla produzione artistica locale<sup>67</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> F. Dahm, *Studien zur Ikonographie des Klosterneuburger Emailwerkes des Nicolaus von Verdun*, tesi di dottorato Universität Wien, 1988, pp. 165.

<sup>64</sup> A. Arnulf, *Studien zum Klosterneuburger Ambone und den Theologischen Quellen Bildlicher Typologien von der Spätantike bis 1200*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 48, 1995, pp. 9-41.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 11-20.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> M. Pippal, *Inhalt und Form bei Nikolaus von Verdun. Bemerkungen zum Klosterneuburger Ambo*, in *Studie zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, a cura di B. Herbert e K. Hengevoss-Dürckopp, Frankfurt, 1994, pp. 367-380, p. 367.

Pippal riprese il concetto di “Formengelegenheit”, precedentemente espresso da Pächt, e cercò di individuare delle caratteristiche comuni tra gli smalti e le opere locali dello stesso secolo<sup>68</sup>. Secondo la storica, un programma tipologico e iconografico così complesso come quello di Klosterneuburg doveva aver influenzato l’arte locale. Eppure, la recezione più evidente che riuscì a trovare è il programma del Portale del Duomo di Gurk, in Carinzia<sup>69</sup>.

Il legame complesso che si instaura tra l’immagine, le iscrizioni e i *tituli* dell’ambone di Klosterneuburg, venne analizzato con maggiore precisione da Arnulf nel 1997<sup>70</sup>.

Secondo l’autore, Ugo di San Vittore non fu il solo a trattare della tripartizione dei tempi. Arnulf ritrova diversi esempi che confermano la presenza degli stessi temi in testi di Sant’Agostino e Isidoro di Siviglia<sup>71</sup>.

Arnulf non riconosce alcuna relazione tra il prevosto Rudiger e il programma dell’altare di Klosterneuburg. Nel prologo scritto da Rudiger verrebbero, infatti, usati termini che presentano polittoti (*primos- primis, imos- imis*) che non appaiono nell’iscrizione dell’ambone di Klosterneuburg: i titoli presenti sull’opera di Nicola da Verdun sarebbero tutti versi leonini con due rime interne<sup>72</sup>.

L’influenza dei testi locali sul programma iconografico dell’ambone di Klosterneuburg, fu riconsiderato da Pippal nel 1997, prendendo ad esempio le opere miniaturistiche realizzate, nel XII secolo, nello *scriptorium* di St. Peter a Salisburgo<sup>73</sup>.

La studiosa riconosce nelle azioni dei prevosti Rüdiger, Gerhoch e in quelle dei loro fratelli di sangue, un ruolo centrale per la diffusione delle sacre scritture, ma non ritiene la loro produzione letteraria come originale: sarebbe solamente il risultato di ideologie al tempo largamente diffuse<sup>74</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 368. Pippal contrasta qui l’opinione di: Hamman-McLean, *Nicolaus von Verdun und seine Mitarbeiter*, in *Festschrift für Ljubinković-Corović (Zbonik Narodnog Muzeja u Beogradu IX/X)*, Beograd, 1979, p. 257.

<sup>70</sup> Si veda la tavola 16 nell’appendice delle immagini di questo lavoro. A. Arnulf, *Versus ad Picturas, Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Anthike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, 1997.

<sup>71</sup> *Ibidem*, Isidoro, *Etymologiae*, lib. VI, cap. XVII, 16: “Primum enim tempus est ante legem, secundum sub lege, tertium sub gratia”.

<sup>72</sup> Arnulf, *Versus ad Picturas*, cit., p. 260. Arnulf evidenzia che i *tituli* dell’ambone di Klosterneuburg si riferiscono direttamente allo spettatore. Ciò che Arnulf non riesce a confrontare, per questioni di tempo, sono i *tituli* presenti nel Dreikönigenschrein con quelli presenti nell’ambone di Klosterneuburg.

<sup>73</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud*, cit.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

Pippal propone la teoria della “Geschaute Similitudo”, ovvero, ritiene che le relazioni interne al programma dell’ambone fossero logiche a tutti, sia al pubblico secolare che al clero del XII secolo<sup>75</sup>.

Mohnhaupt mise a confronto il programma liturgico del tempo con quello dell’ambone<sup>76</sup>.

Lo studio permise di documentare una stretta relazione tra il cambiamento della tradizione liturgica locale del XII secolo con il programma dell’ambone di Klosterneuburg, lasciando aperta la questione tra l’effettiva ragione che portò all’ideazione del programma dell’opera<sup>77</sup>.

La relazione tra la liturgia locale e il programma delle iscrizioni e degli smalti di Klosterneuburg venne dettagliatamente analizzato da Heike Schlie nel 2013<sup>78</sup>.

Partendo dalla simbologia affidata nel XII secolo alla liturgia, nella quale veniva tematizzata l’importanza della “Postfigura”(il Messia alla seconda venuta) e della “Prefigura” (i personaggi che nel Vecchio Testamento preannunciavano la nascita del salvatore)<sup>79</sup>, questo simboleggiava il momento in cui l’uomo veniva purificato, tramite la partecipazione all’eucarestia, in attesa del giudizio finale<sup>80</sup>.

Sebbene la ricerca evidenzi la simbologia detenuta dalle raffigurazioni del salvatore, come dei personaggi del Vecchio Testamento che lo preannunciano, presuppongono una nuova sensibilità nel XII secolo, manca a metterla in relazione con la situazione storico-teologica locale del XII secolo, come di quella europea.

La recezione del complesso programma teologico, definito da Schlie come parte della teologia locale fu messo in discussione da Pippal nel 2014<sup>81</sup>. La tarda recezione del programma dell’ambone, solamente a Gurk, confermerebbe che l’iconografia avesse bisogno di tempo per essere intesa dalla società, dunque utilizzata da committenti per i programmi di altre opere<sup>82</sup>.

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> B. Mohnhaupt, *Beziehungsgeflechte, Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern – Berlin – Bruxelles, 2000, p. 118.

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 119-123.

<sup>78</sup> H. Schlie, *Der Klosterneuburger Ambonedes Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als figura zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos*, In *Figura. Dynamiken der Zeichen und Zeiten im Mittelalter (Philologie der Kultur)*, a cura di C. Kiening e K. Mertens Fleury, Würzburg, 2013, pp. 205-247, p. 243.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>81</sup> M. Pippal, *Die Funktion der ‚Schedula‘ und die Rolle der Technik bei der Konstruktion von Wirklichkeit am Beispiel des Emailwerks des Nicolaus von Verdun in Klosterneuburg*, in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die „Schedula diversarum artium“*, a cura di A. Speer e M. Hiltrud Westermann, Berlin/Boston (Massachusetts), 2014, S. 163-180.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

Sebbene Pippal identifichi Wernher come il committente dell'opera e Rudiger come l'ideatore del programma, è dell'opinione che anche Nicola da Verdun possedesse una formazione, quindi un ruolo nell'ideazione del programma dell'ambone<sup>83</sup>.

La tecnica dello smalto a champlèvè possedeva, nel XII secolo, un significato che alludeva alla compostezza umana, che sarebbe stato colto dal fedele prima o in immediata concordanza con il resto del programma<sup>84</sup>.

Per comprendere la complessa funzione attribuita all'ambone, è necessario ricostruire in tutte le sue minime componenti la sensibilità con la quale il clero e il pubblico secolare recepissero l'opera nel XII secolo.

Sono dunque fondamentali gli studi di Heike Schlie del 2017 e del 2018, in cui la studiosa ricompose le iscrizioni allo stato originale del 1181<sup>85</sup>. Inoltre, considerando l'iscrizione dedicatoria dell'opera, l'autrice individua che questa non solamente preannuncia il programma di corrispondenze tra il Vecchio Testamento e il Nuovo Testamento dell'ambone, ma lo scandiva, mettendolo in relazione con il rito eucaristico<sup>86</sup>.

Schlie ricorda che la vicinanza fisica tra i programmi artistici, il rito eucaristico e la liturgia era una caratteristica delle opere contemporanee provenienti dalle zone della Mosa e del Reno<sup>87</sup>.

Escludendo un'analisi olistica, Schlie definisce l'ambone di Klosterneuburg con il termine "Medienhybrid": visti i livelli d'interpretazione, distingue un micro e un macro-livello che, se uniti da un ragionamento semantico, portano al significato dell'opera<sup>88</sup>.

Schlie individua inoltre nell'opera di Klosterneuburg il posizionamento regolare dei vocaboli guida contenuti nei versi leonini dell'iscrizione dedicatoria. Prendendo in considerazione la produzione musicale tra il VI e il XVI secolo, vi vede una relazione tra la suddivisione dell'ambone nei tre tempi della storia della salvezza, nella scelta del lessico utilizzato per i vocaboli guida e nella suddivisione in tre tonalità del canto Gregoriano: Schlie ritiene che i vocaboli guida dell'iscrizione dedicatoria venissero letti durante il canto corale<sup>89</sup>.

---

<sup>83</sup> Pippal, *Die Funktion der ‚Schedula‘*, cit., p. 165.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> H. Schlie, Vom Ambone zum Retabel. *Das Klosterneuburger Goldschmiedewerk von Nikolaus von Verdun*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 80, 2017, pp. 247-272 e H. Schlie, *die Ordnung der Reime.*, cit., pp. 34-67.

<sup>86</sup> Schlie, *die Ordnung der Reime*, cit., p. 34.

<sup>87</sup> Ivi, p. 39, si consideri la Pala D'oro di Basilea dove l'iconografia, per essere colta, va letta in relazione al significato epigrafico.

<sup>88</sup> Ivi, p. 35.

<sup>89</sup> Schlie, *die Ordnung der Reime*, cit., p. 56.



Questa analisi, per quanto innovativa, relaziona sporadicamente le iscrizioni all'insieme iconografico degli smalti, mancando completamente nell'analisi comparata della situazione storica locale e l'eventuale ripercussione che questa ebbe sull'iconografia.

Manca dunque un'analisi rivalutata del programma di Nicola da Verdun per l'abbazia mista di Klosterneuburg, lacuna che sarà colmata nel corso del seguente studio.

## 1.2. I concetti di “Riforma Gregoriana” e “Arte Riformata”

Nel considerare i cambiamenti istituzionali della vita religiosa e politica avvenuti tra i secoli IX e XII, la storiografia, tramite il termine “riforma gregoriana”, intende le innovazioni attuate quasi esclusivamente sotto il pontificato di Gregorio VII<sup>90</sup>. Le conseguenze che questa scelta lessicale porta con sé sono diverse. Bisogna chiedersi se in questi secoli sia possibile parlare di riforma, trattandosi infatti di un concetto diffuso solamente dal XIII secolo<sup>91</sup>. Etimologicamente, il termine allude al ritorno verso una forma precedentemente esistita, considerata oggettivamente migliore<sup>92</sup>.

Eppure, le riforme attuate nel periodo della lotta alle investiture non vanno considerate solamente in relazione alla figura del pontefice Gregorio VII e del suo *Dictatus papae*, bensì come il risultato di costanti rinnovamenti interni all’istituzione ecclesiastica, datati a partire dal 1046 fino al concordato di Worms nel 1122<sup>93</sup>.

L’impossibilità di poter ricondurre le innovazioni attuate dai singoli pontefici ad un unico progetto, risiede nel fatto che i cambiamenti introdotti in quegli anni non seguivano un programma prestabilito. Ne risulta che i cambiamenti apportati dalla Chiesa per fronteggiare la secolarizzazione sono da intendersi tramite il concetto plurale di *riforme*. Inoltre, non esistendo un programma unico è bene distinguere le azioni dei singoli papi<sup>94</sup>.

Le ragioni alla base delle innovazioni condotte dal papato romano a partire dal IX secolo sono da individuare negli ordinamenti istituiti in quegli anni dagli imperatori romano-germanici.

---

<sup>90</sup> O. Capitanio, *Storiografia e riforma della Chiesa in Italia (Arnolfo e Landolfo seniore di Milano)*, in *La Storiografia altomedievale*, Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull’alto Medioevo, 17, Spoleto, 1970, pp. 557-629. A. Fliche e V. Martin, *Storia della Chiesa, VIII, La riforma gregoriana e la riconquista cristiana (1057-1123)* a cura di A. Vasine, Torino, 1977, (I. ed. Paris, 1946). Fliche individua il culmine della riforma nel pontificato di Gregorio VII e le sue azioni contro il potere imperiale, eppure, il principio di questa riforma viene individuato dallo studioso nel pontificato di Leone IX. Si considerino a riguardo anche gli studi di G. Tellenbach, *Libertas, Kirche und Weltordnung im Zeitalter des Investurenstreites*, Stuttgart, 1936; C. Violante, *L’età della riforma della Chiesa in Italia (1002-1122)*, in *Storia d’Italia*, I, a cura di N. Valeri, Torino, 1965; H.E.J. Cowdrey, *The cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, 1970. Per il compendio Bibliografico si consulti L. L. Ghirardini, *Saggi di una bibliografia dell’età metildico-gregoriana (1046-1122)*, Modena, 1970.

<sup>91</sup> D’Acunto, *La lotta per le investiture*, cit., pp. 47-102.

<sup>92</sup> *Ibidem*. Sotto Leone IX venne istituito anche un collegio di cardinali, i *riformatori*, tra cui c’era Pier Damiani e Umberto di Silva Candida, i quali si occuparono della questione relativa alla simonia e al nicolaismo.

<sup>93</sup> Capitanio, *Storiografia e riforma della Chiesa in Italia*, cit., pp. 557-629. Partendo dalle teorie di Fliche, lo studioso conferma la tesi che vede nel IX secolo il principio della riforma che con Gregorio VII avrebbe raggiunto il suo culmine. Inoltre, le ricerche di Capitanio permettono di evidenziare le rispettive riforme attuate dai diversi pontefici.

<sup>94</sup> G. M. Cantarella, *il papato e la riforma ecclesiastica del secolo XI*, in *Riforma o restaurazione? La cristianità nel passaggio dal primo al secondo millennio: persistenza e novità*, Atti del convegno del centro studi avellaniti (Fonte Avellana, 29-30 agosto 2004), a cura di N. D’Acunto, San Pietro in Cariano, 2006, pp. 27-50.

Sotto gli Ottoni, con il pretesto di voler tornare alla Chiesa delle origini, la dinastia si prefisse di esercitare un controllo politico di maggiore influenza, condizionando anche l'elezione dei vescovi. La Chiesa, vedendosi usurpata del proprio potere, prese provvedimenti contro i problemi interni alla propria istituzione<sup>95</sup>.

Nel 1049, il papa Leone IX, convocando il concilio di Reims, ammise l'evidente stato di decadenza della Chiesa, che decise di riformare profondamente. Il riconoscimento della decadenza della Chiesa da parte delle autorità ecclesiali provocò una rivoluzione feudale a favore del potere temporale<sup>96</sup>.

Durante il pontificato di Gregorio VII (1075-1085), l'aspro conflitto tra il potere temporale e quello spirituale raggiunse il culmine. Solamente nel 1112, durante il pontificato di Callisto II (1060-1124), venne convocato il concilio di Worms, dove insieme al Re Enrico V (1111-1125), si trovò un accordo che mitigò lo scontro fra le due parti<sup>97</sup>.

Ciononostante, il conflitto divampò nuovamente dopo la morte del pontefice Callisto II. Questa volta, il disaccordo aveva origini all'interno alla Chiesa, causato dalla politica centralizzante del papato e dalla continua secolarizzazione dell'istituzione ecclesiastica. Le tendenze di ascetismo, dell'istituzione, sfociarono in eventi come le Crociate, l'affermarsi di eresie locali e la fondazione di ordini monastici e confederazioni canonicali, come quella di San Vittore, i cistercensi e i canonici regolari premonstratensi<sup>98</sup>.

Il complesso sistema alla base delle alleanze politiche, dei rinnovi religiosi e di quelli istituzionali, chiarisce che il pontefice romano non fu l'unico a prendere le decisioni nelle questioni pertinenti all'innovazione dogmatica interna alla chiesa<sup>99</sup>. A partire dal papato di Stefano IX (1020-1058) venne riunito un gruppo di teologi, per la maggior parte provenienti da Montecassino, che detenevano l'incarico di consiglieri papali<sup>100</sup>.

---

<sup>95</sup> D'Acunto, *La lotta per le investiture*, cit., pp. 47-102.

<sup>96</sup> Franzé, *Art et Reforme grégorienne au nord des alpes: la France*, cit., pp. 9-17, pp. 9-10.

<sup>97</sup> *Ibidem* e S. Gouguenheim, *la réforme grégorienne, De la lutte pour le sacré à la sécularisation du monde*, Paris, 2010. Analizza il concetto di riforma in vista degli studi più recenti.

<sup>98</sup> Franzé, *Art et Reforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-10. Franzé ricorda che Pasquale II individua nelle conseguenze dell'ascetismo della Chiesa la ragione della vittoria del pontificato di Innocenzo II su quello di Anacleto II.

<sup>99</sup> D'Acunto, *La lotta per le investiture*, cit., pp. 47-102.

<sup>100</sup> Cantarella, *il papato e la riforma ecclesiastica del secolo XI*, cit., pp. 30-42; Trattandosi di letterati, è possibile reperire i loro scritti. Eppure, vista la mancanza di trattati espressamente redatti per diffondere un programma di riforma, risulta difficile ricostruire l'effettiva influenza che i loro scritti e le loro dottrine ebbero sui pontefici.

Come ricorda D'Acunto, le svolte improvvise che sono alla base dei progetti di riforma nel Medioevo, non sempre venivano ufficialmente esposte, per una radicale paura, insita nella società, che individuava nel mantenimento della tradizione il rispetto verso l'operato divino<sup>101</sup>. Le innovazioni possono essere rilevate prendendo in considerazione i cambiamenti minori evidenziati nei *Liber pontificalis*, negli usi liturgici e nell'iconografia delle opere d'arte realizzate in quel periodo<sup>102</sup>.

La storiografia individua e riconosce un periodo storico molto ampio, XI-XII secolo, nel quale si evidenzia un conflitto di supremazia dell'intera istituzione ecclesiastica, non solamente quella romana. Si trattava di un periodo travagliato da conflitti ideologici che condussero la Chiesa a rivalutare i suoi sistemi, causando continue tendenze di rivoluzione<sup>103</sup>.

Le prime ricerche in ambito storico-artistico, ancorate sul concetto di *arte romanica*, cercarono di individuare una corrispondenza tra singole riforme dei pontificati e i rispettivi programmi artistici che ipoteticamente da Roma si sarebbero diffusi nel resto d'Europa<sup>104</sup>.

Toubert per Roma<sup>105</sup>, Kitzinger per l'Italia meridionale<sup>106</sup> e Wirth per le zone dell'odierna Francia<sup>107</sup> videro la nascita di un'iconografia che chiamarono riformata, la quale secondo gli studiosi ebbe origine dalle riforme di Gregorio VII (riforma gregoriana). La provenienza del contenuto iconografico, che accomuna l'arte di questo periodo, sarebbe da attribuire all'abbazia di Montecassino: dove gli studiosi identificano la formazione di un'officina, dalla quale l'iconografia si sarebbe diffusa prima a Roma e successivamente in tutta l'Italia meridionale<sup>108</sup>. Glass individuò sotto il pontificato di Pasquale II, la realizzazione sul pavimento di diverse chiese romane di un programma che accentuava il primato della Chiesa romana<sup>109</sup>.

---

<sup>101</sup> D'Acunto, *La lotta per le investiture*, cit., pp. 47-102.

<sup>102</sup> *Ibidem*; D'Acunto osserva che tra il 1003 e il 1046 la scelta dei nomi dei pontefici non era più da considerarsi in linea con quelli dei papi delle origini, elemento che segnerebbe un desiderio di cambiamento radicale. Inoltre, questi cambiamenti sarebbero chiaramente visibili nell'iconografia delle opere d'arte realizzate in quel periodo.

<sup>103</sup> A. C. Quintavalle, *La réforme grégorienne : image et politique (XI-XII siècles)*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 15-40, pp.15-18.

<sup>104</sup> Franzé, *Art et Réforme grégorienne au nord des Alpes*, cit., pp. 9-10 e *Ideologia e pratica del reimpiego nell'alto medioevo*, *Settimana di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XLVI, 16-21 aprile, 1988, Spoleto, 1999, pp. 46-50.

<sup>105</sup> H. Toubert, *Un art dirigé, Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, 1990.

<sup>106</sup> E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, London, 1976.

<sup>107</sup> J. Wirth, *L'image à l'époque Romane*, Paris, 1999.

<sup>108</sup> S. Robinson, *The Dissemination of the Letters of Pope Gregory VII During the Investiture Contest*, «Journal of Ecclesiastical History» 42, 1991, pp. 264-70 e Krautheimer, *introduction*, cit. e R. Krautheimer, *the Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in «The Art Bulletin» 24, 1942, p. 1-38, che tratta il IX secolo.

<sup>109</sup> D. F. Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Baltimore (Maryland), 1968.

Morison identificò una mirata ripresa nei troni papali del IX-XI secolo di elementi provenienti dall'arte classica<sup>110</sup>. Questo utilizzo mirato di forme e di oggetti provenienti dall'arte classica portava con sé il compito di avvalorare la figura del pontefice e della Chiesa. La scelta di un'iconografia rappresentativa proveniente dalla tradizione classica non avrebbe solamente consentito un riconoscimento immediato, vista la tradizione romana di statue e monumenti, bensì avrebbe evidenziato la lunga tradizione romana di pontefici, discendenti da San Pietro (*traditio legis*), quindi eletti da Dio<sup>111</sup>.

La teoria del recupero dell'antico fu messa in discussione da Serena Romano, la quale individuò nel reimpiego delle forme una tendenza insita nella tradizione: l'arte classica era imprescindibilmente parte della società e influenzava la produzione artistica di Roma<sup>112</sup>.

Non è dunque possibile considerare l'intera produzione artistica romana del XI-XII secolo come necessariamente riformata secondo un unico repertorio iconografico. Eppure, non è possibile escludere un utilizzo simbolico e occasionale di elementi o oggetti provenienti dalla tradizione paleocristiana o classica.

Per poter dunque individuare la relazione tra un'opera d'arte del XII secolo e le tendenze di riforma che indubbiamente mossero quel periodo storico bisogna riconsiderarne la realtà. Gli storici dell'arte sono largamente concordi che il concetto di *arte romanica* nacque alla fine del XIX secolo e l'inizio del XX seguendo la necessità di circoscrivere l'arte secondo un'idea di nazione centralizzata: una tendenza largamente superata<sup>113</sup>. Ogni singola produzione artistica risalente al dodicesimo secolo va analizzata indipendentemente, prendendo in considerazione la specifica realtà di produzione<sup>114</sup>.

Studi monografici hanno permesso di individuare nell'altare di S. Galla e S. Pantaleo una selezione mirata di *spolia*: scelte tenendo in considerazione gli elementi zoomorfi e vegetali ai quali nel Medioevo veniva affidato un nuovo significato morale<sup>115</sup>.

---

<sup>110</sup> S. Morison, *politics and Script, aspects of authority and freedom in the development of Graeco-latin, script from the sixth Century B.C. to the Twentieth Century A. D.*, a cura di N. Barker, Oxford, 1972, p. 212

<sup>111</sup> Morison, *politics and Script*, cit., p. 212 cfr. A. Petrucci, *Divagazioni paleografiche sulla Roma gregoriana*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, II, a cura di L. Gatto, P. Supino Martini, Roma, 2002, pp. 471-478.

<sup>112</sup> S. Romano, *i pittori romani e la tradizione*, in *Arte e iconografia a Roma, Dal tardoantico alla fine del medioevo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano, 2002, pp. 103-138 e S. Romano, *Arte del Medioevo romano: la continuità e il cambiamento*, in *Roma Medievale*, Milano, 2001, pp. 267-289.

<sup>113</sup> Mâle, *L'Art religieux au XIIe siècle en France*, cit. cfr. X. Barral i Altet, *Contro l'arte Romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano, 2008 (Ed. org. 2006), pp. 124-140.

<sup>114</sup> Quintavalle, *La réforme grégorienne*, cit., pp.16-18.

<sup>115</sup> S. Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo, una „lettura“ in chiave riformata dell'antico*, in «Hortus Artium Mediev. » 11, pp. 189-200, p. 192.

Inoltre, una simile attenzione al recupero mirato di *spolia*, le quali raffigurazioni venivano intese secondo l'iconografia del tempo, segnala un cambio di sensibilità identificato da Riccioni nel mosaico di San Clemente a Roma. Il complesso programma iconografico musivo, composto da immagini e iscrizioni, è da identificare come alla base di un processo mentale, una sorta di *machina memorialis*, rivolta a coloro che sapevano leggere e prendevano posto in prossimità dell'opera<sup>116</sup>.

La storiografia ha dunque individuato a Roma come al di fuori della realtà romana, l'utilizzo di un repertorio iconografico, che allude ai cambiamenti politici, istituzionali e religiosi del tempo, altri ne sono contrari<sup>117</sup>. La questione sull'esistenza o meno di un'iconografia definita *Art Dirigé* da Hélène Toubert<sup>118</sup> fu largamente discussa al congresso internazionale di studi di Losanna nel 2012<sup>119</sup>.

Il congresso trattò le due posizioni discordanti: da una parte quella di Quintavalle, che promosse l'idea dell'esistenza di schemi iconografici, diffusi in tutta Europa tramite un *Dictatus Papae* che veniva trasmesso in tutta Europa per mezzo di specifici libri<sup>120</sup>.

L'iconografia che si volle diffondere evidenzia un recupero di forme appartenenti all'arte paleocristiana, che vennero adattata alle esigenze della Chiesa. Lo studioso individua nelle guide destinate ai peregrini, le quali descrivono le opere d'arte dei luoghi santi, una ricorrente tendenza ad evidenziarne l'iconografia e le relazioni vigenti tra l'immagine e il testo, quest'ultimo reso in *Littera Capitale Antica* in prossimità dell'immagine<sup>121</sup>. La tendenza che accomuna questi testi nell'evidenziare temi ricorrenti sarebbe per Quintavalle un segno

---

<sup>116</sup> S. Riccioni, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: "Exemplum" della chiesa riformata*, in «Speculum» 85, 2010, pp. 189-192. Riccioni attribuisce l'origine iconografica dell'opera a quella di Montecassino – realizzata due generazioni prima. La relazione tra l'ambiente riformatore Cassinese e Romano sarebbe da intendere grazie alle relazioni tra le iscrizioni del mosaico di S. Clemente e gli scritti di Bruno di Segni.

<sup>117</sup> P. C. Classen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter (1050–1300), Corpus Cosmatorum, 2/1, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 20*, Stuttgart, 2002.

<sup>118</sup> Toubert, *un art dirigé*, cit.

<sup>119</sup> Il congresso viene riportato da Franzé in: B. Franzé, *Introduction, in art et réforme Grégorienne en France et dans la péninsule ibérique, XIe- XIIIe siècle*, Paris, 2015, pp. 9-12.

<sup>120</sup> Quintavalle, *Officine Medievali e Riforma Gregoriana in Lombardia*, cit., pp. 79-126. Anche Id, *La réforme grégorienne*, cit., pp. 15-40. Riprendendo gli scritti di Barral i Altet identifica il cambiamento dell'iconografia della Chiesa come una riforma dello stile, chiamata precedentemente dallo studioso come "Rinascimento del XII secolo". R. Walkers, *Views of transition: liturgy and illumination in medieval Spain*, London-Toronto, 1998. L'ipotesi di un programma deciso e diffuso dal volere papale viene condiviso da Rose Walker, che ne identifica la presenza presso la penisola Iberica grazie alle azioni dei delegati romani, giunti tramite le vie di pellegrinaggio, i quali vi avrebbero portato le forme proprie dei sarcofagi romani e paleocristiani.

<sup>121</sup> Quintavalle, *La réforme grégorienne*, cit., pp.16-18. Simile sarebbe il ruolo affidato alle Bibbie Atlantiche. Quintavalle individua una produzione di questi testi a Roma da dove venivano esportati verso le abbazie. Secondo lo studioso le Bibbie Atlantiche simboleggiano il desiderio di uniformare, come mai prima dall'impero di Costantino, la Chiesa d'occidente.

incontrastabile di un'unica riforma<sup>122</sup>. Lo studioso non si limita ad individuare i probabili mezzi di trasmissione, bensì cerca di individuare caratteristiche, sia iconografiche che architettoniche, comuni. Quest'ultima analisi gli permette di individuare varie produzioni artistiche che secondo lo studioso sarebbero accomunate da un unico programma dettato dal pontefice e diffuse in zone lontane, come in Spagna e Francia<sup>123</sup>.

Le tesi di Quintavalle vengono contrastate da Barral i Altet, che criticò la storiografia artistica, tendente ad interpretare le opere come riformate senza trovare una relazione univoca tra le idee espresse nei trattati dei riformatori e i programmi resi sulle opere destinate al contesto ecclesiastico<sup>124</sup>. La tesi che individua un unico programma iconografico dettato dal papato romano viene confutata considerando, tramite esempi precisi, che la ripresa dell'arte paleocristiana fu una tendenza documentata precedentemente al pontificato di Gregorio VII. Infine, lo studioso precisa che la tradizione iconografica evidenziata da Quintavalle risalirebbe a Bisanzio, non a Roma<sup>125</sup>.

Per evitare dunque generalizzazioni risulta necessario analizzare le singole opere d'arte in relazione al loro specifico contesto storico-politico, con particolare attenzione ai committenti, agli ideatori del programma come alla ragione della scelta degli artisti<sup>126</sup>.

Reveyron, considerando il caso della basilica dedicata alla Vergine a Cluny, ne individua un l'utilizzo di uno specifico repertorio architettonico da lui definito come "l'universalité héritée de la culture gréco-romaine<sup>127</sup>". L'esempio di Cluny evidenzia un voluto utilizzo di un repertorio paleocristiano e classico, che alluderebbe ad una *traditio legis*: un'iconografia scelta, la quale tende a raffigurare la chiesa di Roma come quella di San Pietro, ovvero, un potere delegato da Dio stesso.

La questione della *traditio legis* va considerata in relazione quella della *traditio clavium*. Infatti, il pontificato romano argomentava la supremazia del potere spirituale su quello temporale considerando la discendenza del pontefice da San Pietro e San Paolo, ovvero, coloro

---

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> *Ibidem*, Identifica temi ricorrenti come: l'incoronazione dei tre Re magi, la lotta tra i vizi e le virtù, le tentazioni di Cristo e la lotta di Sansone. Tutti sarebbero da identificare come raffigurazioni iconografiche della lotta tra la Chiesa e il male, corrotto dall'Anticristo.

<sup>124</sup> Barral i Altet, *Contro l'arte Romanica? cit.*, pp. 124-140 e Id., *Arte medievale e riforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico*, in «Hortus Artium Medievalium» 16, p. 73-82. Anche Id, *Art monumental roman et réforme grégorienne : plaidoyer contre une fiction historiographique très entracinée*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 41-56.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> N. Reveyron, *Architecture romane et réforme grégorienne. Le cas de l'abbaye de Cluny au temps de Hugues de Semur*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 57-76, 70.

ai quali Dio diede rispettivamente le chiavi e le leggi per fondare la Chiesa. Negli anni di contrasto tra la supremazia del potere temporale proprio dell'imperatore e di quello spirituale del pontefice, le argomentazioni a favore della rispettiva indipendenza, spinsero sia il papato romano che l'impero a cercare l'origine del proprio potere nelle azioni di Dio. Mentre Roma poteva assumere come propria la *traditio clavis*, era impegno dell'imperatore di appropriarsi la *traditio legis*. Le incoronazioni romane degli imperatori romano germanici simboleggia la delega del potere dal pontefice, ma presumono contemporaneamente una supremazia del potere temporale che, almeno ufficialmente, designava l'imperatore.

L'esempio di Cluny evidenzerebbe un'architettura che, riprendendo sia le forme classiche paleocristiane che quelle proprie alle chiese germaniche di Carlomagno e Federico Barbarossa, sottolinea l'unificazione del potere nelle mani della Chiesa<sup>128</sup>. Questo principio di riforma che Reveyron conferma tramite l'analisi specifica dell'architettura Cluniacense (Gorzes e Fleury) si caratterizza di un rinnovo del monumentale, voluto e propagandato dall'abate Ugo di Cluny (1049-1109)<sup>129</sup>.

La tesi di Quintavalle che individuava nelle vie di peregrinaggio la diffusione delle idee di riforma, viene confutata dalla ricerca di Rose Walker, che individua nei delegati spagnoli del papa la ragione dello scambio di idee<sup>130</sup>. La diffusa produzione di sarcofagi ad esempio romano, nella seconda metà del XI secolo, presso la penisola Iberica evidenzia una notevole relazione tra la realtà romana, il repertorio figurale paleocristiana e la penisola iberica. Queste tendenze vengono analizzate tramite uno studio storiografico condotto da Walker, che ha permesso di evidenziare una diffusione del repertorio iconografico comune, tra la penisola iberica e Roma, a partire dal 1100, documentato presso Santiago de Compostela, Saint-Sernin a Tolosa, Sainte-Foy a Conques, la Cattedrale di Jaca e San Isidoro a León<sup>131</sup>.

Anche le ricerche di Immaculada Lorés i Oltzet hanno permesso di evidenziare nei territori della diocesi di Roda, ad esempio dei cicli pittorici di Saint-Jean de Boí, Saint-Clément e Sainte-Marie di Taüll, la ripresa di modelli decorativi risalenti all'origine romana e paleocristiana<sup>132</sup>. Lorés identifica nell'esilio di Ramondo (1104-1126), presso la penisola

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, lo studioso riporta anche diversi esempi vicini, che non presentando le stesse caratteristiche di Cluny confermerebbero un diverso utilizzo contemporaneo dell'architettura.

<sup>129</sup> Id, *Hugues de Semur, 1024-1109 : lumière clunisiennes*, catalogo della mostra *Paray-le-Monial (11.06-11.09) Musée du Hiéron, 1100<sup>e</sup> anniversaire de l'Abbaye de Cluny, IXe centenaire de la mort d'Hugues de Semur, 6<sup>e</sup> abbé de Cluny*, Cluny, 2009.

<sup>130</sup> R. Walker, *The Influence of Papal Legates on the Transformation of Spanish Art in the Second Half of Eleventh Century*, cit., pp. 78-90.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> I. Lorés i Oltzet, *La réforme grégorienne et les églises du diocèse de Roda dans la Ribagorce*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 91-107.



italiana, più precisamente a Nonantola, dove fu attivo il laboratorio dell'artista Wiligelmo, l'origine stilistica e contenutistica del mosaico, il quale venne dato in commissione presso la cattedrale di Jaca al ritorno dall'esilio<sup>133</sup>. L'attività ecclesiastica del vescovo Raimondo evidenzia specifiche diffusioni di modelli romani, volti a ribadire le riforme attuate dalla Chiesa contro la secolarizzazione<sup>134</sup>.

Un caso a parte costituisce il regno di Aragona, le quali vicissitudini nel XI secolo contro la tradizione mozaraba vennero dettagliatamente analizzate dallo studioso Dulce Ocón. Lo studioso identifica nel Santo Lorenzo, nato in Aragona e martirizzato a Roma, l'ideale sul quale venne costruita un'iconografia locale, volta ad evidenziare le relazioni tra Roma e la penisola Iberica<sup>135</sup>. La scelta dell'artista, che realizzò la raffigurazione del martirio, su un capitello della cattedrale di Jaca, viene individuata presso Wiligelmo a Nonantola (1095)<sup>136</sup>. La ragione di questa committenza viene analizzata dallo studioso in relazione al sarcofago di Doña Sancha, figlia di Ranier I e sorella di Sanchez Ramirez, probabilmente commissionata allo stesso artista del capitello di Jaca<sup>137</sup>. Doña Sancha era imparentata con Matilda di Canossa: prossima al papato e alla riforma, ragione che secondo lo studioso portò alla scelta raffigurativa compiuta dalla Regina Berthe, che volle sottolineare la vicinanza del potere temporale detenuto dal marito con quello spirituale del papa romano. Un'ulteriore commissione viene vista nel portale occidentale della cattedrale di Jaca, dove il programma politico-ecclesiastico volge a sottolineare l'importanza di Pietro I come delegato di Dio, *auctoritas* spirituale e *potestas* della Chiesa<sup>138</sup>. La ricerca di Dulce Ocón ipotizza dunque un utilizzo della *traditio legis* inversa, utilizzata a proprio favore dal potere imperiale<sup>139</sup>.

Esempi di committenti prossimi al papato romano che si servirono di un'iconografia volta a giustificare il loro potere temporale viene individuato da Manuel Castiñeras nel caso del tappeto della creazione di Girona. La commissione dell'opera va individuata in relazione

---

<sup>133</sup> Id, *Hagiography and Memory: the use of Bishop Saint Ramon of Roda in the thirteenth century*, in «Hortus Artium Medievalium» 21, 2005, pp. 136-151.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> D. Ocón Alonso, *Renouveau paléochrétien et pietas patrum dans la sculptures aragonaise de la fin du XI au début du XII siècle : œuvres du Maître de Doña Sancha*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 108-138.

<sup>136</sup> *Ibidem*, si ricordi qui che Wiligelmo e la sua bottega sono identificati da Quintavalle come "riformati".

<sup>137</sup> *Ibidem*, La committente del sarcofago viene identificato nella sposa di Pietro I, la Regina Berthe.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

alla necessità da parte di Raimond-Bérenger III di affermare la propria legittimità in vista del concilio riformatore del 1097 tenutosi nella città catalana<sup>140</sup>.

Un fenomeno simile viene documentato da Franzé in Francia. La studiosa individua un utilizzo dell'iconografia volta a sottolineare il tema della *traditio legis* in ambienti della "controriforma" prendendo in considerazione la produzione artistica del primo XI secolo attorno a Barbarossa<sup>141</sup>. Rifacendosi agli studi di Stefano Riccioni, Franzé colloca in un secondo periodo di rinnovo per le istituzioni ecclesiastiche, post gregoriano, sotto il pontificato di Innocenzo III, la priorità di rinnovare l'autonomia del potere temporale<sup>142</sup>. Il desiderio di Barbarossa (1153-1190) di riunire nelle sue mani il controllo delle zone del nord Italia, come il riacquistare il potere messo in discussione durante gli anni della lotta alle investiture, portò alla commissione di opere d'arte "imperiali"<sup>143</sup>. L'iconografia diffusa sotto Barbarossa riprende quella paleocristiana ma la integra alla tradizione carolingia e ottonica. Nelle raffigurazioni la figura dell'imperatore, rappresentante della *traditio legis*, sarebbe stata prediletta rispetto a quella della *traditio clavium*<sup>144</sup>. Franzé individua una diffusione iconografica simile anche nelle zone Inglesi, come a Westmeston<sup>145</sup>.

Il tema della Chiesa delle origini viene individuato a nord delle Alpi fin dal primo XI secolo. Si tratta di cicli commemorativi che evidenziano la vita di martiri, santi, vescovi e di

---

<sup>140</sup> M. Castiñeiras, *The Creation Tapestry, Girona:Girona Cathedral*, Palahí, 2011 e Id, *le Tapis de la Création de Gérone: une oeuvre liée à la réforme grégorienne ein Catalogne?*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 149-175. Si evidenzia il ruolo attivo delle donne all'interno della riforma. Come dimostrano la centralità delle azioni della contessa Mahaut di Girona, Matilde di Canossa e della Regina Berta di Aragona.

<sup>141</sup> Id., *Iconographie et théologie politique : le motif de la traditio legis*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 176-193.

<sup>142</sup> *Ibidem* e S. Riccioni, *la decoration monumentale à Rome aux XI et XII siècle : revision Chronologiques, stylistiques et thématiques*, « Perspektive » 2, 2010-2011, pp. 319-360.

<sup>143</sup> Franzé, *Iconographie et théologie politique*, cit., pp. 176-193. La studiosa individua diverse opere che rispecchierebbero l'iconografia. Nel primo XII secolo evidenzia le raffigurazioni nella cattedrale di Novara, nel secondo XII secolo a San Michele a Pavia. Soprattutto la Cattedrale di Pavia sarebbe di particolare importanza, essendo ricordata nella tradizione come luogo in cui vennero incoronati Berengario nel 888, Ottone I nel 951 e Enrico II nel 1004. Lo stesso motivo viene ritrovato in varie chiese dell'Alsazia. Franzé sottolinea anche il caso specifico dell'abbazia di Andlau, che era strettamente legata all'impero. Nel XII secolo, anni 1160-1161, l'abate Hadrigue ristrutturò la chiesa abbaziale insieme a Barbarossa. L'iconografia utilizzata per rendere il ciclo pittorico terrebbe in considerazione gli avvenimenti del 1155 a Roma. Barbarossa si recò infatti nel 1155 a Roma per essere incoronato dall'allora pontefice Adriano IV. Durante il soggiorno romano il pontefice mancò di rispetto a Barbarossa non eliminando la raffigurazione di Lotario presso il Laterano. Si trattava di un mosaico che venne realizzato nel IX secolo, in occasione dell'incoronamento di Carlo Magno e raffigurava il potere temporale in netto svantaggio rispetto a quello spirituale. Sebbene già Carlo Magno aveva chiesto al pontefice romano di coprire l'opera, Barbarossa che aveva proclamato santo Carlo Magno si sentì in necessità di difendere la sua dignità come quella della sua dinastia. Risalirebbero dunque a questo periodo le opere realizzate presso Andlau, Müstair e Halles.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

singoli appartenenti al collegio apostolico<sup>146</sup>. Questi ritrovamenti, nelle regioni centrali e occidentali della Francia, evidenziano relazioni iconografiche significative con la realtà romana. La presenta sul territorio della Loira di delegati romani o del papa Urbano II e i loro rapporti con i teologi locali, quali Ivo di Chartres, Baudri de Bourgueil, Ildebrando di Lavardin e Goffredo di Vendôme, favorirono la diffusione di programmi legati ad evidenziare la supremazia ecclesiastica<sup>147</sup>.

La situazione è radicalmente diversa in Normandia dove Giuglielmo il Conquistatore si alleò con il papa per la conquista dell'Inghilterra. Le raffigurazioni distinguono la funzione del potere spirituale da quello temporale. Simile è la situazione del regno capetingio dove si riscontra un'alleanza tra Filippo II e il pontefice Urbano II<sup>148</sup>.

La storiografia artistica ha individuato un'ulteriore tendenza, questa mostrerebbe raffigurazioni che vedono l'utilizzo di un'iconografia volta a sottolineare il potere temporale, senza metterlo in alcuna relazione o competizione con quello temporale, come è stato possibile documentare nei casi di Bayeux e Berzé-la-Ville<sup>149</sup>.

Unico è il caso del regno di Angiò, dove i signori locali, insieme ai monaci dell'abbazia di Marmoutier, rivendicarono le idee di riforma contro il conte Goffredo di Château-Landon (1040-1096/7). Nathalie le Luel individua come, nel 1096, l'abbazia venne riformata secondo la regola Agostiniana e successivamente l'iconografia si concentrò su temi "riformati" come quello della *Majestas Domini* e della *traditio legis*<sup>150</sup>.

Franzé identifica come la controversia eucaristica di Berengario esposta al Concilio di Poitiers nel 1075 plasmò alcune produzioni artistiche locali. La studiosa dimostra come, nella zona della Turenna, l'iconografia delle opere fu influenzata dagli scritti locali di Berengario, il quale mise in discussione la transustanziazione eucaristica: un tema presente anche negli scritti di Gregorio VII, nei quali si sottolinea l'importanza dell'azione dei sacerdoti per la salvezza dell'anima umana. Nathalie le Luel identifica proprio in questa regione un apparire di numerosi paliotti, che evidenziavano i santuari, rendendoli indistinguibilmente luoghi della presenza del

---

<sup>146</sup> Id., *Art et Réforme grégorienne au nord des Alpes*, cit., pp. 9-10.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> N. I. Luel, *Appuyer l'auctoritas par l'image : la fascination politique pour l'Antiquité au portail de la collégiale Saint-Ursin de Bourges*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age, Commande, production et réception de l'œuvre d'art, Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*, a cura di R. Alcoy, D. Allois, V. Lucherini, Paris, 2012, p. 793-797 cfr. Id, *L'influence de la réforme grégorienne sur la valorisation du sanctuaire : le devant d'autel sculpté de l'ancienne abbatale Saint-Pierre d'Airvault*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 210-228.

divino<sup>151</sup>. Gli studiosi individuaronò inoltre l'utilizzo di un'iconografia contraria alle teorie di Berengario nel sarcofago di Doña Sancha o nella Cattedrale di Saint-Aubin a Angers<sup>152</sup>.

Il caso specifico della cattedrale di Saint-Aubin venne studiato da Caillet, che evidenzia nel periodo successivo all'elezione dell'abate Thierry l'utilizzo di un'iconografia simile a quella spagnola precedentemente individuata. Lo studio di Caillet evidenzia come l'iconografia alluda, tramite la raffigurazione di personaggi del Vecchio Testamento come Sansone, Mosè e Aronne, alla purezza detenuta del potere ecclesiastico<sup>153</sup>. L'iconografia utilizzata ad Angers trova diverse somiglianze nella seconda metà del XII secolo, dove si volle fronteggiare le correnti eretiche prediligendo e sottolineando il ruolo del sacerdote come modello di Cristo. Esponendo questi programmi figurativi in un luogo ben visibile nell'edificio ecclesiastico, spesso in prossimità dell'abside, veniva ribadita l'azione incessante dell'Anticristo in terra, che poteva essere sconfitto tramite un'alleanza tra il clero e i fedeli<sup>154</sup>.

L'iconografia del primo XII secolo evidenzia il ruolo del Cristo nel programma di salvezza umana, come l'imprescindibilità del rito eucaristico. Si volle dunque ribadire il ruolo del fedele aumentando le raffigurazioni di crocifissioni e ultime cene, come dei programmi che evidenziavano le corrispondenze tra il Vecchio Testamento e il Nuovo Testamento<sup>155</sup>. Aumentano contemporaneamente i riferimenti alla patristica come alla Chiesa delle origini (intesa come *traditio legis et clavium*)<sup>156</sup>. Il desiderio comune era quello di evidenziare l'indipendenza e la supremazia della Chiesa, tesi che veniva argomentata per mezzo dell'origine divina nel potere detenuto dai vescovi, dai sacerdoti e dal Papa<sup>157</sup>.

Infine, verso la seconda metà del XII secolo, Franzé individua una diffusione di programmi che si basavano sui concetti cosmologici e filosofici neoplatonici, i quali venivano diffusi dai testi dei teologi locali e utilizzati per giustificare la supremazia della Chiesa<sup>158</sup>.

La ricerca storico-artistica ha dimostrato che è possibile documentare, sotto condizioni storico-politiche favorevoli, l'esistenza di un'iconografia plasmata dai cambiamenti interni all'istituzione ecclesiastica.

---

<sup>151</sup> Franzé, *Art et Reforme grégorienne au nord des Alpes*, cit., pp. 9-10.

<sup>152</sup> Ocón Alonso, *Renouveau paléochrétien*, cit., pp. 108-138 cfr. J.P. Caillet, *Essor monumental et exaltation hagiographique à Saint-Aubin d'Angers, du XI au XII siècle*, in B. Franzé (cur.), *Art et Réforme grégorienne XIe-XIIe siècles*, pp. 194-209.

<sup>153</sup> Caillet, *Essor monumental et exaltation hagiographique à Saint-Aubin d'Angers*, cit., pp. 194-209.

<sup>154</sup> Franzé, *Art et Reforme grégorienne au nord des Alpes*, cit., pp. 9-10.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ibidem*, con questa espressione si intende il riferimento alla chiesa delle origini romana, le quali chiavi furono affidate a San Pietro e le leggi a San Paolo.

<sup>157</sup> Franzé, *Art et Reforme grégorienne au nord des Alpes*, cit., pp. 9-10.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

Gli esempi reperiti hanno documentato l'utilizzo di un repertorio simbolico specifico che, per venir colto, doveva essere accompagnato da un cambio di sensibilità. Cambiare il metodo di giudizio è un processo che impiega anni e si diffonde tramite testi scritti o tramandati oralmente. Fondamentali per la Spagna e la Francia furono le strette relazioni con il papato romano, come le diffusioni di ideologie locali tramite i teologi.

La produzione artistica attorno all'imperatore Federico Barbarossa risulta particolarmente importante, in quanto, sottolinea l'importanza dell'analizzare ogni singola situazione tenendo in considerazione la situazione storico-politica locale. Avendo potuto documentare l'esistenza di un'arte della "controparte", che si serviva degli stessi elementi, ha permesso di confermare ulteriormente il cambio di sensibilità. Bisogna inoltre considerare che se il potere imperiale aveva la possibilità di rappresentarsi alla stessa maniera del potere temporale, è ulteriormente possibile escludere la diffusione di un *dictatus papae*. Infatti, cambiare l'iconografia ufficiale decisa dal papato, trasmessa tramite libri o addirittura le Bibbie Atlantiche, a favore del potere imperiale e a discapito di quello spirituale sarebbe stata un'azione eretica, che la Chiesa stessa avrebbe ufficialmente perseguitato. Questo conferma ulteriormente che l'iconografia fosse plasmata dai cambiamenti interni alla Chiesa ma indipendente dal pontificato. Si spiega così l'unicità delle opere ritrovate, come la difficoltà nel reperirle.

Rimane aperta la questione che concerne i destinatari di queste commissioni, infatti, oltre ad una relativa congruenza tra i temi in diverse parti d'Europa, i programmi risultano accomunati da una grande complessità. Inoltre, anche i contesti di esposizione erano per la maggior parte frequentati da clerici di grande rango, come le basiliche delle abbazie agostiniane. Quest'ultimo dettaglio fa presupporre una fruizione e una discussione del programma in cerchi di élite, prossimi al papato o vescovato locale. Anche l'inserimento di iscrizioni dedite a specificare il messaggio che si volle trasmettere ribadisce la fruizione da parte di un pubblico in grado di leggere. Solamente tramite un'analisi caso per caso sarà possibile individuare un utilizzo sistematico delle iscrizioni in relazione alle raffigurazioni.

La storiografia artistica è concorde che sebbene in Italia, Spagna e Francia sia stato possibile individuare alcune commissioni, in cui, i programmi evidenzino l'influenza dei cambiamenti ecclesiastici del tempo, diversa è la questione dell'impero tedesco e dell'Austria.

Nel corso di questo studio si cercherà di analizzare l'ambone di Klosterneuburg in relazione ai cambiamenti sociali, politici come i rinnovamenti ecclesiastici che plasmarono l'arte del XII secolo.

## 2. Le vicende storiche di Klosterneuburg

Il primo documento che riporta la costruzione della basilica di Klosterneuburg è un testo datato al 1317<sup>159</sup>. La fonte riporta che la moglie di Leopoldo III, Agnese (1072-1143), smarrì il giorno delle sue nozze il velo bianco che portava sul capo. Il marito, non riuscendo a ritrovare il copricapo della sposa, impaurito che si trattasse di un cattivo presagio, invocò la protezione della Vergine. Leopoldo III promise in giuramento alla Vergine Maria che, semmai fosse riapparso il velo, le avrebbe dedicato un'abbazia nel luogo del rinvenimento.

Nove anni dopo, durante una battuta di caccia, i cani del marchese ritrovarono il velo della sua signora, impigliato ad un albero di sambuco. Ricordando dunque il giuramento, Leopoldo III fece erigere l'abbazia esattamente nel punto di rinvenimento del velo della moglie.

La veridicità della leggenda del ritrovamento del copricapo di Agnese, come ragione di fondazione dell'abbazia di Klosterneuburg, è da considerarsi come non veritiera, vi va riconosciuto il desiderio di Leopoldo III di rappresentarsi come il prescelto non solamente dal punto di vista temporale, bensì anche spirituale<sup>160</sup>.

Leopoldo III fece costruire la sua residenza principale (in tedesco *Pfalz*) adiacente all'abbazia, che fece erigere due anni più tardi, dopo il matrimonio del 1106 con Agnese di Waiblingen, discendente dalla dinastia Salica<sup>161</sup>.

Le fonti storiche hanno permesso di individuare, presso l'odierna Klosterneuburg, un borgo medievale preesistente, dedicato alla Vergine Maria, chiamato Neuburg<sup>162</sup>.

Possono dunque essere esclusi come storicamente attendibili sia i nove anni di attesa, precedenti al reperimento del velo, sia il suo ritrovamento durante una cacciagione<sup>163</sup>.

Gli studi archeologici condotti presso Klosterneuburg hanno permesso di datare l'inizio della costruzione dell'abbazia precedentemente al 12 luglio 1114, per essere successivamente completata il 29 settembre 1136<sup>164</sup>.

---

<sup>159</sup> La leggenda si trova in un codice della National Bibliothek di Vienna. Fu commissionato dal prevosto di Klosterneuburg Koloman von Laa. Per maggiori informazioni si vd: H. Dienst, *Agnes. Herzogin – Markgräfin. Ehefrau und Mutter*, Wien, 1985, p. 106.

<sup>160</sup> Röhring, *der Verduner Altar*, cit., p. 5.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> M. Fischer, *Codex Traditionum, II/ IV, Fontes Rerum austriacarum*, Wien, 1851, Nr. 116. Il primo documento che riporta il nome di *Neuburg* risale al 1108: si tratta di una nota inserita nel *Traditions Codex* che riporta la donazione del vescovo Hermann di Augsburg a favore del margravio Leopoldo III.

<sup>163</sup> Röhring, *der Verduner Altar*, cit., p. 100. Si ricordi che la famiglia Babenberg proveniva storicamente dalle zone della Fanconia e della moderna Baviera.

<sup>164</sup> Püringer, *Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich*, cit., pp. 94-95.

Si presuppone che la consacrazione non fosse avvenuta a fine costruzione, bensì precedentemente, al momento dell'ultimazione dell'abside, intorno al 1133<sup>165</sup>.

Una ricerca dettagliata delle fonti ha permesso un abbozzo di ricostruzione architettonica della basilica del 1114, la quale doveva essere stata realizzata ad ispirazione dei duomi di Bamberg, Ratisbona, St. Michael a Hildesheim, Speyer e degli edifici italiani, quali la basilica di San Michele a Pavia<sup>166</sup>.

Le scelte architettoniche di Leopoldo III, per erigere l'abbazia presso Neuburg nell'anno 1113, devono essere considerate, nuovamente, in relazione con un desiderio di autorappresentazione politica e religiosa, che lo spinsero a voler elevare d'importanza la sua dinastia: secondo gli schemi di auto-rappresentazione utilizzati delle dinastie carolingie, ottoniane e saliche, che tendevano a rappresentarsi alla stessa maniera dei teocrati bizantini, per relazionarsi alla loro supremazia sia spirituale che temporale<sup>167</sup>.

Il matrimonio di Leopoldo III con Agnese da Waiblingen, figlia di Enrico IV (1084-1105) e Bertha di Torino, quindi appartenente alla casata reale dei Savoia e vedova di Federico I<sup>168</sup>, elevò la famiglia di Babenberg alla dinastia Salica, la stessa che regnava sull'Impero Romano (dal 1024 al 1125)<sup>169</sup>.

La ricerca storiografica è fondamentalmente concorde riguardo la decisione di Leopoldo III di fondare una diocesi, inizialmente composta da Klosterneuburg e da Heiligenkreuz, la quale avrebbe detenuto lo stesso potere decisionale e un'influenza simile a quella esercitata sui territori dalle arcidiocesi di Salisburgo e Passavia.

Il desiderio che si celava dietro alla fondazione di questi due monasteri va ricercato, ancora una volta, nelle aspirazioni di elevazione della casata di Leopoldo III, come può essere ricondotto se si considerano le assegnazioni dei titoli di prelatizio all'interno dell'abbazia di Klosterneuburg<sup>170</sup>.

---

<sup>165</sup> M. Schwarz, *Die Architektur in den Herzogtümer Österreich und Steiermark unter den beiden letzten Babenbergerherzögen*, in *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Früh und Hoch Mittelalter, 6 vol. H. Fillitz Ed., München-NY, 1998, p. 32. L'ultima modernizzazione, in stile barocco, avvenne negli anni 1634-1645.

<sup>166</sup> Püringer, *Denkmäler*, cit., pp. 94-95. Per la planimetria del XII secolo dell'edificio abbaziale si veda la tavola 1 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>167</sup> Röhrig, *der Verduner Altar*, cit., p. 22 cfr. K. Oettinger, *Die Babenberger Pfalz in Klosterneuburg*, in «*Institut für Österreichische Geschichtsforschung*» I, 1944, p. 153, per la planimetria del borgo medievale e della prima residenza palatinata presso Neuburg.

<sup>168</sup> C. Rohringer, *Klosterneuburg und Wien*, tesi di dottorato, Universität Wien, a.a.2008-2009, relatore K. Brunner, pp. 16-39.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> F. Röhrig, *Ein Stift in der Stadt. Die Symbiose von Chorherren und Stadt am Beispiel Klosterneuburg*, in *Stadt und Kirche*, a cura di F. H. Hye, Linz, 1995, pp. 269-279 e Buschhausen, *The Klosterneuburger Altar of Nicolas of Verdun*, cit., pp. 1-32.

Il figlio Otto vi fu eletto prevosto a soli 14 anni e venne successivamente inviato a Parigi per ottenere un'educazione adeguata alla sua funzione<sup>171</sup>.

Contrariamente ai piani del padre, Otto decise di non tornare a Klosterneuburg, obbligando Leopoldo III ad affidare, nel 1133, l'abbazia ai canonici riformati di Sant'Agostino, delle diocesi di Passavia e di Salisburgo<sup>172</sup>.

L'abbazia passò così nelle mani del potere spirituale, un dettaglio che influenzò sicuramente la decisione del primogenito di Leopoldo III, Enrico II di Babenberg, a spostare, dopo la morte del padre nel 1136, la residenza principale della sua casata da Klosterneuburg a Vienna<sup>173</sup>.

I canonici regolari di Klosterneuburg si insediarono, dunque, nell'abbazia a partire dal 1133. Il primo prevosto dell'abbazia fu Hartmann da Polling (1133-1140), proveniente dalla basilica di Passavia<sup>174</sup>.

Si può affermare con certezza che il prevosto Hartmann non influenzò in alcuna maniera l'iconografia architettonica della basilica. Era infatti impossibile immaginare di predisporre modifiche significative a tre anni dal completamento dei lavori di costruzione<sup>175</sup>.

Le ricerche archeologiche condotte *in situ* hanno permesso la ricostruzione di una basilica romanica a tre navate con transetto. Inoltre, contrariamente a quanto potrebbe far pensare lo stato attuale della basilica, la torre unica, che originariamente sovrastava la crociera del transetto, fu abbattuta in seguito per lasciare spazio alle due torri che allo stato attuale si trovano in facciata<sup>176</sup>.

La chiesa romanica di Leopoldo III differiva radicalmente dalla basilica di San Paolo a Salisburgo: esempio influente di basilica romanica del XII secolo in Austria.

Sebbene l'iconografia riveli una pianta a forma di croce greca, mancano a Klosterneuburg il tipico coro di dimensioni ridotte, gli archi di sostegno a vista interni alla basilica e le due torri ad ovest, forme caratterizzanti le basiliche austriache romaniche. L'origine delle forme architettoniche va ricercata altrove<sup>177</sup>.

---

<sup>171</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 9-11.

<sup>172</sup> F. Röhring, *Das Stift Klosterneuburg und Österreich*, in «Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich» 62, 1996, pp. 217-234.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> Oettinger, *Die Babenberger Pfalz in Klosterneuburg*, cit., p. 163, Hartmann proveniva dall'abbazia di S. Nicolò a Passavia che era stata riformata di poco precedentemente dal vescovo Altmann secondo la riforma della vita monastica.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> Püringer, *Denkmäler*, cit., pp. 96-100.

<sup>177</sup> Oettinger, *Die Babenberger Pfalz in Klosterneuburg*, cit., p. 173 e Schwarz, *Die Architektur in den Herzogtümer Österreich und Steiermark*, cit., p. 312.



Il sistema di bilancio vede la distribuzione del peso tra matronei e navate laterali, supportate da un muro ben spesso. Sono state individuate due tipologie di mezze colonne, inserite all'interno del sistema strutturale dell'abbazia per garantire la solidità dei matronei e del soffitto. Le colonne di diametro maggiore venivano utilizzate come polistili per le arcate, quelle con diametro minore per la struttura degli archi diagonali<sup>178</sup>.

Sebbene la struttura architettonica presenti numerose similitudini con la tradizione architettonica dell'Italia Settentrionale non fu l'unica utilizzata come riferimento per la costruzione della basilica<sup>179</sup>.

Gli studiosi presuppongono che la basilica di Klosterneuburg venne eretta come "ibrido" fra varie forme ed influenze del tempo, come conferma anche il fatto che vennero riportati numerosi nomi propri dei maestri cantieri, provenienti da vari territori<sup>180</sup>.

La costruzione abbaziale riporta dunque le diverse possibilità architettoniche *en vogue* al tempo<sup>181</sup>.

Considerando le ricostruzioni planimetriche realizzate da Püringer, si evidenzia come l'edificio ecclesiastico rispecchiasse le forme architettoniche che distinguevano le grandi costruzioni degli imperatori, sia salici che ottoniani<sup>182</sup>. Dunque, nuovamente, le scelte architettoniche evidenzerebbero il desiderio di Leopoldo III di mettere la sua dinastia in relazione con quella Salica, a capo del sacro romano impero germanico.

Per intendere la bramosia rappresentativa di Leopoldo III, deve essere fatto riferimento al concetto di "Iconografia architettonica" di Krautheimer<sup>183</sup>.

La concezione di somiglianza architettonica medievale non corrisponde allo stesso concetto che ne intende la società moderna. Krautheimer ricorda, ad esempio della chiesa dell'Anastasis di Gerusalemme, la prassi medievale che alludeva, tramite l'utilizzo di uno stesso repertorio iconografico, ad un edificio ecclesiastico conosciuto per la sua simbologia. La grandezza e la copia esatta del programma di una costruzione non erano i modi utilizzati per alludere alla somiglianza fra due edifici: anche solamente minimi dettagli, nella sensibilità del tempo, risultavano decisivi<sup>184</sup>.

---

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> Püringer, *Denkmäler*, cit., pp. 96-100.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> M.M. Donato (cur.), *L'artista Medievale* (Modena 17-19 novembre 1999), atti del convegno internazionale di studi, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» IV, Pisa, 1971, quaderni 202-203.

<sup>182</sup> Püringer, *Denkmäler*, cit., pp. 100-105.

<sup>183</sup> R. Krautheimer, *Iconography of Medieval Architecture*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 5, 1942, pp. 1-33.

<sup>184</sup> Schwarz, *Die Architektur in den Herzogtümer Österreich und Steiermark*, cit., p. 312 e Krautheimer, *Iconography of Medieval Architecture*, cit., pp. 36-39.

Dunque, Leopoldo III, seguendo le sue aspirazioni di autorappresentazione, volle mostrarsi alla stessa maniera della dinastia Salica, con la quale, del resto, era anche imparentato.

I desideri di supremazia dinastica di Leopoldo III furono definitivamente infranti nel 1133, quando l'abbazia dedicata a Maria Vergine passò alla comunità agostiniana<sup>185</sup>.

L'ambone di Klosterneuburg venne commissionato nel XII secolo per la chiesa basilicale, eretta secondo gli schemi di egemonia politica di Leopoldo III con un'iconografia che, come sarà possibile cogliere successivamente, si distanzia radicalmente da quella utilizzata solamente alcuni anni prima dal potere temporale<sup>186</sup>.

L'ambone di Nicola da Verdun per Klosterneuburg risulta essere la prima commissione che segna un cambio di programma.

Eppure, la complessità e unicità della situazione locale deve essere analizzata tenendo in considerazione che il monastero di Klosterneuburg era doppio. Il cambio di sensibilità e realtà che questo cambiamento portò con sé sarà esposto nel paragrafo successivo.

---

<sup>185</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg, cit.*, pp. 11-17.

<sup>186</sup> Röhrig, *Der Verduner Altar, cit.*, p. 48. Si ricordi che nel periodo successivo all'incendio del XIV secolo vennero realizzate, nella cappella di San Leopoldo, delle vetrate che riportavano il programma degli smalti dell'ambone di Klosterneuburg.

## 2.1. Le canonichesse riformate di Klosterneuburg

La fondazione, avvenuta probabilmente per volere di Agnes von Weiblingen, del monastero femminile di Klosterneuburg, dedicato a S. Maria Maddalena, è datata all'anno 1133<sup>187</sup>.

Il fenomeno dei monasteri doppi si diffuse a partire dal XI secolo, con la riforma monastica dell'abbazia tedesca di Hirsau, nelle zone dell'Europa Centrale<sup>188</sup>. Un monastero doppio ospitava abati ed abatesse che condividevano risorse economiche, concessioni Papali e compiti religiosi. Ciononostante, le due realtà erano divise spazialmente da un muro in due comunità distinte<sup>189</sup>.

Come riportano le fonti pervenute, le monache vivevano una vita monastica indipendente e dipendevano da quello maschile solamente per l'organizzazione delle risorse economiche<sup>190</sup>. Infatti, secondo quanto riportano le fonti sia monaci che uomini laici erano impegnati all'interno del monastero di St. Maddalena con il compito di organizzare le finanze<sup>191</sup>.

La dedica del monastero femminile di Klosterneuburg a S. Maria Maddalena, una donna che attraverso la penitenza riscattò la sua anima, incoraggiava tutte le donne alla conversione<sup>192</sup>. Il rinnovo spirituale veniva celebrato all'interno del monastero il lunedì, il mercoledì e il sabato del mese di novembre, tramite i canti gregoriani delle storie di Susanna, recitati dalle monache di Klosterneuburg<sup>193</sup>. Le fonti riportano che il canto gregoriano del rifiuto di Susanna fu praticato a Klosterneuburg sotto forma di dialogo ed era composto da versi fissi e da un responsorio relativamente variabile. Le monache interpretavano la parte di Susanna e riproponevano il suo rifiuto virtuoso<sup>194</sup>. Il testo del responsorio si componeva di

---

<sup>187</sup> H. Dienst, *Regionalgeschichte und Gesellschaft im Hochmittelalter am Beispiel Österreichs*, Wien-Köln-Böhlau, 1990, p. 174-175; F. Röhring, *Klosterneuburg*, in: *Wiener Geschichtsbücher*, Vol. 11, Wien, 1972, I, p. 19-22 e P. Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster St. Magdalena in Klosterneuburg*, tesi di laurea magistrale, Universität Wien, a.a. 2010-2011, relatrice B. Schedl, pp. 17-20.

<sup>188</sup> Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., pp. 17-34.

<sup>189</sup> K. Elm (cur.), *Doppelklöster und andere Formen der Symbiose männlicher und weiblicher Religiösen im Mittelalter*, Berlin, 1992, p. 77, Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 15-16.

<sup>190</sup> Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 15-16.

<sup>191</sup> Classen, Gerhoch von Reichersberg, cit., p.22 e Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit. pp. 67 e p. 10-30 e M. Parisse, *Recherches sur les formes de symbiose des religieux et religieuses au Moyen Age*. In: *Doppelklöster und andere Formen der Symbiose männlicher und weiblicher Religiösen im Mittelalter (Berliner Historische Studien 18 = Ordensstudien VIII)*, a cura di K. Elm e M. Parisse, Berlin, 1992, pp. 9-11.

<sup>192</sup> F. Büttner e A. Gottdang, *Einführung in die Ikonographie, Wege zur Deutung von Bildinhalten*, Wien, 2013, p. 35.

<sup>193</sup> C. Brown Tkacz, *Singing Women's words as sacramental mimesis*, in «Recherches de théologie et philosophie médiévales» 70, 2003, pp. 275-328, p. 310.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

passi del libro di Daniele (Dan. 13:22-23), testi di San Paolo e estratti degli scritti del profeta Isaia<sup>195</sup>, dunque, come lo voleva la prassi gregoriana: i passi del Vecchio Testamento venivano messi in relazione con quelli del Nuovo Testamento: evidenziandone l'unità del messaggio divino<sup>196</sup>.

Per cogliere l'importanza dei canti gregoriani dedicati a Susanna, va considerato il concetto affidato alla figura femminile nel XII secolo. La donna veniva intesa come una discendente di Eva, corrotta dal serpente, quindi, colpevole del peccato originale<sup>197</sup>. Questa considerazione fu ulteriormente aggravata dalla riforma della vita monastica che, per fronteggiare le eresie, aveva introdotto l'obbligo al celibato per il clero, escludendo definitivamente la figura femminile dal contesto ecclesiastico<sup>198</sup>. Infatti, l'introduzione della riforma apostolica (1046-1122<sup>199</sup>) accrebbe il ruolo simbolico affidato all'eucaristia e avvalorò il ruolo dei sacerdoti giusti: gli unici in grado di svolgere il rito della transustanziazione<sup>200</sup>. Le monache, in quanto donne, non avevano alcun diritto allo svolgimento dell'eucaristia e si ritrovarono emarginate, senza alcuna funzione all'interno della liturgia<sup>201</sup>.

Inoltre, le concubine, con le quali il clero aveva allacciato relazioni al di fuori della realtà ecclesiastica, compromettendo la stabilità interna dell'organo ecclesiastico, erano viste come la ragione del male: la tentazione mandata dall'Anticristo<sup>202</sup>. A questa concezione della donna erano concesse alcune eccezioni, partendo dalla Vergine, la quale non veniva considerata come semplice donna ma come madre di Dio, quindi santa.

Anche altre donne furono venerate per le loro azioni, descritte nelle sacre scritture, come ad esempio Susanna e Maddalena<sup>203</sup>. Infine, alcune figure di abatesse ricevettero un ruolo di rappresentanza, come la Santa Ildegarda da Bingen (1098-1179) la quale, tramite i suoi scritti e le sue visioni, compose enciclopedie e tenne un'attività da predicatrice, che le permise di elevare la sua condizione da peccatrice a Santa<sup>204</sup>.

---

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> *Ibidem* e J. F. Hamburger (cur.), *Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, atti del convegno di studi (Turnhout 13. bis 16. Maggio 2005), Turnhout 2007.

<sup>197</sup> Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 15-16.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *Ibidem* e D'Acunto, *La lotta per le investiture*, cit., pp. 47-102.

<sup>200</sup> Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 15-16 e Brown Tkacz, *Singing Women's words as sacramental mimesis*, cit., pp. 275-310.

<sup>201</sup> A. Valerio, *Ildegarda di Bingen: voce sapiente e autorevole della Chiesa*, in *Ildegarda di Bingen, vedere, ascoltare, comprendere*, Torino, 2015, pp. 7-10 e Campbell, *Lets He should come Unforseen*, cit., pp. 102-118 e J. Leclercq, *La femme et les femmes dans l'oeuvre de Saint Bernard*, Paris, 1983, pp. 126-128.

<sup>202</sup> Leclercq, *La femme et les femmes*, cit., pp. 126-128.

<sup>203</sup> *Ibidem* e Brown Tkacz, *Singing Women's words as sacramental mimesis*, cit., pp. 275-310.

<sup>204</sup> Valerio, *Ildegarda di Bingen*, cit., pp. 10-24.

La società Medievale divideva, dunque, le donne in peccatrici laiche, condannate da Dio al duro lavoro e in quelle appartenenti alla comunità monastica che, seguendo l'esempio della Vergine o di Maria Maddalena, aspiravano ad una redenzione, alla quale sarebbero giunte molto più difficilmente rispetto ai monaci<sup>205</sup>.

Eppure, il desiderio di migliorare la propria condizione spirituale era condiviso da molte donne, le quali proprio in quegli anni entrarono in gran numero nei monasteri, che spesso erano doppi<sup>206</sup>. Molti riformatori locali, come il teologo Gerhoch von Reichersberg, che conosceva i monasteri sia femminili che maschili, ribadiscono nei loro scritti l'importanza sia delle monache che dei monaci nel sistema di redenzione finale<sup>207</sup>.

Come già espresso precedentemente, le monache, in quanto donne, non potevano nel XII secolo, come oggigiorno, svolgere il rito eucaristico. Rimane dunque aperta la questione su dove assistessero ai rituali. È stato appurato che, durante i lavori di ingrandimento della chiesa monasteriale femminile, nel 1253, le celebrazioni liturgiche delle monache furono spostate nella basilica dei monaci di Klosterneuburg<sup>208</sup>.

Anche sull'ambone di Klosterneuburg, nello smalto raffigurante i dannati all'inferno, le donne sono rappresentate, anche se in netta minoranza, intente a bruciare nel fuoco eterno a fianco degli uomini. Sebbene vi sia raffigurato un monaco, riconoscibile per il tipico taglio a tonsura, manca la rappresentazione di una monaca. Quest'ultimo dettaglio può essere inteso tenendo in considerazione che l'ambone venne concepito per la basilica dell'abbazia maschile, nella quale le monache assistevano di rado alle celebrazioni liturgiche dai matronei dunque nella parte superiore dell'edificio ecclesiastico, da dove non sarebbero state in grado di cogliere i dettagli degli smalti dell'ambone<sup>209</sup>.

Il loro posizionamento all'interno dell'edificio ecclesiastico di Klosterneuburg rispettava le norme prescritte dal concilio di Aquisgrana del 816. Infatti, i monaci sedevano dietro al pontile-tramezzo adiacente all'altare maggiore, separati dai fedeli che si accomodavano nelle navate della chiesa divisi per genere<sup>210</sup>.

Le fonti ci permettono di identificare la chiesa abbaziale, dedicata alle monache, nella parte nord-ovest del complesso di Klosterneuburg. La chiesa, della quale oggi esistono

---

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> S. Hilpisch, *Die Doppelklöster. Entstehung und Organisation*, Münster, 1928, p. 15-37.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 15-16.

<sup>210</sup> B. Schedl, *Klosterleben und Stadtkultur im mittelalterlichen Wien. Zur Architektur religiöser Frauenkommunitäten*, Innsbruck, 2009, p. 61-62 e Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 85.

solamente ricostruzioni digitali, presentava nel XII secolo tre altari dedicati rispettivamente alla Vergine, a S. Andrea e a S. Agnese<sup>211</sup>. Tuttavia, informazioni più precise sulla liturgia e sulle processioni non sono state riportate.

Gli studiosi hanno ricondotto la presenza nel monastero di una sala capitolare, un refettorio, una cucina con dispensa, un *dormitorium*, stanze dedite al bagno e una biblioteca con uno *scriptorium*<sup>212</sup>. La presenza di uno *scriptorium* e di una biblioteca vennero ipotizzati dagli studiosi data la grande produzione di manoscritti ritrovati che provenivano dal monastero<sup>213</sup>.

Le monache di S. Maria Maddalena dovevano possedere un'educazione elevata già all'ingresso nel monastero: ciò non stupisce se si considera l'alto retaggio delle loro famiglie, in maggioranza appartenenti alla nobiltà locale, per le quali era prassi educare, almeno alla lettura, ogni figlia<sup>214</sup>.

L'educazione delle monache permise una produzione di manoscritti nello *scriptorium*, che molto spesso differivano da quelli provenienti dall'adiacente laboratorio del monastero maschile.

Le ricerche condotte sul monastero femminile di Klosterneuburg hanno constatato la produzione di manoscritti dediti alla preghiera, sia individuale che comunitaria, insieme ad una grande quantità di testi che riportavano rimedi naturali e ricette culinarie<sup>215</sup>. Significativo è il dettaglio che ogni monaca aggiungesse il suo nome alla rispettiva ricetta, oltre ad una dettagliata descrizione dell'utilizzo e applicazione dei medicinali<sup>216</sup>.

Destano particolare interesse i trattati medici, che vennero copiati sia nel monastero femminile che in quello maschile. Mentre nel monastero femminile, soprattutto i testi riguardanti il corpo femminile, come il parto, erano arricchiti di dettagli applicabili praticamente, nel monastero maschile mancano questi commenti e i testi si concentrano esclusivamente sul contenuto teoretico<sup>217</sup>.

---

<sup>211</sup> Per la ricostruzione del XII secolo della basilica della comunità abbaziale femminile di Klosterneuburg si consulti: Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 79 e H. Rödhammer, *Die Chorfrauen-Klöster am unteren Inn*, in «Oberösterreichische Heimatblätter» 45, 1988, pp. 145-159.

<sup>212</sup> Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 117.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> R. McKitterick, *Frauen und Schriftlichkeit im Frühmittelalter*, In *Weibliche Lebensgestaltung im frühen Mittelalter*, Goetz, Hans-Werner ed., Köln-Weimar-Wien, 1991, pp. 65-118, 116.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> T. Bein, *Wider allen den suhtin. Deutsche medizinische Texte des Hoch- und Spätmittelalters. Eine Anthologie*, Stuttgart, 1989, p. 86.

<sup>217</sup> A. Unterbrunner, *Frauen im Stift Klosterneuburg, Deutsche Texte der Frauenheilkunde und Schönheitspflege in mittelalterlichen Handschriften der Schriftsbibliothek Klosterneuburg*, tesi di laurea magistrale, a.a. 2018, relatrice E. Krotz, pp. 20-52.

La presenza di una grande varietà di manoscritti riguardanti la medicina naturale presso Klosterneuburg, che presentavano segni di maneggio, ne hanno fatto presupporre agli studiosi un frequente utilizzo pratico. Si pensa a organizzazioni simili a farmacie, dove le monache più esperte applicavano le loro cure ai pazienti<sup>218</sup>. Le attività di scienze medicinali non erano destinate esclusivamente alle monache appartenenti al monastero di S. Maria Maddalena ma anche alle donne laiche, che si recavano presso il monastero.

Klosterneuburg si trovava nel XII secolo sulla via di pellegrinaggio che conduceva alla Terra Santa e presso l'abbazia si trovava un ospedale dedicato all'accoglienza dei pellegrini, come delle residenze dove questi potevano passare la notte<sup>219</sup>. La presenza di una comunità femminile presso Klosterneuburg deve essere presa in considerazione se si analizza la situazione culturale e sociale per la quale venne commissionato l'ambone di Klosterneuburg.

Come è stato possibile osservare precedentemente, la mancata rappresentazione delle monache sull'ambone di Klosterneuburg come la loro sporadica e isolata presenza effettiva nella basilica maschile, confermano che il programma dell'ambone non fosse stato concepito in relazione alle esigenze della comunità monastica femminile. Al contrario, le raffigurazioni sugli smalti di monaci, di uomini e di donne confermano che, sebbene l'ambone fosse stato concepito per la zona esterna al transetto, che delimitava la zona dell'altare, anche coloro che appartenevano al clero vi si potevano identificare.

Di seguito, per intendere la situazione sociale per cui fu concepito il programma dell'ambone di Klosterneuburg verrà analizzata la comunità maschile e i cambiamenti che la riforma monastica apportò alla comunità locale nel XII secolo.

---

<sup>218</sup> Schedl, *Klosterleben und Stadtkultur*, cit., pp. 62-70.

<sup>219</sup> Kovarik, *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster*, cit., p. 79.

## 2.2. I canonici riformati di Klosterneuburg e Gerhoch von Reichersberg

Malgrado il desiderio di Leopoldo III di affermare l'egemonia politica della sua famiglia, tramite l'erezione di basiliche e complessi palatinati presso il borgo di Klosterneuburg, il mancato ritorno del figlio, dal suo soggiorno in Francia, lo costrinse ad affidare nell'anno 1133, l'abbazia ai canonici regolari di Sant'Agostino<sup>220</sup>. Klosterneuburg divenne così un'abbazia doppia Agostiniana con a capo un proprio prevosto, il quale, a sua volta, era sottomesso agli arcivescovati di Passavia e Salisburgo<sup>221</sup>. Furono questi stessi arcivescovati a riformare, nello stesso anno della donazione di Leopoldo III, l'abbazia di Klosterneuburg secondo la riforma della *Vita Apostolica*<sup>222</sup>.

I cambiamenti monastici apportati dalla *Vita Apostolica* volevano sostituire la precedente *vita communis*, nella quale i monaci vivevano in comunità abbaziali ma non dovevano prestare giuramento di povertà o rispettare il celibato, libertà che furono all'origine delle corruzioni<sup>223</sup>. Nella seconda metà del XI secolo si arrivò ad una lenta ma progressiva decadenza della moralità dei canonici che il Concilio Laterano del 1059, sotto il Papa Nicola II (1058-1061), si pose come problema prioritario da risolvere<sup>224</sup>. Al concilio venne sancito che gli statuti di Metz, alla base dell'organizzazione secondo la *vita communis*, sarebbero stati riformati secondo la regola Agostiniana, la quale istituiva i voti di povertà, proibendo la vita privata e obbligando i monaci al celibato<sup>225</sup>.

Il primo monastero, in area germanica, ad essere riformato secondo la *Vita Apostolica*, dal vescovo Altmann, fu quello di Rottenbuch. Successivamente, la riforma si diffuse in gran parte dell'area germanica e oltre, arrivando fino all'arcivescovato di Corrado presso la comunità di San Pietro a Salisburgo<sup>226</sup>.

---

<sup>220</sup> P. Classen, *Gerhoch von Reichersberg, eine Biographie mit einem Anhang über die Quellen, ihre handschriftliche Überlieferung und ihre Chronologie*, Wiesbaden 1960, pp. 11-17.

<sup>221</sup> H. J. Mierau, *Vita Communis und Pfarrseelsorge, Studien zu den Diözesen Salzburg und Passau im Hoch- und Spätmittelalter*, Köln-Weimar-Wien, 1997. Mierau riporta i sistemi di potere interni alle diocesi e le relazioni inter-abbaziali.

<sup>222</sup> G. C. Garfagnini, *Testo sacro, profezia, ecclesiologia: Gerhoch di Reichersberg*, in *Profezia, filosofia e prassi politica*, a cura di G. Garfagnini e A. Rodolfi, Pisa, 2013, pp. 19-32, 24, H. Fuhrmann, *Papst Urban II. Und der Stand der Regularkanoniker*, in «Bayerische Akademie der Wissenschaften» 2, 1984, pp. 5-32, pp. 5-28.

<sup>223</sup> La riforma si era diffusa da Metz a partire dal VIII secolo.

<sup>224</sup> Garfagnini, *Testo sacro, profezia, ecclesiologia*, cit., pp. 19-24.

<sup>225</sup> N. D'Acunto, *La lotta per le investiture, una rivoluzione medievale*, cit., pp. 47-102 e Pippal, *Das Pericopenbuch von St. Erentrudis*, cit., pp. 115-120.

<sup>226</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner – Chorherrenstifte*, cit., p. 17.



L'arcivescovo di Salisburgo insieme all'arcidiocesi di Passavia detenevano la supremazia su molte abbazie, come Klosterneuburg, S. Nicola a Passavia, Ranshofen, S. Andrä an der Traisen, St. Florian, St. Georgen Herzogenburg, St. Pölten, Suben, Waldhausen-Säbnich e Reichersberg<sup>227</sup>. Questo sistema di relazioni abbaziali diede origine ad un interscambio economico, culturale e sociale che portò con sé una coesione spirituale rafforzata dal fatto che tutte le abbazie erano state riformate secondo la *Vita Apostolica* <sup>228</sup>.

Com'è stato possibile osservare precedentemente nel caso della realtà romana, il Papa, sebbene fosse il detentore del potere spirituale in terra non agiva indipendentemente, bensì era accompagnato da un gruppo di letterati che lo consigliavano. Alla stessa maniera va intesa la realtà delle arcidiocesi di Salisburgo e Passavia, dove sebbene i Prevosti furono coloro che attuarono le riforme, i pensieri alla base di questi cambiamenti sono impensabili senza la partecipazione di teologi locali<sup>229</sup>.

Nel caso specifico di Salisburgo appare centrale il ruolo esercitato del prevosto Gerhoch von Reichersberg (1093-1169) e dai suoi fratelli di sangue<sup>230</sup>. Nati tutti e cinque nei pressi dell'abbazia di Reichersberg, probabilmente da una famiglia di piccola nobiltà, presero tutti i voti<sup>231</sup>. Le attività dei fratelli e in particolare la teologia di Gerhoch sono ben documentate grazie alla sua attività pluriennale di teologo e scrittore<sup>232</sup>. Nei suoi scritti confluiscono tutti gli eventi che plasmarono il XII secolo, come le crociate per riconquistare la Terra Santa, la disputa

---

<sup>227</sup> *Ibidem*, le abbazie dei canonici di Sant'Agostino sottomesse a Salisburgo erano: Au am Inn, Baumburg, Berchtesgaden, Bischofshofen, Gars, Herrenchiemsee, Höglwörth, Maria Saal, S. Zeno a Reichenhall, Seckau, Vornau e Zell am See.

<sup>228</sup> M. Heimbucher, *Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche*, II vol., Baderborn, 1907.

<sup>229</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrudis*, cit., pp. 116-117. Per la dedicazione al vescovo Kuno di Ratisbona si veda il documento II datato tra il 1128/1129 in: Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit. p. 325. Wirth, *L'image à l'époque romane*, cit., pp. 96-97 e P. Classen, *Der Häresie-Begriff bei Gerhoch von Reichersberg und in seinem Umkreis*, in: *The concept of heresy in the Middle Ages (11th-13th c.)* (Mediaevalia Lovaniensia, ser. 1, studia, 4), Ed. W. Lourdaux e D. Verhelst, Leuven – Den Haag 1976, pp. 27-41. Gerhoch individua nella visione di un'esistenza travagliata il ruolo fondamentale del sacerdote. Infatti, egli rappresenta colui che ha in dote la capacità di poter preparare la strada all'uomo virtuoso, che deve seguire in attesa ritorno del Salvatore. Si riconoscono qui le teorie di Pier Damiani sull'ascetismo, che Gerhoch ebbe la possibilità di apprendere durante i suoi primi anni di formazione. Va qui ricordato che Pier Damiani descrisse, nel suo trattato *laude flagellorum*, l'utilizzo dell'autoflagellazione. Si trattava di una tecnica precedentemente utilizzata nei monasteri per punire coloro che disobbedivano: fino ad allora mai utilizzata come punizione, da autoinfliggersi.

<sup>230</sup> Si vedano qui le fonti pervenuteci, digitalizzate dalla BNB di Monaco di Baviera, Clm. 1439/II (trattato sull'Anticristo), CLM 44556 (De aedificio Dei) e CLM 16012 (commentario ai Salmi): [https://opacplus.bsbmuenchen.de/metaopac/refineSearch.do?id=year\\_sort&methodToCall=filterSearch&subval=%3C%3D1854](https://opacplus.bsbmuenchen.de/metaopac/refineSearch.do?id=year_sort&methodToCall=filterSearch&subval=%3C%3D1854)

<sup>231</sup> Kurz, *Die Geschichte der beiden Augustiner-Chorherrenstifte*, cit., p. 31. Per maggiori informazioni riguardo la famiglia di Gerhoch von Reichersberg si vd., Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit. pp. 11-17, in cui si riportano le diverse informazioni sulla provenienza della famiglia di Gerhoch e i suoi primi anni presso Rottenbuch.

<sup>232</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 57.

delle investiture, lo scisma del 1159, la questione dell'eucarestia e la conseguente riforma del rito liturgico<sup>233</sup>.

Gerhoch iniziò la sua formazione intorno all'anno 1100, quando entrò nella scuola abbaziale della sua città<sup>234</sup>. Fu solamente negli anni 1112 e 1115 che scelse di trasferirsi, per continuare i suoi studi, presso una delle più importanti scuole tedesche: Hildesheim, sotto l'abate Bernhard<sup>235</sup>. L'eccezionalità dello studente viene sottolineata dal fatto che fu eletto a canonico di Augusta a soli 25 anni, dall'allora vescovo Hermann, un personaggio che influenzerà significativamente il percorso di formazione personale di Gerhoch. Nominato vescovo del Sacro Romano Impero, il vescovo Hermann di Augusta era conosciuto per essere un sostenitore dell'imperatore e per possedere una condotta controversa che gli addossò accuse di simonia, adulterio e frode<sup>236</sup>.

Le accuse di simonia rivolte a Hermann da papa Callisto II, durante il Sinodo di Colonia nel 1118, furono decisive per Gerhoch, il quale si rifiutò di celebrare il rito della Messa in presenza del vescovo, conseguentemente fu scacciato da Augusta per volere di Hermann<sup>237</sup>. Gerhoch si rifugiò presso Ratisbona, dove fu accolto dall'abate Corrado (1070-1132), il quale sarebbe diventato un personaggio decisivo nella vita del giovane teologo<sup>238</sup>. Gli anni presso Ratisbona permisero a Gerhoch di confrontarsi direttamente con la dottrina del circolo attorno al biografo di Gregorio VII, Paul da Bernried, che nel XII secolo fu considerato come il maggior gruppo di riformatori "gregoriani" in area germanica<sup>239</sup>. Inoltre, conobbe in quegli anni l'istituzione della *Vita Apostolica*, attuata, per volere dell'abate Corrado presso i monasteri di San Giovanni a Ratisbona e il monastero di Mondsee<sup>240</sup>. Infine, apprese il commentario liturgico *De divinis officiis* del monaco benedettino Ruperto da Deutz, inviato e dedicato dall'autore al vescovo di Ratisbona, Kuno<sup>241</sup>.

La centralità del tema della simbologia attribuita alla figura del sacerdote da Ruperto da Deutz influenzò l'opera di Gerhoch von Reichersberg *opusculum de aedificio Dei*, datata al 1128 e dedicata, come il *De divinis officiis*, al vescovo Kuno. Entrambi i teologi sottolineano

---

<sup>233</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte bei Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 19-40.

<sup>234</sup> *Ibidem*, le fonti riportano varie attività presso le scuole abbaziali di Freising e Mosburg.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> Kurz, *Die Geschichte der beiden Augustiner-Chorherrenstifte*, cit., p. 31.

<sup>237</sup> *Ivi.*, p. 34.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 76-90.

<sup>240</sup> *Ivi.*, p. 46-47 e M. Curschmann, *Imagined Exegesis: Text and picture in the exegetical works of Rupert of Deutz, Honorius Augustodunensis, and Gerhoch of Reichersberg*, in «Traditio» 44, 1988, pp. 145-169.

<sup>241</sup> Rupert von Deutz, *De divinis officiis*, Migne, in PL, cura di J. P. Migne, vol. 170, col. 9-334, per il commentario del testo vd.: J. v. Engen, *Rupert of Deutz*, Berkeley-Los Angeles-London, 1983, pp. 58-67.

nei loro testi che la salvezza dei fedeli dipendeva dal sacerdote, il quale doveva essere in grado di cogliere il segreto intrinseco del sacramento liturgico e condividerlo, durante la celebrazione liturgica, con i fedeli a messa<sup>242</sup>.

Il primo trattato di Gerhoch si concentra sul rapporto che il teologo vedeva tra l'Uomo e Dio, un'alleanza che si basava sull'impegno dell'uomo per giungere al Padre Eterno. L'unico ostacolo che il teologo da Reichersberg individuava all'adempirsi dell'alleanza divina, era dato dalle caratteristiche degenerative della "caducità" e "vanità". Per superare questi ostacoli, Gerhoch, come Ruperto da Deutz, erano dell'opinione che fosse necessaria una riforma radicale del clero, che concretamente sarebbe avvenuta tramite l'attuazione della *Vita Apostolica*, l'unica in grado di disciplinare la condotta moralmente corrotta della chiesa.

Infine, sebbene i teologi ribadiscano che la redenzione sia da considerarsi come qualcosa di strettamente personale ne evidenziano anche la necessità: solamente attraverso una morale pubblica sarebbe stato possibile all'umanità salvarsi al giudizio finale, un tema che, come vedremo successivamente, viene evidenziato in più punti del programma dell'ambone di Klosterneuburg<sup>243</sup>.

Sebbene quest'ultimo scritto costò a Gerhoch un processo, gli permise anche di attirare l'attenzione dell'arcivescovo Corrado di Salisburgo, con il quale era in ottimi rapporti da un paio di anni, come conferma il viaggio a Roma che il teologo intraprese nel 1126 al seguito della delegazione dell'arcivescovato di Salisburgo<sup>244</sup>. Le fonti relative a questo soggiorno romano documentano l'insistenza da parte di Corrado e Gerhoch di riformare le abbazie secondo la *Vita Apostolica*. Solamente tramite queste innovazioni sarebbe stato possibile fronteggiare la progressiva perdita di potere spirituale constatato in quegli anni dalla Chiesa<sup>245</sup>.

---

<sup>242</sup> Wittekind, *Altar - Reliquiar - Retabel*, cit., p. 160 e Curschmann, *Imagined Exegesis*, cit., pp. 120-140 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 98-141. Fin dai suoi primi scritti si evidenzia la visione dualistica e manichea dell'esistenza umana, in cui la realtà è necessariamente espressione della lotta costante tra il Bene ed il Male. P. Classen, *Der Häresie-Begriff bei Gerhoch von Reichersberg und in seinem Umkreis*, in *the concept of Heresy in the Middle Ages*, international conference Louvain (May 13-16 1973), a cura di W. Lourdaux e D. Verhelst, 1983, pp. 27-42; Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrudis*, cit., p. 116 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-184. Gli scritti del teologo sottolineano più volte come i problemi fondamentali della Chiesa non siano determinati dal paganesimo. Infatti, il vero male della Chiesa risiederebbe nelle molteplici eresie, nelle guerre sante come nel rapporto sempre più stretto fra potere temporale e potere spirituale, che avrebbe determinato una crescente secolarizzazione della Chiesa.

<sup>243</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte bei Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 22-23.

<sup>244</sup> L'abbazia di St. Peter aveva attuato la riforma di Hirsau nel 1116. Per maggiori informazioni sulla Hirsauer Reform vd.: D'Acunto, *La Lotta per le investiture, una rivoluzione medievale*, cit., pp. 27-31.

<sup>245</sup> Si veda la lettera datata al 26.02.1126 in: Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit. p. 325.

La lealtà verso le idee di Corrado, come la fervente presa di posizione del teologo da Reichersberg nei confronti della riforma secondo la *Vita Apostolica* gli conferì, al ritorno, l'incarico di sacerdote nella parrocchia di Cham<sup>246</sup>.

Come chiarito nel capitolo relativo al concetto storiografico di “riforma gregoriana”, questi anni furono caratterizzati dall'instabilità della Chiesa, corrotta e simoniaca. La doppia elezione del vescovo romano, l'antipapa Anacleto II e del pontefice Innocenzo II, evidenziò ulteriormente i problemi interni all'istituzione ecclesiastica: sia centralmente a Roma che nelle diramazioni regionali<sup>247</sup>. La crisi della Chiesa e la conseguente messa in discussione della possibilità di redenzione personale, in vista del Giudizio Finale, spinse Gerhoch a esprimere diverse critiche contro l'organo istituzionale romano, procurandosi così un secondo processo. Per giustificare al pontefice le accuse a suo carico, il teologo scrisse il *Dialogus inter clericum secularem et regularem*<sup>248</sup>. Il testo, organizzato secondo la forma di un dialogo tra due personaggi, un diocesano eretico e un canonico, volle dare una risposta al quesito, al tempo molto acceso, relativo alla caratterizzazione della natura del pane e del vino che veniva conferito dal sacerdote durante l'eucaristia<sup>249</sup>.

Gerhoch vedeva nella transustanziazione il divenire, simbolico, in corpo e sangue di Cristo. Prendendo parte al rito eucaristico, il fedele poteva elevarsi a Dio. Il testo ribadisce la centralità del ruolo del sacerdote. Infatti, permettendo i sacramenti al fedele di liberarsi dal peccato, il sacerdote doveva essere in grado di raggiungere un'elevazione spirituale personale, possibile solamente attraverso l'assoluta virtuosità della sua condotta, che gli avrebbe permesso di compiere il rito della transustanziazione. Gerhoch sottolineò nel suo *Dialogus inter clericum secularem et regularem* l'importanza del compito delle istituzioni ecclesiastiche nell'individuare i sacerdoti che non erano in grado di portare l'assistenza spirituale necessaria ai fedeli e deporli dal loro incarico<sup>250</sup>. Questi ultimi temi verranno evidenziati nell'ambone di

---

<sup>246</sup> Per la relazione che intercorre tra Gerhoch e Deutz vd. Curschmann, *Imagined Exegesis*, cit., pp. 145-169.

<sup>247</sup> Per maggiori informazioni sulla disputa all'interno del papato D'Acunto, *La lotta per le investiture*, cit.

<sup>248</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 39 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 201-228.

<sup>249</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 39 e Gerhochus Reichersbergensis, *Libelli selecti*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 192, col. 862: “In qua tamen cavendae sunt falsae penitentiae, quae a nostri temporis messoribus Romanis pontificibus Gregorio VII. et Innocentio papa II. ita sunt ab agro dominico exterminatae atque fasciculis comburendis alligatae, ut eorum scripta et interdicta pensantes liquido cognoscere valeant, non magis valere falsam penitentiam contra peccatum actuale, quam falsum baptismum contra peccatum originale.”

<sup>250</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 39 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 201-228.

Klosterneuburg in relazione agli smalti del giudizio universale e dei personaggi biblici di Abramo e Sansone: prefigurazioni dei sacerdoti giusti<sup>251</sup>.

Il *Dialogus inter clericum secularem et regularem*, indirizzato ad Innocenzo II, venne apprezzato dal pontefice e Gerhoch non venne solamente assolto dalle accuse a suo carico, bensì fu convocato a Roma per discutere la questione sacramentale<sup>252</sup>. Le fonti riportano che, in quell'occasione, sia il pontefice che il teologo, condividevano la stima nei confronti delle prediche dottrinali di Bernardo di Chiaravalle, come la critica riguardo alla dottrina eucaristica di Berengario da Tours<sup>253</sup>.

In quegli anni, Gerhoch riprese gli scritti di Alger, il quale, all'interno del suo trattato teologico, si pose la domanda sul come sia possibile portare ad ogni singolo credente il *corpus Christi*: condizione necessaria per far sì che divenga membro della Chiesa<sup>254</sup>. Alger e Gerhoch erano convinti che il fedele, per seguire l'esempio virtuoso, abbia bisogno del ricordo quotidiano della passione e della morte del Cristo<sup>255</sup>. Quest'ultimo scritto di Gerhoch riprende la teoria sacramentale misteriosofica del monaco di Cluny, la quale basandosi sul simbolismo agostiniano intendeva che il pane e il vino sull'altare potessero divenire, solamente tramite l'immaginazione del credente, corpo e sangue di Cristo. L'esperienza eucaristica si doveva poggiare sull'immaginazione per far intendere al credente il pane e il vino dell'eucaristia come il vero sangue e il vero corpo di Cristo.

Come osservato in precedenza, Reveyron individua nell'architettura di Cluny un utilizzo specifico di forme che sarebbero da intendere proprio con queste tendenze di riforma della vita monastica, politica e sociale<sup>256</sup>.

Un cambiamento decisivo nell'esistenza di Gerhoch fu causato dalla morte dell'allora prevosto di Reichersberg, Kuno, nel maggio del 1132, poiché portò alla sua elezione, da parte dell'arcivescovo di Salisburgo, a prevosto di Reichersberg<sup>257</sup>.

---

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> Alger, *De sacramenti corporis et sanguinis dominici* in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 180, col. 179-854.

<sup>253</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte bei Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 49. Si vedano a riguardo i Sermoni sul salmo 90 di Bernardo di Chiaravalle e J.W.J. Laemers, *Clastrum animae: The Community as Example for Interior Reform*, in *Virtue and Ethics in the Twelfth Century*, I. P. Bejczy e R. G. Newhauser (cur.), Leiden-Boston (Massachusetts), 2005, pp. 119-133. Diversamente, Gerhoch seguì le dottrine di Sant'Agostino, Ruperto da Deutz e Alger di Liegi monaco di Cluny (1055-1131).

<sup>254</sup> Wittekind, *Altar - Reliquiar - Retabel*, cit., p. 156-158.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

<sup>256</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner – Chorherrenstifte*, cit., p. 40. Non stupisce che al ritorno da Roma del teologo, Gerhoch fu attivo in prima persona come "riformatore" di diverse abbazie nelle zone della Prussia, dell'Ungheria, dell'Austria e della Baviera. A questo riguardo, è storicamente accertato che nel 1143 Gerhoch riformò anche un'abbazia femminile presso Praga.

<sup>257</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 57.

Il periodo in cui Gerhoch fu prevosto a Reichersberg (1132-1169) risultò il più fertile per la sua produzione letteraria. Datano a questi anni il *Liber de simoniaci*, il *De glorificatione filii hominis*, il *Liber de ordine donorum Spiritus Sancti* come la sua maggiore opera: il commentario ai Salmi<sup>258</sup>.

Gli scritti di Gerhoch hanno in comune un nemico interno e uno esterno all'essere umano, che impossibilitano l'adempirsi del bene necessario in vista del giudizio universale. Mentre il Male interno è da identificarsi con la lussuria, quello esterno viene identificato nell'istituzione del *regnum*. Pertanto, negli scritti del teologo di evidenza una critica significativa diretta alla dinastia ottoniana e all'imperatore Enrico II<sup>259</sup>. Gerhoch è dell'opinione che l'attuazione delle riforme e i miglioramenti ecclesiastici non possano essere attuati da un'istituzione diversa dalla Chiesa (dal *sacerdotium*). Il teologo basava il suo giudizio sul presupposto secondo il quale l'organo, che esercitava potere e prendeva parte a riforme per l'uomo, doveva avere come interesse il bene dell'essere umano come il suo desiderio di redenzione finale. Gerhoch vedeva come necessaria la divisione tra il potere temporale e quello spirituale, a patto che sia il *sacerdotium* a decidere a chi affidare il potere temporale<sup>260</sup>.

Per rendere questi concetti, Gerhoch, descrive nei suoi scritti l'immagine di Sara e Hagar che simboleggiavano rispettivamente il giusto *sacerdotium* e il corrotto *regnum*<sup>261</sup>.

Il teologo evidenzia anche la condotta umana, non sempre virtuosa, nei personaggi delle sacre scritture, che erano ben conosciuti ai fedeli e gli avrebbero dunque permesso di immedesimarvisi e aspirare verso una possibilità di redenzione finale.

Il personaggio di Gerhoch risulta interessante se considerato nel contesto di Klosterneuburg, non solamente in considerazione degli stretti rapporti tra le due abbazie, ma anche per la presenza diretta di Gerhoch e dei suoi fratelli di sangue presso l'abbazia di Klosterneuburg. Marquart, Hartmann e Rüdiger vennero incaricati di attuare la riforma della *Vita Apostolica* presso la comunità monastica di Klosterneuburg, divenendovi successivamente, uno dopo l'altro, prevosti<sup>262</sup>.

---

<sup>258</sup> Si tratta qui del commentario di Salmi più esaustivo del XII secolo (1141-1153): diviso in undici volumi. Il commentario si ispira per la sua composizione a quelli precedenti del Pseudo Dionysio Aereopagita, di Ugo di San Vittore, di Gregorio Magno e di San Bernardo. Per le fonti si veda l'opus 8 in: Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp.412-416.

<sup>259</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 46-60.

<sup>260</sup> D'acunto, *la lotta per le investiture*, cit. cfr. Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 221 molti intendevano la lotta alle investiture come lo scontro politico che avrebbe preceduto di poco tempo l'Apocalisse.

<sup>261</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrudis*, cit., p. 130 e Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 40.

<sup>262</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 77; Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 447-450; H. Weisweiler, *Rüdiger von Klosterneuburg an der Seite seiner Brüder Gerhoch und Arno von*

La presenza di Gerhoch presso Klosterneuburg comprende due periodi principali. Il primo viene documentato da una corrispondenza epistolare, che si instaurò negli anni 1153 e 1156 tra Gerhoch von Reichersberg e il *Magister* Petrus, il quale era attivo presso la scuola della cattedrale di Vienna<sup>263</sup>.

Com'è stato accennato precedentemente, dopo la morte di Leopoldo III Vienna era divenuta la principale città del marchesato, sottraendo questo primato a Klosterneuburg<sup>264</sup>. Mentre Vienna divenne una roccaforte dello scolasticismo alcune abbazie prossime si dimostrarono antagoniste a questo metodo di pensiero, come le vicine Klosterneuburg e la più lontana Reichersberg<sup>265</sup>. Pertanto vanno individuati in questa circostanza anche i frequenti scambi epistolari che vedono Gerhoch, insieme al fratello di sangue e prevosto Rüdiger, impegnato a stendere le lettere dirette a Vienna. I messaggi scambiati tra i due centri vi evidenziano le divergenze teologiche su temi interni all'istituzione ecclesiastica<sup>266</sup>.

Dalla corrispondenza epistolare con la scuola della cattedrale di Vienna ebbe origine il *Liber de Novitatibus huius temporis* di Gerhoch, dedicato al Papa Adriano IV<sup>267</sup>. Gerhoch vi afferma

---

*Reichersberg in christologischen Streit um die Verherrlichung des Gottessohnes. Die dogmatische Stellung und Ausgabe seines ersten neugeundenen Schriftums*, in «Scholastik» 14, 1933, p. 22-49, 23; Fischer, *Codex Traditionum, II/ IV, Fontes Rerum austriacarum*, cit.

<sup>263</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 162-172. Diverse tesi identificano Petrus come proveniente dalla Francia, altre invece lo localizzano in Germania o Austria, vd. anche H. Fichtenau, *Magister Petrus von Wien*, in «Beiträge zur Mediävistik», II, Stoccarda, 1975, pp. 218-238. Fichtenau vede Petrus di Vienna come un parente del vescovo Corrado di Passavia. Petrus faceva parte della generazione di teologi formati in Francia, presso Gilberto Porretano a Chartres e Parigi. Il primo documento in cui viene definito *Magister* è una lettera di Gerhoch von Reichersberg mandata a Petrus, datata al 1154. La scarsità delle fonti non permette di identificare con assoluta certezza l'anno di apertura della scuola della cattedrale di Vienna, ma si presuppone che fosse legata alla consacrazione del duomo di Vienna, Santo Stefano, avvenuta nel 1147 per volere del duca Enrico II Babenberg (1114-1177).

<sup>264</sup> F. Röhrig, *Der Babenberger – Stammbaum im Stift Klosterneuburg*, Wien, 1975 e A. Fischer, *Vita Apostolica bei Gerhoch von Reichersberg. Eine Untersuchung über die theologischen Hintergründe der Vita-apostolica-Bewegung unter besonderer Berücksichtigung der Reformschriften Gerhochs von Reichersberg*, tesi di dottorato, Universität Innsbruck, 1871.

<sup>265</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-151 e Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrudis*, cit., p. 130.

<sup>266</sup> Le lettere sono riportate da Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit. La prima divergenza si generò in rapporto alla concezione dell'immagine di Cristo. Il teologo Petrus di Vienna era dell'opinione che Gesù non avesse la stessa grandezza né degli angeli né di suo padre. Dall'altra parte Gerhoch, argomentando con relazioni tra il VT e il NT, affermava il contrario.

<sup>267</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 98-141; Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 64 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 53-109. È constatato che il Papa non soltanto lesse gli scritti di Gerhoch ma li condivise, promettendo al teologo di prendere mano contro i traditori, anche se, *de facto*, ciò non avvenne mai. La Superbia e la manipolazione politica sono viste come le ragioni del decadimento del vicariato romano. Forse risiede proprio in questa mancata presa di posizione ufficiale da parte di Adriano IV il cambio di opinione da parte di Gerhoch: da pontefice della speranza, che si sarebbe schierato contro la corruzione della sede apostolica romana a colui che strinse nel 1156 l'alleanza a Benevento con i nemici *par excellence*: Milano e il Regno di Sicilia.

che la boria del vicariato romano fu la causa dello scisma. Inoltre, l'elezione dei due Papi fu causata dalle decisioni politiche sbagliate prese durante i pontificati precedenti<sup>268</sup>.

Bisogna ricordare a riguardo che nel XII secolo lo stato pontificio era circondato dal regno di Barbarossa al Nord e dal regno Normanno al Sud. Con la dieta di Costanza (1153) l'imperatore Federico Barbarossa s'impegnava a proteggere il Papa. Eppure, questa promessa non fu mantenuta, costringendo il papato a trovare un'alleanza altrove: presso il Regno Normanno di Sicilia<sup>269</sup>.

Queste decisioni politiche portarono a un cambio radicale nelle alleanze politiche e causarono, al momento della morte di Adriano IV, all'interno della curia di Roma la formazione di due frazioni. I primi favorevoli ai Normanni, i secondi all'imperatore Barbarossa<sup>270</sup>. Si arrivò alla doppia elezione papale del 1159: Alessandro III (Rolando Bandinelli, 1105-1181) favorevole ai Normanni e Vittore IV (Octaviano de' Crescenzi, 1095-1164), succeduto da Pasquale II (1050 c.- 1118), per la frazione fedele all'imperatore<sup>271</sup>.

Sebbene Gerhoch non prese inizialmente posizione in questo scisma, era convinto che, per favorire la coesione interna all'oramai estremamente fragile organo ecclesiastico, il Papa doveva inviare rappresentanze dislocate, che avrebbero potuto controllare le realtà locali, garantendone una maggiore coesione<sup>272</sup>. Roma fece esattamente il contrario, chiedendo non solamente al vicariato romano ma a tutte le chiese di prendere la propria parte nello scisma. Conseguentemente, si crearono due schieramenti che divisero le realtà ecclesiastiche per gli Alessandrini da quelle per i Vittorini<sup>273</sup>. Il prevosto Gerhoch a Reichersberg, Rüdiger a Klosterneuburg e Corrado a Salisburgo si schierarono favorevolmente al Papa Alessandro III: presa di posizione che non rimase senza conseguenze<sup>274</sup>.

Prima a Salisburgo, dove Corrado, non schierandosi dalla parte dell'imperatore tedesco, Vittore IV, venne disconosciuto dal Re dal suo incarico di arcivescovo<sup>275</sup>. Prendendo questa decisione, l'imperatore tedesco impedì all'arcivescovo di Salisburgo di esercitare ufficialmente il suo potere, siccome doveva essere riconosciuto dall'imperatore per attendere liberamente il suo

---

<sup>268</sup> Si veda l'Opus 14 in: Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 420-421.

<sup>269</sup> D'acunto, *la lotta per le investiture*, cit., pp. 186-192.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> Pippal, *das Perikopenbuch von St. Erentrud*, cit., pp. 111-126.

<sup>272</sup> Shikida, *Verduner Altar*, cit., pp. 88- 102 e pp. 105-182.

<sup>273</sup> Per maggiori informazioni riguardo alla situazione a Salisburgo: Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 94.

<sup>274</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 200 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 53-109. Diversamente, l'abbazia gemellata con Klosterneuburg e Salisburgo, Passavia, si schierò dalla parte dell'imperatore.

<sup>275</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud*, cit., p. 114.



ruolo<sup>276</sup>. Il conflitto si intensificò nel 1167, quando la città di Salisburgo venne rasa al suolo dalle truppe imperiali e l'arcivescovo fu accusato di usurpazione. Infatti, Corrado non aveva lasciato il suo posto di arcivescovo e venne dunque accusato di occupare un posto senza possederne il diritto<sup>277</sup>.

Questo conflitto pose le abbazie affiliate a Salisburgo, schieratesi contro l'imperatore tedesco, come quella di Gerhoch, in una posizione d'instabilità che sfociò nell'incendio dell'abbazia e dei possedimenti di Reichersberg<sup>278</sup>. Il prevosto Gerhoch si vide costretto a scappare verso un'abbazia vicina e ideologicamente favorevole ad accoglierlo. Le fonti riportano che in quegli anni soggiornò molto tempo ad Admont, ad Andelsbach e a Klosterneuburg<sup>279</sup>. Il teologo ritornerà a Reichersberg solamente nel 1167, per morirvi due anni più tardi nella notte dal 26 al 27 giugno, all'età di 76 anni<sup>280</sup>. Negli anni dell'esilio ebbe origine il *De investigatione Antichristi*<sup>281</sup>, scritto da Gerhoch tra il 1160 e il 1162. L'opera, dedicata all'arcivescovo di Salisburgo Eberhard I (1085-1164), tratta le azioni dell'Anticristo dall'inizio dell'umanità fino al 1159<sup>282</sup>. Determinati eventi di quegli anni, come lo scisma e le Crociate, sono identificati dal teologo come il risultato delle azioni dell'Anticristo, le quali erano viste anche all'interno della curia romana<sup>283</sup>. È in questo trattato che Gerhoch individua il Papa Gregorio VII come l'ultimo buono, essendo stato l'ultimo, a suo dire, a prendere le decisioni tenendo in considerazione l'interesse della Chiesa<sup>284</sup>.

Al periodo dell'esilio è datato anche il secondo soggiorno del teologo presso Klosteneuburg, come l'opera *De quarta vigilia noctis* (1167), dove il titolo si riferisce al vangelo di Matteo

---

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 87, si ricordi che l'arcivescovo Corrado morirà a Rein nel settembre del 1168, prima che potesse trovare un compromesso con l'imperatore.

<sup>278</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud*, cit., p. 113-134.

<sup>279</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 22f; Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 88. Le fonti riportate documentano in tutte e tre le abbazie la conferma che Gerhoch von Reichersberg vi soggiornò per un periodo più o meno lungo.

<sup>280</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 91.

<sup>281</sup> Per il digitalizzato si consulti il sito della Biblioteca Nazionale di Monaco di Baviera, Clm. 1439/II. Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 193-248. Gli estratti del terzo libro sono riportati nella stessa pubblicazione, a riguardo si vd. pp. 421-422.

<sup>282</sup> Curschmann, *Imagined Exegesis*, cit., pp. 145-169. Gerhoch è dell'opinione che l'Anticristo si sia già manifestato in terra da tempo. Contrariamente, molti suoi contemporanei non condividono questa opinione. Per esempio, Ruperto da Deutz si riferisce all'Anticristo come qualcosa che deve ancora manifestarsi. N. Campbell, *Lets he should come unforeseen: the Antichrist Cycle in the Hortus Deliciarum*, in «Gesta» 54, 2015, pp. 85-118.

<sup>283</sup> *Codex Reichersberg I*, fol. 9v-216v, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 193, col. 621-988 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 412 f.

<sup>284</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 127 f.

(14, 22-33)<sup>285</sup>. Gerhoch vi paragona la storia della cristianità alle quattro *Ronde nocturne*<sup>286</sup>. La prima s'identifica nel tempo dell'arrivo di Cristo e arriva fino a Costantino: questo periodo è caratterizzato dal regno di un Anticristo assetato di sangue, che agì sui martiri. Segue il secondo periodo, che sarebbe durato fino a Gregorio I: il male era portato dall'Anticristo ingannevole che si serviva degli eretici. Il terzo periodo perdurava fino al tempo di Gregorio VII, Gerhoch descrive come in questo periodo l'Anticristo impuro portò alla decadenza delle norme. Il quarto e ultimo periodo è identificato dal teologo come il contemporaneo, che durava dal tempo successivo a Gregorio VII. Infatti, il teologo identifica l'azione contemporanea di un Anticristo avido, che corromperà l'umanità fino all'arrivo dell'unico salvatore, il Messia<sup>287</sup>. Gerhoch vide dunque in Cristo e Dio e la possibilità di un'esistenza eterna dell'uomo<sup>288</sup>. Come sarà possibile constatare successivamente, anche questi temi ricorrono nel programma iconografico dell'ambone di Klosterneuburg.

Dopo la morte di Gerhoch l'arcidiocesi di Salisburgo conobbe un declino costante, causato in parte dalle conseguenze dello scisma, che portarono al decadimento dei canonici regolari<sup>289</sup>. Altrove, nell'abbazia di Gerhoch, Reichersberg, sebbene vi fosse un'instabilità dei prevosti reggenti, le riforme e gli acquisti di possedimenti attuati negli anni di Gerhoch ne permisero il mantenimento della stabilità economica<sup>290</sup>. Infine, a Klosterneuburg fu eletto prima decano e poi, nel 1168, prevosto Wernher, che si era formato a Reichersberg durante gli anni di Gerhoch. La ferrea presa di posizione da parte di Wernher contro l'imperatore tedesco traspare fin dalla sua elezione. Essendo Klosterneuburg sotto la giurisdizione dell'abbazia di Passavia, la cerimonia di elezione a prevosto doveva essere svolta da quest'ultimo

---

<sup>285</sup> Mt., 14, 22-33: "subito dopo ordinò ai discepoli di salire sulla barca e di precederlo sull'altra sponda, mentre egli avrebbe congedato la folla. Congedata la folla, salì sul monte, solo, a pregare. Venuta la sera, egli se ne stava ancora solo lassù. La barca intanto distava già qualche miglio da terra ed era agitata dalle onde, a causa del vento contrario. Verso la fine della notte egli venne verso di loro camminando sul mare. I discepoli, a vederlo camminare sul mare, furono turbati e dissero: «È un fantasma» e si misero a gridare dalla paura. Ma subito Gesù parlò loro: «Coraggio, sono io, non abbiate paura». Pietro gli disse: «Signore, se sei tu, comanda che io venga da te sulle acque». Ed egli disse: «Vieni!». Pietro, scendendo dalla barca, si mise a camminare sulle acque e andò verso Gesù. Ma per la violenza del vento, s'impaurì e, cominciando ad affondare, gridò: «Signore, salvami!». E subito Gesù stese la mano, lo afferrò e gli disse: «Uomo di poca fede, perché hai dubitato?». Appena saliti sulla barca, il vento cessò. Quelli che erano sulla barca gli si prostrarono davanti, esclamando: «Tu sei veramente il Figlio di Dio!».

<sup>286</sup> Per il testo si veda l'opus 19 del 1167 riportato da: Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 426.

<sup>287</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner – Chorherrenstifte*, cit., p. 8989 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 94-109.

<sup>288</sup> Rauh, *Das Bild des Antichrists im Mittelalter*, cit., pp. 111-155; Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 289. E H. Fichtenau, *studien zu Gerhoch von Reichersberg*, in «Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung» 52, 1938, pp. 1-56.

<sup>289</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud*, cit., p. 115-130.

<sup>290</sup> Kurz, *die Geschichte der beiden Augustiner Chorherrenstifte*, cit., p. 41 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 67-78.

arcivescovato. Eppure, così non fu. Le fonti riportano che Wernher insistette per essere eletto da un arcivescovo che condividesse la sua presa di posizione sulla questione dello scisma. Chiese dunque all'arcivescovo di Salisburgo, Corrado II, di convalidare la sua elezione<sup>291</sup>.

Questa presa di posizione da parte del prevosto Wernher deve essere considerata in relazione alla sua formazione presso Reichersberg, dove godette di un'educazione ecclesiastica sotto la guida del prevosto Gerhoch, la cui presa di posizione contro la frazione dell'imperatore mise a rischio l'esistenza dell'abbazia stessa. Non sorprende dunque che Wernher covasse un atteggiamento ostile nei confronti di coloro che si erano schierati dalla parte dell'Imperatore, i quali avevano messo a fuoco la sua abbazia madre<sup>292</sup>.

Durante il periodo dell'abate Wernher, l'abbazia di Klosterneuburg seguì l'organizzazione predisposta dai due prevosti precedenti. La stabilità economica che ne risultò permise nel 1171 la commissione a Nicola da Verdun dell'ambone per la basilica romanica<sup>293</sup>. Sebbene Wernher fosse deciso nelle sue prese di posizione non scrisse trattati, tramite i quali ci sarebbero stato possibile cogliere la sua possibile indipendenza dagli scritti di Gerhoch e dei suoi fratelli. Pertanto, secondo quanto traspare dalle fonti pervenuteci Wernher era un conoscitore e difensore delle idee che conobbe durante la sua formazione a Reichersberg. La sua fervente presa di posizione contro l'imperatore, insieme ad Adalberto di Salisburgo, sottolinea la sua indole favorevole al concreto cambiamento e miglioramento dell'istituzione ecclesiastica<sup>294</sup>.

Di seguito, per intendere la complessa e articolata opera di committenza dell'ambone di Klosterneuburg è necessario cogliere l'educazione monastica che veniva impartita in quel periodo ai monaci e la conseguente evoluzione del ragionamento e del pensiero teologico.

---

<sup>291</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud*, cit., p. 114.

<sup>292</sup> Ch. Egger, *Quellen zur Frühgeschichte des Schismas von 1159 im bayerisch-österreichischen Raum. Ein unbekannter Brief Gerhochs von Reichersberg?*, in «Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung» 112, 2004, pp. 163-176. Si consideri la fonte, datata al primo agosto dell'anno 1176, dove viene constatato che l'allora arcivescovo di Klosterneuburg Wernher si trovasse, al seguito dell'arcivescovo di Salisburgo Adalberto III (un nipote di Leopoldo III), in Ungheria.

<sup>293</sup> Buschhausen, *Verduner Altar*, cit., pp. 9-13.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

### 2.2.1. L'educazione dei canonici riformati

Prendere i voti nel XII secolo entrando in monastero portava con sé una grande responsabilità dal punto di vista culturale. L'esempio precedentemente delineato di Montecassino ha chiarito che, in questi secoli, gli uomini di cultura, sia per divenire politici che ecclesiastici, godettero di un'educazione presso i centri monastici<sup>295</sup>.

L'apertura degli *scriptoria* nelle abbazie era strettamente correlata a uno degli interessi di maggior peso nella vita monastica del XII secolo, ovvero quello di preservare il sapere e diffonderlo<sup>296</sup>. Le grandi raccolte di codici che vi furono copiate portarono a una selezione del sapere e delle tecniche d'insegnamento innovative. Anche il concetto di enciclopedismo, se analizzato etimologicamente, intende l'insieme dei testi che ogni uomo doveva conoscere per potersi ritenere di cultura<sup>297</sup>. Dunque, oltre alla selezione di opere da far conoscere agli studenti, era necessario far sì che questi ultimi ne ricordassero il contenuto<sup>298</sup>.

Si diffusero così diverse tecniche di mnemotecnica, soprattutto nelle scuole teologiche dei monasteri, dove, all'interno della *lectio divina*, gli studenti avevano il compito di ricordare a memoria moltissimi testi<sup>299</sup>. Come ricorda Carruthers, queste tecniche si basavano sulle diverse relazioni tra l'immagine e la scrittura del XII secolo<sup>300</sup>.

La teoria alla base delle tecniche di mnemotecnica proviene dal periodo classico, dove il ruolo dell'immagine era strettamente legato a quello della parola scritta<sup>301</sup>. La filosofia classica individua nelle visioni e nei sogni la rappresentazione, attraverso una o più immagini, di un concetto che l'uomo ha vissuto ma non ha compreso consciamente, e deve dunque comprendere ad occhi chiusi, tramite l'immagine<sup>302</sup>.

Aristotele era dell'opinione che l'uomo, in quanto essere sensitivo, riceve un influsso dal mondo esterno, il quale viene recepito attraverso i cinque sensi e trasformato dagli organi

---

<sup>295</sup> J. Raaijmakers, *The Making of the Monastic Community of Fulda, c.700- c.900*, Cambridge, 2012 e P. Riché, *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge*, Aubier, 1979.

<sup>296</sup> Carruthers, *The Book of Memory*, cit., pp. 18-55.

<sup>297</sup> E. Keen, *Schifting horizons, The Medieval Compilation of Knowledge As Mirror Of a Changing World, in Encyclopaedism, from Antiquity to the Renaissance*, Cambridge, 2013, pp. 277-300.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> Carruthers, *The Book of Memory*, pp. 20-25.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> *Ibidem* e M. Formisano, *Late Latin encyclopaedism, Towards a New Paradigm of Practical Knowledge, in Encyclopaedism, from Antiquity to the Renaissance*, Cambridge, 2013, pp. 197-217.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

recettivi in memoria. La memoria viene immagazzinata sotto forma di immagini all'interno della mente umana, per essere richiamata quando necessaria<sup>303</sup>.

I teologi cristiani, come Sant'Agostino e Origene, riprendendo i testi classici, introdussero nel discorso la percezione di Dio da parte dell'uomo, giungendo alla conclusione che ogni uomo ha la possibilità di cogliere Dio attraverso le visioni, che si cristallizzano durante le preghiere<sup>304</sup>.

Ugo di San Vittore si concentra sulla questione del richiamare le immagini di Dio dal *magazzino* del nostro cervello<sup>305</sup>. Per farlo, utilizza degli schemi che si diffusero velocemente nelle abbazie. I più comuni erano organizzati secondo forme di alberi, dove ogni ramo rendeva dei gruppi mnemonici raggruppati da associazioni soggettive<sup>306</sup>. Queste unioni concettuali, per questioni di spazio, venivano rese graficamente attraverso l'utilizzo di numeri, lettere o parole, che servivano a colui che consultava lo schema mnemonico a richiamare le componenti, intese come foglie, associate al rispettivo ramo, inteso come gruppo<sup>307</sup>.

Particolarmente diffusa era l'opera di Ugo di San Vittore: *Libellus de formatione Arche*. Nel suo testo, Ugo si limita alle descrizioni dettagliate che divengono "immagini limpide nella mente del lettore<sup>308</sup>". Il teologo da San Vittore descrive l'arca dell'alleanza partendo dal suo fulcro: si tratta di una struttura quadrangolare iscritta in un'uguale struttura della stessa forma ma di dimensioni maggiori<sup>309</sup>. All'interno del quadrato prende posto una croce tratteggiata in colore oro. Il teologo identifica anche la colorazione dello spazio di risulta tra i quattro angoli della croce: rosso nella parte superiore e blu in quella inferiore<sup>310</sup>.

---

<sup>303</sup> M. Fumagalli, B. Brocchieri, M. Parodi, *Storia della società del XII secolo, In filosofia Medievale, da Boezio a Wyclif*, Bari, 2012, pp. 6-34 e Carruthers, *Book of Memory*, cit., pp. 18-55 e pp. 195-233. Aristotele si concentra sul tema del pensiero astratto: egli è dell'opinione che nessun uomo possa pensare senza ricorrere all'uso delle immagini. Pertanto, propone una divisione della recezione umana in *sensu comune e immaginazione*. Mentre la prima implica l'utilizzo dei cinque sensi, il secondo serve ad immagazzinare il ricordo, quindi l'azione del ricordare. Eppure, non tutto ciò che viene percepito diviene *memoria*. Aristotele concepisce il processo della memoria come intelligenza, la quale si manifesterebbe tramite la capacità di concentrazione. La concentrazione a sua volta permetteva di richiamare il momento di creazione del ricordo: indispensabile per poter rammentare il ricordo in caso di necessità. Il processo di memorizzazione, attuato dall'intelligenza del singolo, si suddivide in tre azioni interne alla mente umana: quella di formulare immagini mentali, di reagire a queste immagini e quella di poter richiamare queste immagini. Inoltre, fondamentale per organizzare le immagini della mente è il concetto di *giudizio*.

<sup>304</sup> Fumagalli, Brocchieri e Parodi, *Storia della filosofia Medievale*, cit., pp. 6-34.

<sup>305</sup> Carruthers, *Book of Memory*, cit., pp. 274-338.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> Fumagalli, Brocchieri e Parodi, *Storia della filosofia Medievale*, cit., pp. 6-34 e Carruthers, *Book of Memory*, cit., pp. 99-152.

<sup>308</sup> Carruthers, *Book of Memory*, cit., pp. 274-338.

<sup>309</sup> Ivi, pp. 296-300 e pp. 301-302 e C. Blessing, *Sacramenta, in quibus principaliter salus constat, Taufe, Firmung und Eucharistie bei Hugo von St. Viktor*, tesi di dottorato, Universität Wien, a.a. 2009, relatore H. J. Feulner.

<sup>310</sup> Blessing, *Sacramenta*, cit., pp. 30-37.

Successivamente, sempre in prossimità della croce dorata, Ugo colloca in alto ed in basso le lettere greche Alfa ( $\alpha$ ) ed Omega ( $\Omega$ ) per simboleggiare rispettivamente l'inizio e la fine.

Alla destra della croce si trova la lettera greca chi (X) simboleggiante la prima lettera del nome di Cristo, come i dieci comandamenti<sup>311</sup>. Segue la lettera C, che ricorda la forma di una mezzaluna e allude nuovamente alla prima lettera del nome di Cristo, simboleggia la perfezione della grazia, data agli uomini giusti<sup>312</sup>.

Simbolico è l'utilizzo dei colori per rendere l'arca: il viola, il verde, l'oro, il rosso e il blu. Wirth identifica il viola come corrispondente al sangue dei dannati, il verde corrisponderebbe invece alla vegetazione, quindi alla condizione umana, ancora ancorata alla terra<sup>313</sup>. Naturalmente il colore oro designava, come di tradizione, la divinità e la legge scritta della grazia. Gli ultimi due colori furono utilizzati come simboli della liberazione dell'uomo virtuoso, il rosso per simboleggiare il sangue del Messia e il blu per rendere l'acqua del diluvio e del battesimo<sup>314</sup>.

Come precedentemente accennato, i testi di Ugo di San Vittore erano largamente diffusi nei monasteri del XII secolo e facevano parte dell'insegnamento obbligatorio conferito ai monaci. Inoltre, le fonti confermano che i suoi testi fossero conosciuti anche a Reichersberg e Klosterneuburg, come constata la *summa brevis* composta da Rüdiger: un incipit al testo di Ugo di San Vittore nell'*Opus Magistri Hugonis in Hierarchies S. Dionysii Episcopi*<sup>315</sup>.

Prendendo dunque in considerazione lo smalto centrale dell'opera di Klosterneuburg, la crocifissione, in relazione alla descrizione dell'Arca di Ugo di San Vittore, ritroviamo sullo sfondo dello smalto centrale la stessa figura ad angoli retti. Anche la croce, alla quale viene fatto allusione nel testo di Ugo, è identificabile a Klosterneuburg con quella del martirio di Cristo<sup>316</sup>. Significativa è la corrispondenza attribuita ai colori, ritrovabile anche a Klosterneuburg: l'oro, il blu e il verde sono resi all'interno del quadrato per delineare i differenti spazi, mentre il colore rosso viene utilizzato per rendere il sangue che sgocciola dalle ferite del Cristo crocifisso. Anche l'agnello, identificato da Ugo di San Vittore in posizione centrale, appare nella rappresentazione di Klosterneuburg per mezzo della figura del Messia

---

<sup>311</sup> Carruthers, *Book of Memory*, cit., p. 295 e Ugo di San Vittore, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 176, col. 681-704. Si ricorda in questa parte del testo che il decalogo venne dato all'uomo per rimanervi, nella sua mano destra, prima dell'arrivo del Messia.

<sup>312</sup> Carruthers, *Book of Memory*, cit., p. 295.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

<sup>314</sup> Wirth, *L'image à l'époque romane*, cit., pp. 382-388

<sup>315</sup> Buschhausen, *Die Geschichte der Inschriften auf dem Verduner Altar*, cit., pp. 37-48.

<sup>316</sup> Carruthers, *Book of Memory*, cit., p. 295 e Ugo di San Vittore, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 176, col. 681-704.

crocifisso<sup>317</sup>. Infine, la lettera Alfa viene sostituita nello smalto dal sole, mentre al posto della lettera Omega viene raffigurata la luna: simboli rispettivamente dell'inizio e della fine.

La corrispondenza, tra la descrizione dell'arca nel testo di Ugo di San Vittore e la resa dello smalto centrale dell'opera di Klosterneuburg, allude ad un uguale utilizzo simbolico, secondo le teorie mnemotecniche, dell'ambone di Klosterneuburg come arca dell'alleanza tra Dio e gli uomini.

Eppure, altri testi come quelli di Ruperto da Deutz e di Onorio Augustodunense furono ugualmente utilizzati per l'idealizzazione del programma dell'ambone di Klosterneuburg, in relazione al cambiamento della simbologia liturgica<sup>318</sup>. Infatti, rifacendosi ai testi dei due teologi, Gerhoch von Reichersberg scrisse nei suoi testi che, grazie alle raffigurazioni, il fedele era in grado di richiamare alla mente durante la messa le sacre scritture. Il teologo individuò negli occhi l'organo principale della cognizione e nella drammaticità il metodo per accentuare il ricordo, infine, sottolinea nei suoi scritti, il nesso che si instaura tra l'immagine e la parola scritta in prossimità (*tituli*)<sup>319</sup>. È sotto questo aspetto che va considerato il codice 16012, oggi alla biblioteca nazionale di Monaco di Baviera, prodotto sotto la supervisione di Gerhoch<sup>320</sup>. Il manoscritto fu redatto a Reichersberg verso la metà del XII secolo e presenta due miniature di esseri amorfi. La scelta rappresentativa delle singole componenti degli esseri viene chiarita dalle annotazioni inserite a bordo miniatura<sup>321</sup>. Le iscrizioni specificano che l'uomo, quando decade nel peccato, assume delle caratteristiche degenerative attribuibili al mondo animale. Per comprendere a fondo il messaggio, bisogna considerare il testo che accompagna queste miniature. Si tratta del commentario ai salmi di Gerhoch, nei quali viene ricordato che l'animale è nato senza la possibilità di decidere tra Bene e Male. All'uomo invece è stata data la facoltà di scegliere, di usare le virtù concessegli dallo Spirito Santo<sup>322</sup>.

Segue un'analisi della versione originale dell'ambone di Klosterneuburg che ne evidenzierà l'utilizzo in relazione alle teorie di mnemotecnica precedentemente esposte.

---

<sup>317</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud*, cit., pp. 127-128.

<sup>318</sup> *Ibidem* e Ruperto di Deutz, *De divinis officiis*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 170, col. 13-14: "Praeeminent autem oculi, qui caetera ducunt et dirgunt". La relazione che intercorre tra Ruperto di Deutz e l'opera di Klosterneuburg venne già accennato da Buschhausen e Pippal.

<sup>319</sup> Curschmann, *Imagined Exegesis*, cit., pp. 315-324.

<sup>320</sup> Gerhochus Reicherspergensis, *Tractatus in psalmos*, BNB, Clm. 16012, Reichersberg, metà 12. sec., fol. 121 r.: <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV037454888>> Si veda anche tavola 1, IMG. 3 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 94-109.

### 3. Le iscrizioni dell'ambone di Klosterneuburg

Prendendo in considerazione la ricostruzione dell'ambone di Klosterneuburg del XII secolo, realizzata da Heike Schlie nel 2015<sup>323</sup>, è possibile riconoscere una corrispondenza tra l'iscrizione dedicatoria e gli smalti dell'ambone. Pertanto, originariamente l'ambone di Nicola da Verdun consisteva di 45 smalti in champlévé, disposti su tre linee orizzontali. Inoltre, mentre lo stato attuale presenta l'opera sotto forma di trittico d'altare, la versione originale si presentava in un pezzo unico.

Considerando il programma nella sua interezza è fondamentale includerne le iscrizioni, esse occupano una parte importante della superficie dell'opera e si possono distinguere in tre tipologie, a seconda del loro utilizzo.

La prima tipologia include le iscrizioni inserite all'interno degli smalti, attraverso i rotoli tenuti dai personaggi (come nello smalto I e XVIII): la loro funzione è quella di sottolineare un preciso istante o una precisa azione di un personaggio appartenente alle sacre scritture<sup>324</sup>.

Seguono le iscrizioni, o *tituli*, che si trovano nella parte esterna della cornice di ogni singolo smalto: queste hanno il compito di precisare la scena rappresentata, alludendo al significato escatologico<sup>325</sup>.

La terza e ultima tipologia comprende l'iscrizione dedicatoria che chiarisce il committente, l'artista, la dedica alla Vergine, l'anno di esecuzione e il programma teologico<sup>326</sup>. La dedica si inserisce nel panorama ecclesiastico del XII secolo, in cui la Vergine, madre del Messia e interceditrice per gli uomini, veniva identificata con la chiesa di Dio, la quale a sua volta corrispondeva alla comunità eucaristica del corpo di Cristo<sup>327</sup>.

---

<sup>323</sup> Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 37.

<sup>324</sup> Per lo stato originale dell'ambone si consulti Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., pp. 30-37.

<sup>325</sup> H. Belting, *Das Bild als Text, Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in *Malerei und Stadtkultur, in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, a cura di H. Belting e D. Blume, München, 1989, pp. 23-64.

<sup>326</sup> Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., pp. 30-37.

<sup>327</sup> Wirth, *L'image à l'époque romane*, cit., pp. 442-443 e J. Lafontaine-Dosogne, *Tesori dell'arte Mosana (950-1250)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1973- 1975), Roma, 1973, pp. 15-28.



L'iscrizione dedicatoria fu resa tramite l'utilizzo di quindici versi leonini, distribuiti su quattro registri orizzontali che andavano letti da sinistra a destra<sup>328</sup>. Il testo completo recita<sup>329</sup>:

QUALITER ETATUM SACRA CONSONA SINT PERARATUM CERNIS IN HOC  
OPERE MUNDI PRIMORDIA QUERE LIMITE SUB PRIMO SUNT UMBRE LEGISIN  
IMO INTER UTRUMQUE SITUM DAT TEMPUS GRACIA TRITUM / QUE PRIMUS  
OBSCURA VATES CECINERE FIGURA ESSE DEDIT PURA NOVA FACTORIS  
GENITURA VIM PER DIVINAM VENIENS REPARARE RUINAM QUE PER  
SERPENTEM DEIECIT UTRUMQUE PARENTEM / SI PENSAS IUSTE LEGIS  
MANDATA VETUSTE OSTENTATA FORIS RETINENT NIL PENE DECORIS UNDE  
PATET VERE QUIA LEGIS FORMA FUERE QUAM TRIBUIT MUNDO PIETAS  
DIVINA SECUNDO / ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO NEC NON  
UNDENO GWERNHERUS CORDE SERENO SEXTUS PREPOSITUS TIBI VIRGO  
MARIA DICAUIT QUOD NICOLAUS OPUS VIRDUNENSIS FABRICAUIT

le aggiunte del 1331 sono:

CHRISTO MILLENO TCENTENO VIGENO NO PPOSIT STEPHAN D SYRENDORF  
GENERAT HOC OP AURATU TULIT HUC TABULIS RENOVATU AB CRUCIS  
ALTARI D STRUCTURE TAVULARI QUE PRIUS ANNEXA FUT AMBONIQ  
REFLEXA

---

Il fedele iniziava la lettura nell'angolo in alto a sinistra e seguiva l'iscrizione orizzontalmente fino ad arrivare nell'estremità destra. La lettura proseguiva spostando lo sguardo nel registro sottostante, dove continuava alla stessa maniera del registro soprastante per i rimanenti registri.

Un ulteriore aspetto che deve essere preso in considerazione per intendere la relazione tra immagini e iscrizioni in un contesto basilicale come quello dell'ambone di Klosterneuburg, sono i canti gregoriani<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> M. M. C. Bayer, *Essai sur la disposition des inscriptions par rapport à l'image. Proposition d'une typologie basée sur des pièces de l'orfèvrerie rhéno-mosane*, in *Épigraphie et iconographie*, atti del congresso internazionale di studi (Poitiers, ottobre 1995), a cura di R. Favreau, Poitiers, 1996, pp. 1-25; H. Giersiepen, *Das Zusammenwirken von Text und Bild am Beispiel rhein-maasländischer Reliquienschreine*, in *Inschriften bis 1300: probleme und Aufgaben Ihrer Erforschung*, atti del congresso internazionale di studi (Bonn 1993) a cura di R. Helga/ Kottje, Opladen, 1995, pp. 125-150 e M. Pippal, *Von der gewussten zu der geschauten Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellungen bis 1181*, in «Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes» 4, 1987, pp. 53-61.

<sup>329</sup> La trascrizione del testo segue le norme di: S. Riccioni, *edizione e commento dei testi epigrafici*, in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo, Siena e artisti senesi, Maestri Orafi, giornate di cultura artistica, 5/6 2011/2012*, a cura di M. M. Donato, Pisa, 2009, pp. XXIII-XXIX.

<sup>330</sup> Schlie, *die Ordnung der Reime*, cit., pp. 40-50 e M. Späth, *Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von San Clemente a Cesauria*, in: *Bild und Text im Mittelalter*, Wien, 2011, pp. 125-151.

Il canto gregoriano è caratterizzato da una lettura ripetitiva dei testi per farli conoscere e riconoscere al pubblico. Tramite il canto e la lettura delle iscrizioni, anche il credente analfabeta avrebbe avuto la possibilità di correlare il suono alla grafia<sup>331</sup>.

Così il fedele diveniva in grado di riconoscere determinati termini, che aveva sentito e visto durante la liturgia, anche al di fuori del contesto delle celebrazioni liturgiche<sup>332</sup>. La parola e il suo significato venivano ulteriormente impressi nella mente di colui che assisteva alla messa tramite l'utilizzo della rima interna, tipica dei versi leonini<sup>333</sup>.

Come conferma la storiografia, i quindici versi leonini che rendevano l'iscrizione dedicatoria dell'ambone di Klosterneuburg venivano utilizzati nella stessa tradizione dei canti gregoriani, documentati presso la basilica<sup>334</sup>. La lettura dei singoli vocaboli dell'iscrizione dedicatoria veniva facilitata dalla resa delle singole lettere in maiuscola romanica quadrata, in colore ultramarino su sfondo oro<sup>335</sup>.

Un'analisi dettagliata dei versi leonini dell'ambone di Klosterneuburg del XII secolo ha permesso di individuare le parole che rimano tra di loro: queste verranno chiamate di seguito vocaboli guida. La collocazione dei vocaboli guida che fanno rima sull'ambone individua un posizionamento ripetitivo<sup>336</sup>.

L'alternanza precisa che caratterizza il posizionamento delle parole individuate dalla rima interna dei versi leonini forma sei colonne di quattro lemmi ciascuna e due di tre lemmi ciascuna, come chiarisce lo schema sottostante<sup>337</sup>:

---

<sup>331</sup> E. Kohlhaas, *Musik und Sprache im gregorianischen Gesang*, in «Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft» 49, 2001, pp. 300-311, pp. 304-306.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 37.

<sup>335</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 20-26; la lettura dell'iscrizione avveniva dall'estremità superiore sinistra (*Qualiter*) per arrivare nell'angolo superiore all'estremità destra (*Tritum*). Successivamente la lettura veniva portata avanti, riportando lo sguardo sul lato sinistro dell'ambone e andando a capo. Bisogna considerare che la prima linea d'iscrizioni orizzontale e la seconda erano divise tra loro dagli smalti e dall'iscrizione *Ante Legem*, la quale si riferiva ai soggetti ed eventi raffigurati negli smalti. La seconda riga contiene l'iscrizione dedicatoria da sinistra a destra, dallo smalto dell'annunciazione di Isacco (*Quae*) per giungere a quello raffigurante Gerusalemme Celeste (*Parentem*). Seguiva la seconda linea orizzontale, premessa l'iscrizione *Sub Gratia*, con gli smalti raffiguranti scene del Nuovo Testamento dall'annunciazione alla Vergine Maria (*Si Pensas*) fino allo smalto raffigurante il Cristo, seduto sul trono del Giudizio universale (*Secundo*). La terza ed ultima riga orizzontale prendeva posto nell'estremità inferiore della cornice e andava nuovamente letta da sinistra a destra. Gli smalti iniziavano con la raffigurazione dell'annunciazione della nascita di Sansone (*anno*) e terminava con la rappresentazione dell'inferno (*fabricavit*). Questa terza linea orizzontale presentava alle estremità l'iscrizione *Sub Lege*.

<sup>336</sup> Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 37.

<sup>337</sup> Per una raffigurazione grafica sul posizionamento dei vocaboli guida si veda la IMG. 1 nell'appendice iconografica di questo lavoro.

etatum	peraratum	opere	quere	primo	imo	situm	tritum
obscura	figura	pura	genitura	divinam	ruinam	serpentem	parentem
iuste	vetuste	foris	decoris	vere	fvere	mundo	secundo
milleno	septuageno	undeno	sereno		dicavit		fabricavit

Pertanto, i vocaboli guida dell'iscrizione dedicatoria di Klosterneuburg corrispondono per la maggioranza a quelli utilizzati nei Canti Gregoriani dell'abbazia<sup>338</sup>. Considerando il vocabolo guida *tritum* in relazione ai testi dei Canti Gregoriani dell'abbazia è possibile riconoscere un utilizzo ricorrente<sup>339</sup>. Lo stesso vale per il vocabolo *consonare*, che nel Medioevo possedeva un significato diverso dal semplice rimare, significava creare una relazione tra le parole e rendere similitudini contenutistiche<sup>340</sup>.

La funzione e l'utilizzo dei vocaboli guida di Klosterneuburg in relazione agli smalti collocati in prossimità, può essere vista in riferimento a quello dei rotoli di *exultet*, documentati nelle zone dell'Italia meridionale<sup>341</sup>. Eppure, l'iscrizione dedicatoria dell'ambone di Klosterneuburg non può essere considerata solamente come una versione nordica dei rotoli di *Exultet*<sup>342</sup>.

Mettendo a confronto il significato dei vocaboli guida di Klosterneuburg all'iconografia degli smalti collocati in prossimità si evidenzia una corrispondenza contenutistica.

Un utilizzo simile dell'immagine in relazione alla parola scritta è già stato documentato precedentemente per mezzo delle miniature contenute nel codice 16012, realizzato sotto la supervisione di Gerhoch von Reichersberg. Questa corrispondenza permette di individuare il posizionamento dei vocaboli guida sull'ambone di Klosterneuburg secondo la tradizione degli schemi mnemonici.

<sup>338</sup> Kohlhaas, *Musik und Sprache im gregorianischen Gesang*, cit., pp. 307-310. La diffusione dei canti gregoriani è documentata nelle zone dell'attuale Austria a partire dal XII secolo. La divulgazione del canto menodico gregoriano fu incentivata dal fatto che sebbene la melodia e precisi ritornelli fossero predefiniti, il rimanente testo veniva deciso localmente. Si favorì così una diffusione su ampia scala di questa tradizione, determinata dalla possibilità di utilizzare termini dialettali nei testi.

<sup>339</sup> *Ibidem*. Già Buschhausen aveva individuato tramite l'analisi paleografica dell'iscrizione dedicatoria l'utilizzo di uno spazio tra le singole lettere e le parole che rispettava sempre le stesse distanze. Lo spazio tra le singole sillabe rispetterebbe una legge ritmica precisa, che si evidenzerebbe tramite la relazione equilibrata tra le parti vuote e quelle con iscrizioni. Buschhausen, *der Verduner Altar*, cit., p. 106.

<sup>340</sup> *Ibidem* e Kohlhaas, *Musik und Sprache im gregorianischen Gesang*, cit., pp. 305-311. Si ricordi che nel canto gregoriano gli accordi dissimili venivano intesi come parte fondamentale della liturgia.

<sup>340</sup> Schlie, *die Ordnung der Reime*, cit., p. 50.

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> G.B. Landner, *The „Portraits“ of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls and Liturgical Commemoration of the Emperor*, in «Speculum» 17/2, pp. 181-200.

Tale attinenza viene ulteriormente confermata, considerando la relazione precedentemente delineata tra l'ambone di Klosterneuburg e la descrizione dell'arca dell'alleanza di Ugo di San Vittore, schema mnemonico per eccellenza.

La ricerca che verrà condotta nel prossimo capitolo evidenzierà la corrispondenza contenutistica tra i vocaboli guida e l'iconografia degli smalti in prossimità. Il significato dei vocaboli guida verrà dedotto dai testi del riformatore Gerhoch von Reichersberg, probabilmente l'ideatore del programma.

### 3.1. Gli smalti e i vocaboli guida

L'analisi iconografica degli smalti dell'ambone di Klosterneuburg e la loro ubicazione nel programma dell'opera è stata trattata, in modo approfondito, nell'appendice iconografica di questo lavoro<sup>343</sup>.

Come è stato chiarito precedentemente, lo stato originale dell'opera di Nicola da Verdun per Klosterneuburg comprendeva 45 smalti in champlevé, distribuiti su quattro registri orizzontali da 17 smalti ciascuno. La complessità del programma permette di individuare due possibilità di lettura.

La prima veniva condotta da sinistra a destra, riportando lo sguardo, una volta arrivati all'estremità destra, nella riga inferiore e ricominciando la lettura nello stesso senso. Ogni riga era delimitata lateralmente da un'iscrizione che ne specificava la pertinenza al rispettivo periodo della storia della salvezza, secondo i testi di Sant'Agostino (*ante legem, sub gratia, sub lege*). Questo permetteva allo spettatore di individuare il senso letterale-storico del programma, insito nel testo biblico. I dettagli, evidenziati sia nelle iscrizioni a bordo che negli smalti permettono di individuare il significato iconografico<sup>344</sup>.

La seconda modalità di lettura prevede una suddivisione in 17 colonne da tre smalti ciascuna. In ogni colonna, la raffigurazione contenuta nello smalto superiore (*ante legem*) e in quello inferiore (*sub gratia*) prefiguravano la scena dello smalto centrale (*sub lege*). Quindi le scene provenienti dal Vecchio Testamento (*ante legem* e *sub lege*) prefiguravano quelle del Nuovo Testamento (*sub gratia*).

Come precedentemente esposto, per questioni di mnemotecnica, conosciuta e applicata sia dai monaci di Klosterneuburg che da Gerhoch von Reichersberg, l'analisi dell'iscrizione dedicatoria si concentrerà sui vocaboli guida e le loro relazioni con il contenuto iconografico degli smalti posizionati in prossimità.

---

<sup>343</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp.24-32 e Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 30-37 e N. Otto, *Texte und Bilder, Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Frühe Neuzeit*, in *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Schriften des Kunsthistorischen Museums V.), Wien, 200, pp. 105-144. Per comprendere il programma commissionato a Nicola da Verdun per Klosterneuburg è fondamentale prendere in considerazione la composizione originale dell'opera. Infatti, sebbene le due colonne di tre smalti ciascuna, inserite nel XIV secolo, agli occhi dell'osservatore contemporaneo si integrino perfettamente nell'opera, alterano la sensibilità estetica e morale che questa possedeva nel XII secolo.

<sup>344</sup> Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 30-37. Per rispettare l'originale lettura dell'opera, quest'ultima verrà condotta rispettando la direzione di lettura del XII secolo, inoltre, gli smalti aggiunti nel XIV secolo non verranno presi in considerazione.

### 3.1.1. Prima colonna: *etatum, obscura, iuste, milleno*

Il lemma, *etatum*, prende posto nella parte superiore della prima colonna di smalti verticale, in prossimità dell'annunciazione e della nascita di Isacco<sup>345</sup>.

Sebbene la storiografia identifichi la figura di Isacco come prefigurazione di quella del Cristo, considerando più attentamente gli scritti del riformatore Gerhoch von Reichersberg è possibile individuarne un ulteriore significato. Lo smalto dell'annunciazione ad Abramo pone al centro dell'attenzione il momento del dialogo tra Abramo e i tre angeli, omettendo la tradizionale iconografia occidentale che vede la raffigurazione del pasto in presenza di Sara<sup>346</sup>. L'iscrizione sul drappo, che i tre angeli donano al profeta, allude alla presenza della Trinità e ribadisce il ruolo di Abramo come prefigurazione del Messia<sup>347</sup>. L'incredulità di Sara e l'eccezionalità della sua maternità in età avanzata sono i temi del secondo smalto. Sia l'iscrizione a bordo smalto che la resa delle rughe sul volto della madre alludono al costante aiuto divino per i virtuosi<sup>348</sup>. La scelta iconografica che evidenzia la virtuosità delle azioni di Abramo e Sara, quindi dei padri della Chiesa, si inserisce nella tradizione rappresentativa utilizzata dai riformatori in zona nord-alpina<sup>349</sup>.

Questa scelta iconografica si integra al commentario al Salmo 104 di Gerhoch (corrispondente al salmo 105 nella nuova riveduta) dove viene esposta la centralità del patto tra Dio e gli uomini. L'alleanza stretta con Dio fu possibile grazie alle azioni virtuose di Abramo e della sua prole, le quali garantirono la salvezza al popolo di Dio<sup>350</sup>.

Leggendo il commentario, Gerhoch esorta il fedele<sup>351</sup> a prendere esempio da Abramo<sup>352</sup> e dalla sua prole per poter giungere, alla fine dei tempi, alla Gerusalemme Celeste<sup>353</sup>.

---

<sup>345</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti le tavole I, XVIII e XXXV nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>346</sup> Per un'analisi dettagliata si consulti la tavola I nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>347</sup> *Ibidem*.

<sup>348</sup> Per un'analisi dettagliata si consulti la tavola II nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>349</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>350</sup> *Ibidem*.

<sup>351</sup> Ivi, v. 15-16: " (...) ad aliam gente predicando, et de regno diaboli ad aliud, regnum Dei, et alterum populum, qui fuit diaboli, factum populus Dei (...)".

<sup>352</sup> *Ibidem*: " (...) Abraham namque Pater excelsus, vel Pater multarum gentium; Isaac gaudium, Jacob vel Israel princeps cum Deo dicitur. Ideo in Veteri Testamento hoc tres specialiter nominavit dicens: Ego sum Deus Abraham, Deus Isaac et Deus Jacob (Exod. III, 15) ». Similiter nominavit dicens: Multi venient ab oriente et occidente, id est, de toto mundo, «et recumbent cum Abraham, et Isaac, et Jacob in regno caelorum (Math. VIII, 11)» hoc est in eterna vita, promissa haereditate. Quae haereditas per tres virtutes acquiritur, quae per hos tres patriarchas figurantur. Per Abraham fides, qui credidit Deo, et reputatum est illi ad justitiam ; per Isaac spes, de quo pater contra spem in spem credidit; per Jacob dilecto, qui pro amore uxorum servivit, accipitur (...) patres compulsi descenderunt de terra Chanaan in Egyptum Sed Dominus".

<sup>353</sup> *Ibidem*: " (...) Abraham namque Pater excelsus, vel Pater multarum gentium; Isaac gaudium, Jacob vel Israel princeps cum Deo dicitur. Ideo in Veteri Testamento hoc tres specialiter nominavit dicens: Ego sum Deus

Anche negli scritti più tardi del teologo, come nel *De Investigatione Antichristi*, l'esortazione all'emulazione ritorna. Infatti, negli eventi dell'ultimo giorno la trinità si rivelerebbe tramite i tre padri delle sacre scritture: Abramo, Isacco e Giacobbe<sup>354</sup>.

La centralità dell'importanza della fede nella vita di ogni uomo, anche peccatore, viene chiarita da Gerhoch:

“Quoniam memor fuit verbi sancti sui, id est firmae promissionis, quod habuit ad Abraham puerum suum, scilicet quod promisit imitatoribus Abrahae aeternam haereditatem se daturum (...) Littera est iterum repetenda. Hic dicit quomodo semen Abrahae in promissam terram introduxit. Hebraeos pavit Dominus in deserto coelesti alimonia.<sup>355</sup>”

Il testo evidenzia il travaglio dell'esistenza umana predestinata ad una lotta continua tra le forze del Bene e del Male. In questo dualismo esistenziale, Abramo diviene simbolo della vittoria sui martiri, Isacco dei profeti sugli eretici e Giacobbe dei sacerdoti sugli immondi<sup>356</sup>.

Dunque, il vocabolo guida *etatum*, messo in risalto nell'iscrizione dedicatoria, è da intendere con “delle generazioni” in riferimento ad Abramo e la sua prole<sup>357</sup>. Colui che prendeva posto di fronte all'opera non coglieva solamente le corrispondenze tra il Vecchio Testamento e il Nuovo Testamento bensì vi individuava la retta via, indicata dai giusti sacerdoti, la quale, se seguita, conduceva alla terra promessa<sup>358</sup>.

---

Abraham, Deus Isaac et Deus Jacob (Exod. III, 15) ». Similiter nominavit dicens: Multi venient ab oriente et occidente, id est, de toto mundo, «et recumbent cum Abraham, et Isaac, et Jacob in regno caelorum (Math. VIII,11)» hoc est in eterna vita, promissa haereditate. Quae haereditas per tres virtutes acquiritur, quae per hos tres patriarchas figurantur. Per Abraham fides, qui credidit Deo, et reputatum est illi ad justitiam ; per Isaac spes, de quo pater contra spem in spem credidit; per Jacob dilecto, qui pro amore uxorum servivit, accipitur (...) patres compulsi descenderunt de terra Chanaan in Egyptum Sed Dominus”.

La Sacra Bibbia, Nuova Riveduta, Salmo 105 (v. 7-11): “Egli, il signore, è il nostro Dio; i suoi giudizi si estendono su tutta la terra. Egli si ricorda per sempre del suo patto, della parola da lui data per mille generazioni, del patto che fece con Abraamo, del giuramento che fece a Isacco, che confermò a Giacobbe come uno statuto, a Israele come un patto eterno, dicendo: «Ti darò il paese di Canaan come vostra eredità».”

<sup>354</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 76-90 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 247-256.

<sup>355</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL, vol. 194, col. 632-646.

<sup>356</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 232-233 e pp. 420-421 cfr. Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 637-639. Classen ricorda che, in questo punto del trattato sull'Anticristo il testo si sospende. La ragione per cui il testo è tramandato lacunosamente viene visto nell'incendio del 1624 che colpì l'abbazia di Reichersberg, in cui la biblioteca fu gravemente danneggiata.

<sup>357</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 637-639. E Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 232-233.

<sup>358</sup> W. E. Keil, S. Kiyanrad, C. Theis e L. Willer, *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit*, Berlin-Boston, 2018; Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 637-639 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 232-233 e pp. 420-421.

Il vocabolo guida seguente è *obscura*, inserito in prossimità dello smalto raffigurante l'annunciazione alla Vergine e la natività del Cristo. In entrambe le scene si evidenzia il ruolo di Maria come vergine e madre fisica del Cristo. La modalità di raffigurazione della Vergine, frontalmente in presenza di un trono riccamente ornato o distesa su di un letto, riprende la tipologia della maestà e risale all'iconografia volta a sottolineare la *traditio legis*<sup>359</sup>, largamente utilizzata nel XI secolo sia dai riformatori che dalla controriforma<sup>360</sup>. Per intendere l'utilizzo del lemma *obscura* in relazione a questi due smalti vanno considerati gli scritti di Isidoro di Siviglia, dove, riferendosi alla terza età del mondo, si rivela che la "verità occulta"<sup>361</sup> dei profeti si mostrerà nel momento della resurrezione del Signore<sup>362</sup>.

Gerhoch riprende il testo di Isidoro e lo utilizza in riferimento al fedele, che ricerca nel quotidiano la presenza invisibile del divino<sup>363</sup>. Infatti, nonostante l'uomo abbia tutte le predisposizioni per tendere verso il Bene, le forze del Male sono alla base della sua decadenza, inoltre, essendo le forze dell'Anticristo presenti costantemente, esse sono individuabili anche nella Chiesa<sup>364</sup> stessa, come constaterrebbe la decadenza della Sede Apostolica Romana<sup>365</sup>. Sottolineando la Vergine come maestà e madre di Dio, si allude anche alla sua funzione di interceditrice per l'umanità in vista del giudizio finale<sup>366</sup>.

Ne consegue che il termine *obscura*, posizionato in prossimità dello smalto dell'annunciazione alla Vergine è da intendere con l'oscurità del male, il lemma successivo, *Iuste*, collocato sopra l'annunciazione della nascita di Sansone possiede un'accezione antitetica: il giusto.

---

<sup>359</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>360</sup> *Ibidem*.

<sup>361</sup> Isidoro di Siviglia, *Etimologiae*, PL 87, col. 10644, v. 18-19' (...) il sacramento pasquale ha dischiuso le porte della terza età, la prima età, infatti, fu anteriore alla Legge, la seconda fu sotto la legge, la terza sotto la Grazia: in quest'ultima si è oramai manifestato il sacramento della Pasqua (...) quando nelle scritture si vuole indicare la chiesa terrena, che ancora si fonda sulla mortalità della carne, a causa della sua mutevolezza, si ricorre al nome luna (...)” luna viene qui messo in relazione con l'oscurità della mutevolezza, del passato pagano.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 1169:” Te trinum et unum invoca nunc desierunt, seu aliquando desinen! velle mihi in adjutorium meum secundum tuum complacitum, mala; sed qui perseveranter et obstinate volunt quia le per speculum et in ænigmate video tripum mihi mala scienter et nequiter, qualibus et dico: pariter et unum. Speculum est creatura. Enigma Si cæci essetis, non haberetis peccatum(...)”. Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 232-233 e E. Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 159-160 sul concetto di *Spiritualia* nei trattati di Gerhoch.

<sup>364</sup> Come viene ribadito nel trattato di Gerhoch *De Aedificio Dei del 1128*.

<sup>365</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 235 e Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 35:” (...) Verum pontefices Romani caeterique Patres orthodoxi, qui decretalibus aut synodalibus institutis clericos in dispersione positos informaverunt; apostolicas epistolas quasi primitivas et principales regulas et leges civitatis Jerusalem in principio laetitia suae proposuerunt (...)”.

<sup>366</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.



Le due raffigurazioni, rese in smalto champlevé, dell'annunciazione e della nascita di Sansone alludono al ruolo del giudice biblico nella salvezza del popolo d'Israele. L'iconografia utilizzata negli smalti e il posizionamento dello smalto nel programma dell'ambone, permette di paragonare il ruolo di Sansone nella lotta contro i filistei al ruolo di Cristo e della sua fede contro gli eretici<sup>367</sup>. Per Gerhoch von Reichersberg la forza di Sansone è il simbolo del conflitto tra Dio e le forze dell'Anticristo, disputa che avrà come battaglia finale il Giudizio Universale<sup>368</sup>.

Il lemma *iuste* possiede una seconda accezione, che permette di inserire il programma dell'ambone nel panorama di cambiamento ecclesiastico del tempo.

Gerhoch von Reichersberg, insieme a diversi suoi contemporanei, chiarisce la differenza tra le leggi e i costumi. Mentre le prime sono scritte, i secondi si basano su consuetudini<sup>369</sup>.

Il teologo giustifica nei suoi testi il primato della religione sulla legge. Sebbene la legge sia scritta seguendo la ragione, essa può solamente essere utile se conforme ai principi virtuosi della fede<sup>370</sup>. In questo contesto, il termine *iuste* alluderebbe alla continua battaglia contro coloro che non vivono secondo la virtù, inteso in relazione alla corruzione sia interna che esterna alla Chiesa<sup>371</sup>.

Mentre la presenza del lemma *obscura*, in prossimità del Cristo, evidenzia l'intervento costante del Male, d'altra parte il sacerdote sarebbe stato presente nelle raffigurazioni e in chiesa come simbolo dell'assistenza spirituale<sup>372</sup>. Allo stesso modo, la figura di Sansone diviene l'esempio umano per i fedeli, invitati ad usare la propria forza per fronteggiare il

---

<sup>367</sup> La sacra Bibbia, nuova riveduta, Libro dei Giudici, 15, 14-16: "Quando giunse a Lehi, i Filistei gli si fecero incontro con grida di gioia; ma lo spirito dell'Eterno lo investì, e le funi che aveva alle braccia divennero come fili di lino a cui si appicchi il fuoco; e i legami gli caddero dalle mani. E, trovata una mascella d'asino ancor fresca, stese la mano, l'afferrò, e uccise con essa mille uomini. E Sansone disse: 'Con una mascella d'asino, un mucchio! due mucchi! Con una mascella d'asino ho ucciso mille uomini!'"

<sup>368</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 53-60, Il Cristo ha subito tre persecuzioni da parte degli eretici: dai giustizieri, dai falsi testimoni e dai dispregiatori dei sacramenti. Gerhoch von Reichersberg chiarisce che, queste tre persecuzioni sono da mettere in relazione con le tre persecuzioni subite dalla chiesa (prima perseguitata dai tiranni, successivamente dagli eretici e infine dall'Anticristo e dai suoi servi). Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 219-250. Classen evidenzia come Gerhoch non identifichi mai all'interno dei suoi testi la figura fisica dell'Anticristo in terra. Infatti, il tema del quale si occupa principalmente è la necessità dell'uomo di rispettare le proprie virtù per giungere con umiltà e amore verso Dio e il giudizio universale.

<sup>369</sup> Isidoro di Siviglia, *Etimologiae*, col. 7976: "Erit autem lex honesta, iusta, possibilis, secundum naturam, secundum consuetudinem patriae, loco temporique conveniens, necessaria, utilis, manifesta quoque, ne aliquid per obscuritatem in captionem contineat, nullo privato commodo, sed pro communi civium utilitate conscripta"

<sup>370</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 4638 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 29-33, per maggiore chiarezza sul concetto di *Ethos e Ordo*.

<sup>371</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 94-109 e Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 906-907.

<sup>372</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 906-907.

Male<sup>373</sup>. L'identificazione del ruolo del sacerdote nei profeti del Vecchio Testamento viene frequentemente utilizzata dai riformatori del XI secolo, come si può notare nelle chiese di Saumur e Nautilly<sup>374</sup>.

Questa scelta iconografica si basa sul concetto della *traditio legis*, ovvero, il primato della Chiesa sullo stato veniva giustificato evidenziando le generazioni di profeti che già nel Vecchio Testamento prefiguravano il Cristo e la sua Chiesa. Nel XII secolo la figura di Cristo veniva individuata nel prete sull'altare mentre celebrava la messa eucaristica. Il sacerdote era l'unico in grado di svolgere il rito della transustanziazione, in quanto discendente delle generazioni di sacerdoti del Vecchio Testamento che prefiguravano il Messia<sup>375</sup>.

L'ultimo termine, sottolineato all'interno della prima colonna verticale, è *milleno*. Per intenderne l'utilizzo, si deve tenere in considerazione il valore attribuito da Gerhoch ai concetti di tempo e di spazio<sup>376</sup>. Nonostante il teologo veda il mondo come l'unico posto in cui l'esistenza umana sia limitata dall'esistenza di spazio e di tempo, vi individua anche la possibilità di superare questi limiti. Infatti, accerta nel cielo la presenza millenaria di un luogo tripartito, al quale ogni uomo virtuoso sarebbe in grado di accedere e in cui risiederebbe lo Spirito Santo<sup>377</sup>. Dunque, l'ultimo vocabolo guida, *millenno*, deve essere colto in relazione al regno millenario di salvezza al quale si riferisce Gerhoch<sup>378</sup>. Questo concetto si basa sulle teorie neoplatoniche che si erano diffuse tra i riformatori, nella prima metà del XII secolo, a partire dai testi di Ugo di San Vittore<sup>379</sup>.

Considerando quest'ultimo lemma in relazione a quelli precedenti della stessa colonna verticale, è possibile intenderne il messaggio. Non si allude solamente al legame tra il sacerdote e il fedele, ma anche alla persistenza temporale del messaggio di Salvezza e all'alleanza tra Dio e l'uomo<sup>380</sup>.

---

<sup>373</sup> *ibidem*, Gerhoch si riferisce alla tentazione come figlia di Babilonia, la quale: "in animo imago resultat".

<sup>374</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 158-159 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 215-234. Il concetto viene trattato nel secondo libro del trattato sull'Anticristo di Gerhoch von Reichersberg.

<sup>377</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 19-40.

<sup>378</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 618: " (...) Verbi quod mandarin mille generatio vivendi nec initium ostendit (...)" e Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 157.

<sup>379</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>380</sup> *Ibidem*.

### 3.1.2. Seconda colonna: *peraratum, figura, vetuste, septuageno*

Il secondo gruppo di vocaboli guida prende posto in adiacenza agli smalti raffiguranti l'incontro tra Abramo e Melchisedec, l'arrivo dei tre Re magi e la regina di Saba presso il Re Salomone<sup>381</sup>.

La prima parola evidenziata è *peraratum*, da intendere in senso figurato con lasciare traccia. Lo smalto posizionato in prossimità raffigura Abramo intento a porgere i doni a Melchisedec in senso di riconoscimento come sacerdote giusto. Questa tradizione iconografica riprende quella riformata del XII secolo dove il prete veniva avvicinato al modello divino. Come precedentemente ribadito, evidenziando il ruolo prediletto del presbitero veniva confermata la sua capacità di svolgere il rito della transustanziazione<sup>382</sup>.

L'utilizzo del lemma *peraratum* va dunque considerato in riferimento al commentario del Salmo 110 (111 della nuova riveduta) di Gerhoch, dove viene spiegata la ragione per cui le azioni di Melchisedec prefigurino la prima venuta del Messia<sup>383</sup>.

Gerhoch evidenzia nei suoi scritti che Melchisedec sarebbe stato il primo esempio di sacerdote, prima dell'arrivo di Cristo in terra, dunque tutti i sacerdoti sono invitati a seguire il suo esempio<sup>384</sup>. Il commentario al Salmo 110 si riferisce alla stirpe di sacerdoti discendenti da Melchisedec, individuandoli come giusti: "Tu sei sacerdote in eterno, secondo l'ordine di Melchisedec"<sup>385</sup>.

---

<sup>381</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti le tavole IV, XXI e XXXVIII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>382</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>383</sup> La sacra Bibbia, versione Nuova Riveduta, Salmo 111, vv. 8-10: "(...) Egli ha mandato a liberare il suo popolo, ha stabilito il suo patto per sempre; santo e tremendo è il suo nome. Il timor del signore è il principio della sapienza; hanno buon senso quanti lo praticano. La sua lode dura in eterno. "da mettere a confronto con vd. Gerhochi praepositi Reicherspergensis, Opera Omnia, PL 194, col. 75 e col. 127: "Abraham principalis radix olivae „tres vidit, et unum adoravit» sed isti carnales filii Abrahae opera ipsius Abrahae nolunt facere. Quia te Deum verum nolunt adorare, imo quaerunt te interdicere. Hoc Abraham non fecit: Abraham Pater istorum exultavit, ut videre diem tuum, et vidit, et gavisus est; isti autem et viderunt et oderunt et te et Patrem tuum. Propterea isti reprobatis, et gentibus eorum loco subrogatis dilatetur Ecclesia toto terrarum orbe diffusa, et sie omnis terra, id est omnis Ecclesia in omni terra te adoret, te timcat, te diligat, te sequatur, ut dum jugiter per vestigia tua graditur, ad coelestia promissa te ducente pervenire mereatur (...). "

<sup>384</sup> W. Beinert, *Die Kirche – Gottes Heil in der Welt, die Lehre von der Kirche nach den Schriften des Rupert von Deutz, Onorio Augustodunense und Gerhoch von Reichersberg. Ein Beitrag zur Ekklesiologie des 12. Jahrhunderts*, in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Neue Folge 13*, Münster, 1973, pp. 1-464. Anche Rupert di Deutz riprende all'interno delle sue scritture la similitudine tipologica tra Abramo e Melchisedec.

<sup>385</sup> La sacra Bibbia, versione Nuova Riveduta, Eb. 7,1-3 e 15-17: "Questo Melchisedek infatti, re di Salem, sacerdote del Dio altissimo, andò incontro ad Abramo mentre ritornava dall'aver sconfitto i re e lo benedisse; a lui Abramo diede la decima di ogni cosa. Anzitutto il suo nome significa «re di giustizia»; poi è anche re di Salem, cioè «re di pace». Egli, senza padre, senza madre, senza genealogia, senza principio di giorni né fine di vita, fatto simile al Figlio di Dio, rimane sacerdote per sempre. Ciò risulta ancora più evidente dal momento che sorge, a somiglianza di Melchisedek, un sacerdote differente, il quale non è diventato tale secondo una legge prescritta

Infine, la resa dell'altare e dei doni di Melchisedec prefigurano l'ultima cena e la morte del Messia, entrambi eventi ai quali si allude durante le celebrazioni eucaristiche che si sarebbero svolte in prossimità dell'ambone<sup>386</sup>.

La centralità del ruolo dei Sacerdoti è spiegata da Gerhoch, che individua nelle capacità degli uomini quella di possedere, anche durante la loro esistenza in terra, una relazione con Dio. Di conseguenza, sarebbe il compito di questi uomini, spesso sacerdoti, di avvicinare il più possibile, tramite il rito eucaristico, il fedele a Dio<sup>387</sup>. Melchisedec adempì pienamente al suo ruolo di sacerdote giusto, lasciando un segno "concreto e figurato". L'interpretazione proposta per il lemma *peraratum*, lasciare traccia, si riferisce dunque all'azione di Melchisedec, rappresentato nello smalto sottostante come fulgido esempio di sacerdozio giusto per le future generazioni<sup>388</sup>.

A suo modo anche l'utilizzo del lemma successivo, *figura*, deve essere inteso in relazione al personaggio del sacerdote Melchisedec. Gerhoch stesso si riferisce a questo come archetipo e figura, palese e definita, di prefigurazione del Cristo<sup>389</sup>. L'inserimento del lemma, in prossimità dello smalto che raffigura il riconoscimento del Cristo come Messia da parte dei Tre Re Magi, denota un'ulteriore corrispondenza tra la figura del Cristo e quella del sacerdote Melchisedec. Tramite il concetto di prefigurazione, è confermata nuovamente la predestinazione della nascita di Gesù e la sua appartenenza alla trinità<sup>390</sup>. Attraverso l'azione del portare i doni al Cristo, i tre Re magi lo riconoscono come il Messia e scelgono la nuova legge su quella vecchia<sup>391</sup>.

La scelta iconografica utilizzata per rendere il Cristo con il capo crocesignato corrisponde nuovamente a quella prediletta dai riformatori nel periodo della controversia eucaristica, dove era prassi evidenziare il sacrificio del Cristo per garantire l'identità del suo ruolo come portatore della nuova legge e dell'eucarestia<sup>392</sup>. Anche la resa della Vergine riprende la

---

dagli uomini, ma per la potenza di una vita indistruttibile. Gli è resa infatti questa testimonianza: Tu sei sacerdote per sempre secondo l'ordine di Melchisedek."

<sup>386</sup> Per l'analisi iconografica relativa a questo passaggio si veda l'analisi iconografica condotta precedentemente come quella dettagliata condotta nell'appendice di questo lavoro.

<sup>387</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 111-155.

<sup>388</sup> Un segno concreto e figurato può essere visto anche nella circoncisione che accomuna tutte e tre le natiività.

<sup>389</sup> C. Sieber-Lehmann, *Papst und Kaiser als Zwillinge? Einen anderen Blick auf die Universalgewalten im Investurenstreit*, Köln-Weimar, 2015, pp. 79-80. Si vd. anche Gerhoch praepositi Reicherspergensis, PL 197, col. 127-130 in cui Gerhoch presenta la figura del buon sacerdote, sostituendolo poi con il Cristo stesso.

<sup>390</sup> *Ibidem*.

<sup>391</sup> Per l'analisi iconografica a riguardo si prenda in considerazione l'appendice di questo lavoro e il capitolo precedente.

<sup>392</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

tradizione rappresentativa carolingia diffusa tra i riformatori, che la vede assisa centralmente su di un trono riccamente ornato e con il capo rivolto verso i Re Magi<sup>393</sup>.

Segue il vocabolo guida *vetuste*, il cui significato è prettamente legato al termine successivo: *septuageno* e entrambe le iscrizioni sono legate alla rappresentazione della regina di Saba presso il Re Salomone. La scelta rappresentativa di Klosterneuburg riprende quella documentata nelle zone della Francia occidentale conseguentemente al Concilio di Poitiers del 1075. Per fronteggiare la discussione sulla controversia eucaristica, che aveva messo in questione il rito della transustanziazione, si diffusero dei programmi figurativi ricchi di riferimenti alla patristica e corrispondenze tra il Vecchio Testamento e il Nuovo Testamento<sup>394</sup>. Gerhoch approfondisce i personaggi del Re Salomone e della Regina di Saba nel commentario al Salmo 71 (che corrisponde al Salmo 72 della nuova riveduta), in cui tratta il riconoscimento della vera Chiesa e la misericordia destinata ai virtuosi<sup>395</sup>. Nel commentario vengono illustrati i compiti di un Re giusto che, imprescindibilmente, comprendono anche il proteggere e salvaguardare la vita dei suoi sudditi. Nello smalto dell'ambone di Klosterneuburg, l'iscrizione come l'iconografia utilizzata, alludono allo stesso tema sottolineato dal testo di Gerhoch, ovvero, al ruolo del Re giusto, che fece erigere il tempio di Gerusalemme e il quale regno viene considerato come l'ideale per i suoi sudditi. Contemporaneamente, la Regina di Saba, convertitasi per la saggezza del Re, sarà colei che al Giudizio Universale verrà chiamata per condannare gli Ebrei (Matteo 12,42 e Luca 11,31).

Gerhoch specifica inoltre nel suo testo, che un grande potere porta con sé grandi responsabilità, che solamente un uomo virtuoso sarà in grado di assumersi<sup>396</sup>. L'esempio virtuoso *par excellence*, riconosciuto da Gerhoch nei suoi scritti, è il Re Salomone<sup>397</sup>. Il commentario illustra quanto un Re saggio possa essere d'esempio agli altri, come fu Salomone per la Regina di Saba<sup>398</sup>.

---

<sup>393</sup> *Ibidem*.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

<sup>395</sup> La sacra Bibbia, versione della Nuova Riveduta, Salmo 72, vv. 1-5: "di Salomone. O Dio, dà i tuoi giudizi al re e la tua giustizia al figlio del re; ed egli giudicherà il tuo popolo con giustizia e i tuoi poveri con equità! Portino i monti pace al popolo, e le colline giustizia! Egli garantirà il diritto ai miseri del popolo, salverà i figli del bisognoso, e annienterà l'oppressore! Ti temeranno finché duri il sole, finché duri la luna, di epoca in epoca!" e Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, coll. 50-55.

<sup>396</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 65-90.

<sup>397</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, PL 197, col. 327: "ex tali numero Ecclesia dilatata et coram illo humiliata repraesentent illam reginam Aethiopiae, qua venit a finibus terrae audire sapientiam Salomonis (...) sub eujus tempore natus est hic Samolon Rex pacificus, etiam per hoc honorificatus et Rex pacis demonstratus, quod eo nascente pax in toto mundo fuit, quam suae industriae Augustus falso arrogavit (...)."

<sup>398</sup> *Ibidem*.

Nell'ambone di Klosterneuburg la Regina di Saba viene caratterizzata dalla pelle nera, iconografia che nel XII secolo veniva utilizzata per alludere alla sposa del Cantico dei Cantici, quindi a colei che verrà chiamata a giudicare gli Ebrei<sup>399</sup>. Fu inoltre sotto il regno di Salomone che l'arca dell'alleanza venne portata al tempio per essere custodita nel santissimo, sotto le ali dei Cherubini<sup>400</sup>. Gerhoch, riferendosi al testo della Bibbia (levitico cap. XVI), rimarca come l'arca, simbolo dell'edificio Ecclesiastico, sia il simbolo di salvezza e alleanza tra l'uomo e Dio<sup>401</sup>.

Di conseguenza, il termine *vetuste* è da interpretare con alla maniera degli avi, inteso come riferimento all'alleanza stretta tra Dio e gli uomini delle scorse generazioni<sup>402</sup>. *Septuageno* sarebbe da considerarsi in rapporto alle sacre scritture, date dal Signore all'uomo per garantirgli la possibilità di riscatto finale<sup>403</sup>.

La scelta iconografica di Klosterneuburg, che si riferisce alla Chiesa delle origini, come in questo caso al tempio di Salomone e alla rispettiva arca dell'alleanza, prefigura e giustifica l'origine divina del potere dei vescovi, dei sacerdoti e del Papa: ribadendo l'indipendenza della Chiesa sul potere laico, un tema diffuso dai riformatori<sup>404</sup>. Gli scritti di Gerhoch e del fratello Arno vedono la salvezza dell'animo umano grazie alla continua azione dei carismi spirituali<sup>405</sup>. Questi agirebbero nell'animo dell'uomo virtuoso secondo un sistema di opposti: sette carismi ascendenti e sette discendenti che determinano un equilibrio finale<sup>406</sup>.

Tuttavia, in attesa del giudizio finale, la continua azione dei carismi opposti determinerebbe un disordine apparente, inteso nuovamente da Gerhoch come azione divina, quindi di natura buona<sup>407</sup>. Il disegno divino assume perciò un disordine apparente nella realtà terrena. Tuttavia, può essere riconosciuto dall'uomo, che considera l'azione divina in terra in relazione al

---

<sup>399</sup> Toubert, *un art dirigé*, cit., pp. 38-63.

<sup>400</sup> La sacra Bibbia, versione della Nuova Riveduta, Paralipomeni, 1774, v. 7: „Così i Sacerdoti portarono l'arca dell'alleanza del Signore al suo luogo, cioè nell'intimo santuario del Tempio, nel luogo Santissimo, sotto le ali dei Cherubini". Da confrontare con il ruolo che Gerhoch affida agli angeli, Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 50-55.: " Angelis vero talium Ecclesiarum (...) corruptam, litteris apostolica denuntiandum est, quod nisi tam certa et aperta mala carrigant, vel si corrigere non possum, excludant; vel si ea pro strage vitanda excludere non valent, aequitate improbent, et cum discreta reclamazione quasi plaustrum onustum feno stridendo portent, ipsi seipsos excludendos vel deponendos agnoscant, movente candelabum eorum Christo, qui ambulat in medio septem candelaborum aureorum".

<sup>401</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 98-250 e Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 464.

<sup>402</sup> Si veda qui la relazione che intercorre tra il *tebarnaculo* e gli avi: Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 73 e col. 52.

<sup>403</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 76-90 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 114-121.

<sup>404</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>405</sup> Per lo scritto di Arno si veda Opus 4, in P. Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 446.

<sup>406</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 114-121

<sup>407</sup> *Ibidem*.

passato<sup>408</sup>. Infatti, osservando il passato e interpretandone gli eventi in chiave spirituale, è possibile cogliere l'azione dei carismi spirituali e di conseguenza ricostruire il messaggio divino in terra<sup>409</sup>.

Nella seconda colonna verticale si mette in risalto il ruolo della Chiesa quale di Dio in terra. Prima tramite la figura di Melchisedec che, ispirato dallo Spirito Santo, porge i suoi doni a Dio sull'altare, prefigurando il rito eucaristico<sup>410</sup>. Successivamente attraverso la figura del Cristo, riconosciuto dai tre Re magi come il Messia predestinato.

Infine, per mezzo della rappresentazione del Re Salomone che, con l'arca dell'alleanza tra Dio e gli uomini, esprime la presenza della Chiesa e l'azione di redenzione detenuta in terra da questo organo<sup>411</sup>. La regina di Saba, come precedentemente la Vergine, allude al Giudizio Universale e alla sua funzione come giudice del popolo ebraico<sup>412</sup>.

### 3.1.3. Terza colonna: *opere, pura, foris, undeno*

Il vocabolo guida *opere* prende posto in prossimità degli smalti raffiguranti la fuga attraverso il Mar Rosso e il ritorno del profeta in Egitto<sup>413</sup>.

L'iconografia utilizzata per rendere lo smalto dell'attraversamento del Mar Rosso evidenzia il gruppo di uomini che, insieme a Mosè, scappò dall'Egitto. Mosè, raffigurato centralmente, viene evidenziato nel gruppo e nell'iscrizione a bordo smalto. Il profeta, con la sua figura e le sue azioni prefigura il battesimo del Cristo, imprescindibile per la vita eterna. Queste scelte iconografiche riprendono nuovamente i temi diffusi dai riformatori nel XI secolo per evidenziare il ruolo imprescindibile della Chiesa delle origini nella lotta contro il paganesimo<sup>414</sup>.

---

<sup>408</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 193, col. 168 e si vd. anche Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 76-90 e p. 445.

<sup>409</sup> Gerhoch, *Tractatus in Psalmum*, Salmo 64, vv. 1-2 e vv. 4-6; Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 109-111 e Garfagnini e Rodolfi, *Profezia, filosofia e prassi politica*, cit., pp. 26-29: "Quod ad litteram quoque impletum perpendimus, qui, non solum templa ydolorum, sed etiam palatia imperatorum et regum in ecclesias et habitacula Deo militantium conversa videmus. Pro exemplo sit nobis in urbe Roma domus rotunda Sanctae Mariae, quae, demonibus fabricata, nunc est in honore beatissimae virginis Mariae omniumque sanctorum dedicata. Similiter et palatium Lateranense, prius imperiale, nunc factum sacerdotale manifeste representat huius prophetiae veritatem"; il teologo aggiunge inoltre che, osservando il passato e tenendo in considerazione l'azione dei carismi spirituali in terra, non esistono problemi terreni o umani irrisolvibili.

<sup>410</sup> *Ibidem*.

<sup>411</sup> Si consideri a riguardo anche, Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 65: " (...) multo magis gloria et bonore coronandi sunt qui in sacerdotio novo stant coronam Domino sacrificantes hostiam vivam, et increpant sibi adversatem Satanam (...)"

<sup>412</sup> *Ibidem*.

<sup>413</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti le tavole V e VI nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>414</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

Gerhoch sottolinea nel commentario al Salmo 105 (corrispondente al Salmo 106 della nuova riveduta)<sup>415</sup> che, come fu per Mosè, così lo sarà per le future generazioni: per cogliere il messaggio di salvezza, contenuto nelle sacre scritture, è necessario intendere il sistema dei carismi spirituali<sup>416</sup>.

La simbologia contenuta nelle azioni del Cristo appare, secondo Gerhoch, all'uomo virtuoso nel momento in cui la vita del Cristo viene messa in relazione alle vicende del Vecchio Testamento<sup>417</sup>. Come riporta l'estratto del commentario ai salmi di Gerhoch, riportato qui di seguito, anche il popolo d'Israele conobbe l'ingiustizia della loro prigionia, ma, tramite le azioni di Dio, riuscì a liberarsi<sup>418</sup>: l'attraversamento del Mar Rosso siglerebbe l'alleanza tra Dio e il popolo d'Israele<sup>419</sup>:

“Mare ridi, quod Moyses cum populo venit, id es cum voluntatem Creatoris intellexit, (...) Similiter Jordanis vidit populum venientem, et conversus est retrorsum, quia superior ejus pars ut murus stetit, et adveniens aqua instar montis in altum crevit (...) Egyptus dicitur tenebrae vel afflictio, et intelligentur mundus tenebris ignorantiae (...)”<sup>420</sup> “.

---

<sup>415</sup> La sacra Bibbia, versione della nuova riveduta, Salmo 106, vv. 6-14:” Noi e i nostri padri abbiamo peccato, abbiamo mancato, abbiamo fatto il male. I nostri padri in Egitto non compresero i tuoi prodigi; non ricordarono le tue numerose benedizioni, e si ribellarono presso il mare, il mar Rosso. Ma egli li salvò per amore del suo nome, per far conoscere la sua potenza. Sgridò il mar Rosso ed esso si prosciugò; li guidò attraverso gli abissi marini come attraverso un deserto. Li salvò dalla mano di chi li odiava e li riscattò dalla mano del nemico. Le acque ricoprirono i loro avversari; non ne scampò neppure uno. Allora credettero alle sue parole, e cantarono la sua lode. Ben presto però dimenticarono le sue opere; non aspettarono fiduciosi l'adempimento del suo piano, ma nel deserto furono presi da cupidigia, e tentarono Dio nella solitudine.” cfr. Gerhochi praepositi Reicherspergensis, Opera Omnia, PL 197, col. 128-130:” Sed qui credunt in Christum, non suffocantur, aut merguntur sub flumine isto, quoniam in flumine isto pertransibunt pede, sicut quondam filii Israel pertransierunt pede sicco per medium Jordanis ara Dei praecedente (...) qui populum Dei pedibus mare Rubrum transeutem cum Pharaone (...) convertit mare Rubrum in aridam faciens viam populo suo, et sicut fluentia Jordanis divisit: ita et modo per baptismus traducit populo suum submerso spiritati Pharaone cum omni comitato suo (...)”.

<sup>416</sup> Fumagalli Brocchieri e Parodi, *Storia della filosofia medievale*, 2012, pp. 22-28.

<sup>417</sup> Si ricordi qui l'epistola 165 di sant'Agostino:” Dall'intendere in tal senso il passo in questione non deve impedirti la difficoltà derivante dal fatto che l'apostolo Pietro afferma che Cristo in persona predicò alle anime chiuse in carcere che al tempo, di Noè non avevano voluto credere. Dall'intendere in questo senso il detto passo non ci deve impedire il fatto che Cristo non era ancora venuto sulla terra. Certo, non era ancora venuto col corpo, come venne quando, dopo questi avvenimenti, apparve sulla terra e abitò tra gli uomini. Egli tuttavia, sin dall'inizio del genere umano, è sempre venuto, non già col corpo ma con lo spirito, a rimproverare i malvagi come Caino e prima ancora Adamo e la consorte, a consolare i buoni o ad ammonire gli uni e gli altri di modo che alcuni credessero per la propria salvezza, altri rimanessero increduli per il proprio castigo. Egli inoltre parlava a chi e come voleva, mediante opportune apparizioni. Riguardo poi a quel che ho affermato, che cioè egli "veniva con lo spirito", poiché quanto alla sua natura divina lo stesso Figlio non è corpo, è certamente spirito. Ma che cosa fa il Figlio senza lo Spirito Santo o senza il Padre, dal momento che tutte le azioni della Trinità sono indivisibili?”.

<sup>418</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 193-250 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 19-40.

<sup>419</sup> Garfagnini e Rodolfi, *Profezia, filosofia e prassi politica*, cit., pp. 26-29.

<sup>420</sup> *Ibidem* e Gerhoch, *Tractatus in Psalmum LXIV*, cit., prol., § 1-2, pp. 364.



Nel commentario dei salmi di Gerhoch viene specificato il consenso simbolico dato da Dio al popolo d'Israele durante la permanenza di quest'ultimo nel deserto: facendo miracolosamente sgorgare l'acqua dalla roccia e discendere la manna dal cielo<sup>421</sup>. Il termine *opere*, inserito in questo contesto allude alle creazioni divine e soprannaturali di Dio.

Segue il termine *pura* che, inserito sopra allo smalto raffigurante il battesimo del Cristo nel Giordano, va inteso in relazione all'azione purificante dell'acqua battesimale<sup>422</sup>.

Lo smalto raffigurante la scena del battesimo concentra l'attenzione sulla coppia Cristo-San Giovanni battista, il quale viene accompagnato da un'aiutante simbolo dei fedeli. Inoltre, il vaso utilizzato dal Battista per compiere il rito allude alla Vergine e alla sua funzione di interceditrice tra Dio e gli uomini. Lo smalto sottostante raffigura l'ingresso di Gesù a Gerusalemme la Domenica delle Palme. Sia la resa dei personaggi che l'iscrizione a bordo smalto evidenziano la purezza dei bambini che accolgono il Cristo<sup>423</sup>. Inoltre, la raffigurazione dell'asino insieme al suo cucciolo allude alla figura della Vergine con il Messia, ribadendo il tema della maternità. L'utilizzo del lemma *pura*<sup>424</sup> viene ulteriormente chiarito dai testi di Gerhoch, nei quali i battezzati vengono intesi alla pari di bambini puri e innocenti<sup>425</sup>.

Segue il termine *foris*, che prende posto in corrispondenza agli smalti raffiguranti l'introduzione dell'Agnello Pasquale nel tempio e il bacino d'acqua davanti al tempio di Salomone. Entrambi gli smalti prefigurano il Messia e riprendono la stessa tipologia iconografica diffusa nel XI-XII secolo: dove il Cristo veniva messo in relazione, tramite il capo crocesignato, con l'agnello sacrificale e il tempio. Mentre l'agnello allude all'apocalisse, la raffigurazione del tempio si riferisce all'autorità del rito eucaristico svolto dal Sacerdote. Un tema ricorrente nelle comunità monastiche riformate secondo la *Vita Apostolica* era la costante necessità di confermare la presenza invisibile della divinità nell'edificio religioso, soprattutto durante la celebrazione del rito eucaristico<sup>426</sup>.

---

<sup>421</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg, cit.*, pp. 109-111 e Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 129-133. Questi doni prefigurerebbero l'ultima cena.

<sup>422</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti le tavole XXII e XXIII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>423</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XXIII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>424</sup> Lo stesso lemma viene ripreso nell'iscrizione inserita a bordo dello smalto raffigurante l'ingresso del Cristo a Gerusalemme la Domenica delle Palme riferendosi alle figure di bambini puri e innocenti.

<sup>425</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 129-130.

<sup>426</sup> Wirth, *L'image à l'époque romane, cit.*, pp. 256-257. la centralità del rito pasquale che si sarebbe tenuto in prossimità dell'ambone viene confermato dal testo di Onorio Augustodunense, esso sarebbe stato recitato durante la celebrazione eucaristica pasquale: "hac die ad missam passio domini legitur, quia agnus pro nobis immolandus hodie includitur" integrato da Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 174, col. 662: "Filius suum in carne misit, qui de jugo diaboli liberavit, et benedixit nobis omni benedictione spirituali".

Avendo dunque potuto individuare il significato simbolico affidato al Tempio, come prefigurazione della Chiesa, Gerhoch von Reichersberg rievoca nel commento al Salmo 114 (corrispondente al salmo 115 della nuova veduta) che il popolo d'Israele, sfuggito dall'imperatore egiziano, si rifugiò nella terra promessa innalzandovi un tempio a Dio:

“Postquam populus Israel de Egypto exiit, templum sacrificationis in Judea, regnum autem in Israel habuit”<sup>427</sup>.

L'edificio fisico del tempio di Gerusalemme simboleggerebbe la lotta continua contro le false fedi e le eresie, le quali, a loro volta, sono la causa di una profonda ignoranza. Infatti, la fragile organizzazione sociale del popolo d'Egitto spiegherebbe, secondo Gerhoch, la ragione della loro blasfemia<sup>428</sup>. Gerhoch distingue nell'edificazione da parte degli Israeliti del tempio di Gerusalemme l'allegoria del popolo stesso e il centro della loro civiltà. La costruzione di un tale edificio richiedeva un'organizzazione sociale del popolo che lo diede in committenza, che dunque risultava essere meno soggetto alle false fedi. Il termine assonante *foris* deve dunque essere inteso in senso figurato come l'ingresso dell'edificio ecclesiastico<sup>429</sup>.

L'ultimo vocabolo guida della seconda colonna, *undenno*, si trova in prossimità del mare di bronzo del tempio di Gerusalemme e dell'Agnello Pasquale<sup>430</sup>, intento a essere introdotto nell'edificio ecclesiastico. Il termine, riferendosi alla fuga degli Israeliti dall'Egitto, può essere interpretato con esiliato: la condizione necessaria al popolo d'Israele, affinché avvenisse la costruzione del tempio di Gerusalemme.

---

<sup>427</sup> *Ibidem* e La sacra Bibbia, versione della Nuova riveduta, Salmo 115, v. 2-9:” (...) «Dov'è il loro Dio?» Il nostro Dio è nei cieli; egli fa tutto ciò che gli piace. I loro idoli sono argento e oro, opera delle mani dell'uomo. Hanno bocca e non parlano, hanno occhi e non vedono, hanno orecchi e non odono, hanno naso e non odorano, hanno mani e non toccano, hanno piedi e non camminano, la loro gola non emette alcun suono. Come loro sono quelli che li fanno, tutti quelli che in essi confidano. Israele, confida nel signore! Egli è il loro aiuto e il loro scudo (...)”.

<sup>428</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 364:” (...) Romanis eos captivantibus et opprimentibus, verum conctis gentibus Ecclesiam Dei persequentibus, et in ipsa Ecclesia templum Dei violantibus (...) Est etiam diabolus esca populis cum etiam adorantes eum accusant et reprehendunt adeo, quod iratus judaeus sive gentillis servo suo vocat eum Satanam, in quo maledicit diabolus quasi mordendo illud ut escam. Vel diabolus dum tentat, esca sanctorum est (...)”.

<sup>429</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 40-47e Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 134:” (...) gentilis ad praeceptum Domini, ut discamus mystica virtute unici sacrifici, quod nune offertur in arca gentilis popoli, posse talia peccata expiari (...) post venit et atqua baptismi (...)”; La lettura di quest'ultimo lemma si inserisce nel clima culturale del XII secolo, dove la facciata ed il portone dell'edificio ecclesiastico venivano identificati con le mura e i portoni della città eterna.

<sup>430</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti le tavole XXXIX e XXXX nell'appendice iconografica di questo lavoro.

Dunque, la corrispondenza tra le rappresentazioni del sacrificio dell'Agnello Pasquale, della morte di Cristo e della liberazione del popolo d'Israele sono da cogliere come necessarie in attesa della parusia<sup>431</sup>.

#### 3.1.4. Quarta colonna: *quere, genitura, decoris, sereno*

L'importanza simbolica affidata al rito eucaristico e all'edificio ecclesiastico viene nuovamente ribadita tramite le figure di Melchisedec intento ad offrire i doni sull'altare e Abramo che sacrifica Isacco. Nello smalto di Melchisedec si evidenzia un utilizzo di un repertorio di oggetti ecclesiastici che alludono al rito dell'eucaristia. Il pane e il calice, come nella vera messa che si celebrava in prossimità dell'altare, vengono innalzati dal sacerdote a Dio, che gli accetta mostrando la sua mano. Sia lo smalto di Melchisedec che quello del sacrificio di Isacco sono accomunati dalla presenza di due altari anticheggianti, che ricordano quelli che nel XII secolo dovevano trovarsi negli edifici ecclesiastici. Inoltre, la presenza di Dio viene ribadita nuovamente nello smalto del sacrificio di Isacco, in cui, la coppia padre figlio viene esaltata e messa in relazione contenutistica con i doni che Melchisedec depone sull'altare<sup>432</sup>.

Il primo vocabolo guida della colonna è *quere*, da interpretare con tendere a, in riferimento alle figure di Abramo e Melchisedec: fulgidi uomini virtuosi, che vissero secondo la dottrina prima dell'arrivo di Cristo<sup>433</sup>. Eppure, come ribadisce Gerhoch nei suoi scritti e come viene ripreso dall'iconografia degli smalti, nonostante i personaggi del Vecchio Testamento prefigurino con le loro azioni gli eventi del Nuovo Testamento, solamente tramite l'arrivo del Cristo il programma divino in terra diviene assoluto. Questo permette di considerare il sacrificio di Isacco come la prefigurazione dell'annunciazione al martirio di Cristo, anche se incompleto poiché la vita di Isacco viene risparmiata<sup>434</sup>. Perciò, il termine tendere a può essere inteso a proposito dei personaggi che sono rappresentanti come prefigurazione del Cristo<sup>435</sup>.

---

<sup>431</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 40-47.

<sup>432</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti le tavole IX e X nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>433</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 73-80.

<sup>434</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 108-148 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 19-60. Inoltre si consideri anche il lavoro di Kurz, *Die Geschichte der Beide Augustiner.*, cit.

<sup>435</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 367: "(...) Deus autem Christus, qui est Rex noster (Rex dico, non temporalis, sed ante saecula) qui in principio Verbum, interim dum Israel caecus deseritur, operantem est salutem mundi docens non quaerenda terrena, seda eterna in terra ubique." Si ricordi inoltre il lavoro di E. Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte bei Gerhoch von Reichersberg*, cit. che si concentra sul ruolo Cristocentrico negli scritti di Gerhoch.

Segue il termine *genitura*, posizionato in prossimità dell'Ultima Cena e della crocifissione, da interpretare con nascita. Nello smalto dell'ultima cena si nota la resa simbolica delle mani, che evidenziano sia il personaggio di San Pietro che quello di Giuda<sup>436</sup>. Mentre il primo beve dal calice, il secondo prende il pane dalla mano del Cristo e tiene nella sua mano sinistra dietro alla sua schiena un pesce, simbolo di Cristo. La figura del pesce allude al concetto della Chiesa delle origini, mentre, la mano sinistra dietro alla schiena simboleggia il tradimento di Giuda. La raffigurazione della Crocifissione presenta sul retro un tetragono: la forma individuata da Boezio come perfetta in quanto creazione Divina e unione tra il padre ed il figlio<sup>437</sup>. I testi di Boezio riscontrarono una larga diffusione nei movimenti riformatori del XI-XII secolo<sup>438</sup>.

Nello smalto centrale dell'ambone di Klosterneuburg si evidenzia anche il ruolo della Vergine, alla quale del resto venne dedicato nel XII secolo l'ambone. La resa della Vergine allude al suo ruolo come interceditrice, come conferma il codice nella sua mano sinistra, da identificare con il libro dei beati, che verrà aperto al momento del Giudizio Universale. Inoltre, la raffigurazione di Maria è un tema centrale in relazione alla disputa eucaristica nei cicli di riforma del XI-XII secolo<sup>439</sup>.

Gerhoch von Reichersberg tratta il tema Marianologico nel quinto libro del trattato *Liber de Gloria et Honore Filii Hominis*, ritrovato nel 1948 nel cod. 2958 della Nationalbibliothek di Vienna<sup>440</sup>. Nel testo si individua la figura della figlia di Sion come prefigurazione della Vergine e simbolo della Sinagoga rinnovata<sup>441</sup>.

Questo testo di Gerhoch si inserisce nel panorama ecclesiastico del XII secolo, dove l'esegesi del Cantico dei Cantici delineava la figura della Vergine come sposa, la quale, tramite il concepimento miracoloso e la presenza alla morte in croce del figlio, rispettivamente comprova la discendenza divina del Messia e conferma la sua presenza fisica in terra e l'imminenza del Giudizio Universale<sup>442</sup>. Sia Gerhoch von Reichersberg che Ruperto da Deutz concepiscono il parto della Vergine come doloroso. La sofferenza tipica di un travaglio umano

---

<sup>436</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XXIV nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>437</sup> B. Franzé, *Au sujet du néo-platonisme au Moyen Âge : des indices dans l'art des XI et XII siècles*, in «*Cahiers archéologiques, fin de l'Antiquité et Moyen Age*» 55, 2014, pp. 41-55, p. 42.

<sup>438</sup> *Ibidem*.

<sup>439</sup> Toubert, *un Art Dirigé*, cit. pp. 37-63.

<sup>440</sup> Si tratta qui del cod. lat ser. nov. 2958, fol. 308 attribuito a Gerhoch e pubblicato trascritto per la prima volta da Classen, in: Classen, *Gerhoch von Reichersberg, cit.*, pp. 439-440.

<sup>441</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 1105 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg, cit.*, pp. 439-440.

<sup>442</sup> Toubert, *un Art Dirigé*, cit. pp. 37-63.

simboleggerebbe il martirio al quale sarebbe andato incontro il Messia appena nato. Inoltre, il dolore umano marcherebbe la Vergine come madre fisica del Cristo<sup>443</sup>.

I teologi evidenziano come la scelta lessicale compiuta dal Cristo nel definire sua madre *domina* alluderebbe all'elevazione dello stato della Vergine: da peccatrice ad interceditrice. Maria diviene simbolo d'Israele nella nuova alleanza tra Dio e l'uomo<sup>444</sup>. Secondo quanto esposto, il vocabolo guida *decoris* va inteso in relazione alla figura della Vergine, donna riscattata dal peccato originale, capace di rinnovare continuamente con la sua funzione l'alleanza tra Dio e l'uomo<sup>445</sup>.

L'ultimo vocabolo guida della colonna, *sereno*, va messo in relazione all'immagine del vecchio agricoltore simbolo del Vecchio Testamento a cui allude Gerhoch: il viticoltore pota e nutre, con pazienza, la vera vite affinché diventi rigogliosa<sup>446</sup>. Il vitigno è raffigurato nello smalto sottostante la Crocifissione del Cristo, tramite un grappolo d'uva di grandi dimensioni portato da due uomini, uno giovane e uno vecchio: da interpretare come simboli della vecchia Sinagoga e della Chiesa rinnovata in Cristo<sup>447</sup>. L'inserimento di questo tema, che tramite la *traditio legis*, allude nuovamente al concetto di supremazia spirituale su quella temporale, era tipicamente diffuso tra i riformatori del XII secolo<sup>448</sup>. Pertanto, tenendo in considerazione i temi precedentemente trattati nei testi di Gerhoch, il vocabolo guida *sereno* va interpretato come sereno, inteso come sostantivo riferito alla serenità che Gerhoch vede come necessaria per il vecchio agricoltore<sup>449</sup>.

---

<sup>443</sup> Wirth, *L'immagine à l'époque Romane*, cit., pp. 416-447.

<sup>444</sup> A. Jameson, *Legends of the Madonna*, Boston- New York, 1895, p. 35. Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 36-40 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 76-90. Un altro tema fondamentale riguarda la natura del parto di Maria: secondo Gerhoch, come per Ruperto da Deutz, il parto fu doloroso. Il dolore del parto, infatti, definisce la natura umana e fisica, così tanto discussa, del Cristo e allude alla sua morte in croce. Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 1105, Gerhoch si riferisce anche alla Vergine come: "*Ecclesia sanctae nova inchoatio*". Classen, *Gerhoch von Reichersberg, eine Biographie*, cit., pp. 439-440 per la trascrizione della fonte. Wirth, *L'immagine à l'époque romane*, cit., pp.423-435. Il concetto di Maria Vergine come regina era diffuso nelle zone in cui venne attuata la riforma ecclesiastica dei monaci: come presso Püffering a Ratisbona. Inoltre, Kuno da Siegburg, amico di Rupert da Deutz, ribadì nel suo commentario al Cantico dei Cantici (composto tra il 1126-1132) la presa di posizione per la figura della Vergine intesa come Regina. Risalgono a Kuno i freschi dell'abbazia di Püffering dove la Vergine appare in trono nel punto più alto della cupola.

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 193, col. 1014 e vedi anche I. de la Potterie, *L'identità della donna e il mistero della chiesa*, in «civiltà cattolica» 132, pp. 538-555.

<sup>447</sup> *Ibidem* e Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XXXXIII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>448</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>449</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL, vol. 197, col. 378 qui viene descritto da Gerhoch il vino cattivo che per inganno viene dato al credente. Per il concetto di vigna nel testo di Gerhoch von Reichersberg bisogna considerare il commentario al Salmo 79 della nuova riveduta, v. 15-19: "Dio degli eserciti, volgiti, guarda dal cielo e vedi e visita questa vigna, proteggi il ceppo che la tua destra ha piantato, il germoglio che ti sei coltivato. Quelli che l'arsero col fuoco e la recisero, periranno alla minaccia del tuo volto. Sia la tua

La quarta colonna di vocaboli guida sottolinea il ruolo dell'istituzione ecclesiastica, intesa come Sinagoga rinnovata. Centrale è il ruolo della Vergine, madre di Dio, interceditrice per gli uomini e simbolo della Chiesa stessa. Questa identificazione spiega anche la presenza del codice nella mano destra di Maria alla crocifissione del figlio, che allude al suo ruolo come *Domina*, ovvero donna rinnovata, come viene marcato in vari scritti di Gerhoch.

### 3.1.5. Quinta colonna: *primo, divinam, vere*

La quinta colonna di smalti e vocaboli guida dell'ambone di Klosterneuburg si riferisce alla Chiesa, intesa come istituzione e insieme dei fedeli.

In prossimità dello smalto raffigurante Giuseppe gettato dai fratelli nel pozzo<sup>450</sup>, prende posto il termine *primo*, da interpretare con i primi. La resa del vocabolo guida va considerata in relazione a Giuseppe, l'ultimo genito ma preferito del padre Giacobbe. Ciò che lo contraddistingue dai fratelli, causa della loro invidia, è il saper predire il futuro tramite la lettura dei sogni<sup>451</sup>. La resa nuda di Giuseppe nello smalto dell'ambone, come l'iscrizione a bordo smalto, alludono alla brutalità dei pagani. Inoltre, Ruperto da Deutz e Gerhoch von Reichersberg, riconoscono nella figura di Giuseppe quella del Cristo: entrambi vengono prima rifiutati dai pagani, per poi ottenere il riconoscimento<sup>452</sup>. Dunque, il termine *primo* deve essere recepito come i primi in relazione al Cristo e a Giuseppe: entrambi dovranno dapprima subire il maltrattamento, per ricevere in seguito il loro riconoscimento, quindi divenire i primi.

Segue il termine *divinam*, adiacente allo smalto della deposizione del Cristo<sup>453</sup>, da recepire con predizione. Per intendere l'inserimento di questo vocabolo guida, esso va considerato in relazione al concetto cristologico diffuso negli scritti di Gerhoch von Reichersberg<sup>454</sup>.

---

mano sull'uomo della tua destra, sul figlio dell'uomo che per te hai reso forte. Da te più non ci allontaneremo, ci farai vivere e invocheremo il tuo nome." E Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL, vol. 197, col. 737:" (...) Nam Ecclesia, quae alibi per aream, hic per torcular eadem ratione accipitur. Sicut enim in area grana a paleis : ita in Lorculari vinum dividitur a vinaceis, quae tamen est necessarium simul et nasci, et crescere, atque ad maluritatem venire (...)." Si confrontino inoltre anche i lavori di Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 36-40 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 76-90.

<sup>450</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XI nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>451</sup> M. Raini, *La storia e la sua fine. Intelligenza della storia e apocalittica nel XII secolo*, in *La teologia nel dodicesimo secolo*, a cura di M.D. Chenu, Milano 1986 e. W. Beinert, *die Kirche-Gottes Heil in der Welt. Die Lehre von der Kirche nach den Schriften des Rupert von Deutz, Onorio Augustodunense und Gerhoch von Reichersberg. Ein Beitrag zur Ekklesiologie des 12. Jahrhunderts*, Münster, 1974.

<sup>452</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 117-134.

<sup>453</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XXVIII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>454</sup> *Ibidem*.

Infatti, il teologo individua la presenza del Cristo e della Trinità in terra prima della sua nascita. Sarebbe stato Gesù stesso, nelle sembianze di Mosè, a guidare il popolo eletto fuori dall’Egitto mostrandoli la terra promessa<sup>455</sup>. Gerhoch ribadisce che la nascita del figlio di Dio in un corpo umano, come la sua morte in croce, diede la possibilità ad ogni uomo di cogliere il messaggio di salvezza spirituale e di aspirare alla vita eterna contrastando, nell’attesa, le azioni del Male<sup>456</sup>:

“Surge, Domine, in requiem tuam, tu et arca sanctificationis tuae”<sup>457</sup>.

Un ulteriore riferimento a questa interpretazione risulta se si considera lo smalto dell’ambone di Klosterneuburg, in cui la resa della tomba del Cristo nello smalto dell’ambone riprende le stesse sembianze della sua culla da neonato, la quale a sua volta possiede la materialità degli altari di Melchisedec e Abramo. Inoltre, la resa della Maddalena piangente sullo sfondo dello smalto allude alla scena delle tre donne alla tomba vuota del Cristo, il *Noli Me Tangere*<sup>458</sup>.

Il terzo termine assonante della colonna, *vere*, prende posto all’interno dell’iscrizione dedicatoria adiacente allo smalto che raffigura Giona<sup>459</sup>, intento ad essere lanciato in mare e inghiottito dalla balena: da interpretare con rinascita. Lo smalto ripropone, come con Giuseppe, la versione nuda del profeta che allude alla brutalità dei pagani, come alla morte fisica del Cristo: la quale fu necessaria per riscattare l’intero genere umano dal peccato originale. Il vocabolo guida evidenziato è legato alla storia di Giona, al quale Dio affida l’incarico di recarsi a Ninive per convertire la città come riporta il libro di Giona:

---

<sup>455</sup> Meuten, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 145-150 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 36-40. Si ricordi qui il concetto di un Dio atemporale introdotto da Boezio nella filosofia Medievale (*Opuscola* e nel *De interpretazione*).

<sup>456</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 426-427; Gerhoch von Reichersberg, *de quarta virgilia noctis*, PL, vol. 197, col. 509 e Onorio Augustodunense, *Cantica*, PL, vol. 172, col. 452. Gerhoch von Reichersberg invita il lettore a disprezzare la bramosia di coloro che parteciparono alle Crociate. Ricorda infatti che l’Anticristo siede sulla terra e spinge l’uomo a decadere nel peccato (Gerhoch von Reichersberg, *De investigatione Antichristi*, PL, vol. 197, col. 374). Il fallimento delle Crociate simboleggia per Gerhoch la volontà divina e la sua battaglia contro l’Anticristo. Si vd. a riguardo anche A. Marx, *Die Passio Raginaldi von Petrus von Blois Märtyrertum, Emotionalität und Eschatologie*, Tesi di Magistrale, Universität Wien, a.a. 2014, relatore P. Buc.

<sup>457</sup> Gerhoch von Reichersberg, *De investigatione Antichristi*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 1439/II, fol. 96: <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV009428643>>.

<sup>458</sup> Toubert, *un’arte orientata*, cit., pp. 253-254. Toubert individuò a Sant Angelo in Formis, nel ciclo della navata principale, un programma ad iconografia simile a Klosterneuburg, che metteva in relazione la scena dell’ultima cena con quella della rinascita del Cristo e le tre donne al sepolcro.

<sup>459</sup> Per gli smalti e l’analisi dettagliata si consulti la tavola XXXV nell’appendice iconografica di questo lavoro.

“ed io non dovrei aver pietà di Ninive, quella grande città, nella quale sono più di centoventimila persone, che non sanno distinguere fra la mano destra e la sinistra, e una grande quantità di animali?”<sup>460</sup>“.

Giona, impaurito della responsabilità, cerca vanamente di fuggire dal progetto divino<sup>461</sup>. L'insicurezza che denota la natura umana del profeta viene paragonata, negli scritti di Gerhoch, alle vicende storiche che turbarono l'equilibrio dell'epoca<sup>462</sup>. Gerhoch ribadisce che la paura di recarsi a Ninive va interpretata come la paura esistenziale che ogni uomo sperimenta quando deve seguire gli ordini di Dio: l'inganno del Male, che impigrisce e distoglie dalla vita virtuosa, colpisce ogni uomo, così come colpì Giona e San Pietro<sup>463</sup>. Allo stesso modo Giona conferma che, con la penitenza, Dio lo perdona facendolo rigettare dal cetaceo, azione che allude alla rinascita, in quanto garantisce al profeta una seconda possibilità.

La quinta colonna mette in risalto la persistenza terrena della trinità e del Male. Gerhoch evidenzia il messaggio divino e promette la pace eterna a chi cerca di vivere seguendo le virtù, anche se non sempre ne è capace.

### 3.1.6. Sesta colonna: *imo, ruinam, fuere, dicavit*

Com'è emerso, Gerhoch oppone la speranza del Giudizio Universale all'azione dell'Anticristo. Come già delineato in precedenza, il teologo individua nel sistema dei carismi spirituali l'equilibrio dell'esistenza umana. A questo concetto allude la sesta colonna, tramite l'allineamento dello smalto raffigurante le benedizioni di Giacobbe<sup>464</sup> e il vocabolo guida *imo*, da rendere con punto più profondo, inferi o aldilà.

---

<sup>460</sup> La sacra Bibbia, versione nuova riveduta, libro di Giona 4,11.

<sup>461</sup> Meuten, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 26-40 e p. 157-158 e G. Agamben, *il mistero del male, Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Roma-Bari, 2013, pp. 9-10. Questo racconto viene accompagnato nel commentario ai Salmi dalla visione dualistica dell'esistenza umana di Gerhoch. Il teologo è dell'opinione che l'esistenza umana sia compresa tra due *civitas*: una fondamentalmente buona ed una radicalmente cattiva, che coesistono nella realtà terrena. La presenza costante del Male causa tendenze contrastanti: da una parte, coloro che tendono al cielo (*incolae terreni*), dall'altra coloro che, trasportati dai vizi, non vogliono lasciare la terra (*cives terreni*). Gerhoch introduce nei suoi scritti un grande cambiamento dottrinale, apparso inizialmente negli scritti di Otto von Freising, ovvero, egli crede che all'interno della *Civitas Dei*, siano presenti sia i prescelti, sia i peccatori.

<sup>462</sup> *Ibidem*.

<sup>463</sup> Classen, *Der Häresie-Begriff*, cit., pp. 27-30. Nella storia di Giona, i niniviti sono l'esempio di popolazione pagana sconfitta dalla chiesa di Pietro. Gerhoch von Reichersberg mette in relazione la figura di San Pietro a quella di Giona, hanno tradito Dio ma si sono successivamente pentiti.

<sup>464</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XIII nell'appendice iconografica di questo lavoro.



Per intendere il significato attribuito a quest'ultimo vocabolo guida, bisogna considerare che la teologia medievale individua nel testo delle benedizioni di Giacobbe un'allusione all'Anticristo. Gerhoch stesso si riferisce a Giacobbe come progenitore delle dodici famiglie d'Israele, individuando nella tribù del figlio Dan la discesa dell'Anticristo<sup>465</sup>.

Nell'Ambone di Klosterneuburg, sebbene si scelga di raffigurare Giacobbe durante le sue benedizioni, l'analisi iconografica ha evidenziato che la centralità del messaggio risiede nella raffigurazione dei due leoni: il quale risveglio segnerà la fine dei tempi<sup>466</sup>.

Malgrado nello smalto delle benedizioni i leoni siano raffigurati intenti a dormire, ne ritroviamo uno desto posizionato nello smalto sulla sinistra, in prossimità nell'arca di Noè<sup>467</sup>, con lo sguardo volto alle caselle del Giudizio universale<sup>468</sup>. Il leone raffigurato sull'ambone di Nicola da Verdun, all'interno dell'arca di Noè, è pertanto l'animale che guida l'arca verso la fine dei tempi. L'arca stessa assume le sembianze della basilica di Klosterneuburg.

Al contrario i leoni addormentati nello smalto di Giacobbe simboleggiano l'attesa del giudizio finale. Un'attesa travagliata dalla continua azione del Male, come ribadisce Gerhoch nei suoi scritti. Lo smalto sottostante riprende il tema della continua presenza dell'Anticristo in terra, il quale verrà sconfitto solamente con il Giudizio Universale. La raffigurazione sottostante quella di Giacobbe rappresenta la rinascita del Cristo e allude alla sua vittoria finale contro le forze del Male.

Pertanto, il termine *ruinam*, soprastante lo smalto della risurrezione del Cristo il giorno di Pasqua<sup>469</sup>, va interpretato con flagello/sterminatore, in rapporto alla lotta del Cristo contro le forze del Male, che raggiungerà il suo apogeo solamente nella Parusia<sup>470</sup>. Seguono gli ultimi due vocaboli guida dell'iscrizione, *fuere*, da interpretare con trovarsi in una situazione, e *dicavit*, da rendere con dedicarsi. Per comprendere la resa di questi vocaboli guida, bisogna considerare lo smalto di Sansone con i portoni della città di Gaza<sup>471</sup>. Lo smalto allude alla forza soprannaturale impiegata da Sansone per strappare i portoni della città e portarli sul monte.

---

<sup>465</sup> La sacra Bibbia, versione della nuova riveduta, Gn. 49,17-18: "Sia Dan un serpente sulla strada, una vipera cornuta sul sentiero, che morde i garretti del cavallo e il cavaliere cade all'indietro. Io spero nella tua salvezza, Signore!".

<sup>466</sup> Sieber-Lehmann, *Papst und Kaiser als Zwillinge?*, cit., p. 66.

<sup>467</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XIV nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>468</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 157-159.

<sup>469</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XXX nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>470</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 193-315.

<sup>471</sup> Gerhoch von Reichersberg, *Opera Omnia*, PL, vol. 194, vol. 1414 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 426-427. Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XXXVII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

Considerando lo smalto di Sansone con le porte in relazione a quello dello stesso intento nella lotta contro il leone, si evidenzia una differenza di età sostanziale, eppure, la forza del giudice biblico rimane invariata. Dunque, come ricorda Gerhoch nel suo testo, il cadere in tentazione di Sansone presso Gaza è un tratto comune a tutti gli uomini, mentre la forza con cui il Giudice biblico riesce a liberarsi e sfuggire dalla città simboleggia la vittoria della fede sul Male.

Sansone, alla pari di Giona, è inteso come un uomo che soccombe alla tentazione, il quale grazie alle virtù di Dio riesce a vincere le forze del Male<sup>472</sup>.

I lemmi *fuere* e *dicavit* alludono alla necessità di giungere alla redenzione finale tramite la fede<sup>473</sup>.

La sesta colonna verticale demarca la decadenza umana. Il tema ribadisce quello del *Noli me Tangere*, dove il Cristo è morto e risorto e il Giudizio universale è imminente<sup>474</sup>.

I personaggi di Giona e Sansone e le loro esistenze travagliate dalle virtù come dal peccato alluderebbero alla condizione umana in attesa della parusia<sup>475</sup>.

### 3.1.7. Settima colonna: *situm, serpentem, mundo*

Il primo vocabolo guida della settima colonna, *situm*, da interpretare con concedere, si trova posizionato sull'ambone in prossimità dello smalto raffigurante l'arca di Noè<sup>476</sup>.

Come precedentemente marcato, l'arca di Noè diviene per Gerhoch il simbolo di riconoscimento dell'alleanza tra Dio e l'uomo. La forma con la quale è resa sull'ambone di Nicola da Verdun, permette di identificarvi la basilica romanica di Klosterneuburg.

Noè simboleggerebbe il sacerdote prescelto e incaricato a portare il popolo eletto verso la salvezza eterna<sup>477</sup>. Questa scelta iconografica si rifà a quella riformata diffusa sia in Italia che

---

<sup>472</sup> M. D. Barbezat, *Burning Bodies: Communities, Eschatology, and the Punishment of Heresy in the Middle Ages*, Ithaca (NY), 2018, pp. 21-24. 21-24.

<sup>473</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 132-133 e p. 22.

<sup>474</sup> Gerhoch tratta il concetto di rinascita in: Gerhoch von Reichersberg, *Opera Omnia*, PL 193, col. 73 e col. 657, dove Mosè viene considerato come esempio di redenzione finale: " (...) Reliqui, qui remanserant, cum Moysse et cum Arca in solitudinem regressit sunt. (...) Allegoria est intuenda. Qui de Ecclesia in paganismus, et in haeresim prolapsi sunt, pro nihil habuerunt terram desiderabilem, is est paradisum, terram viventium, quae multum est sanctis desiderabilis, quia terrena potius amaverunt. (...) Filio Dei, qui gloriam pollicitus est justis, poenam comminatus injustis. Et murmuraverunt in tabernaculis suis, id est in corporibus suis, quae sunt tabernacula animae, vel pro siccitate, vel pro pluvia, vel pro aliqua plaga iudicio Dei hominibus illata, quod est grave peccatum. (...) Et cum sacra Scriptura, vel doctores ad poenitentiam eos revocarent, non exaudierunt vocem Dei (...) Et ut dejiceret semen eorum in nationibus, id est opera et doctrina, vel imitatores eorum traderet daemonibus, ut disperderet eos in regionibus, id est dispersos in vitiis perderet in inferni carceribus. littera est repetenda. "

<sup>475</sup> *Ibidem*.

<sup>476</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XIV nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>477</sup> Si veda qui il capitolo 5 di questo lavoro.

nelle regioni della Francia sud-occidentale nella seconda metà del XII secolo, dove, diverse riforme interne alla Chiesa vollero fronteggiare la secolarizzazione. Si vide dunque la necessità di fronteggiare questa perdita di potere anche tramite un programma intento al riutilizzo di forme e espressioni figurali intente a sottolineare il ruolo della Chiesa come prescelto sull'Impero. La storiografia individua diverse raffigurazioni all'interno delle calotte absidali del Cristo, in piedi o assiso, che dona le chiavi a San Pietro e le leggi a San Paolo. Si tratta di una scelta iconografica che ribadisce la superiorità storica del potere spirituale su quello temporale<sup>478</sup>. Noè con la sua arca risulta la prefigurazione del buon sacerdote con la propria Chiesa, rinnovata. L'interpretazione del vocabolo guida che segue, *situm*, può essere inteso con concedere in relazione all'alleanza, descritta da Gerhoch, tra Dio e l'uomo: una concessione, resa graficamente sull'ambone di Klosterneuburg, tramite le sembianze della basilica. La Chiesa, intesa come insieme dei fedeli e delle leggi, è il dono di Dio all'uomo, che permette a quest'ultimo di vivere virtuosamente la sua esistenza terrena in vista del Giudizio universale. Inoltre, la tradizione iconografica riformata precedentemente introdotta viene confermata tramite la resa dello smalto della Pentecoste<sup>479</sup>.

Il posizionamento centrale di San Pietro, come l'iscrizione a bordo smalto, alludono alla continuità della Chiesa (*traditio clavis*), mentre la presenza dello Spirito Santo ribadisce il tema della *traditio legis*<sup>480</sup>.

Lo spettatore dell'ambone di Klosterneuburg viene richiamato a rivalutare questa visione esistenziale tramite la presenza del termine *serpentem*, da interpretare con serpente, in prossimità degli smalti dell'Ascensione del Cristo<sup>481</sup> e della Pentecoste. L'utilizzo del termine va marcato, in quanto sull'ambone di Klosterneuburg mancano le rappresentazioni del Male<sup>482</sup>. Questo dettaglio va nuovamente attribuito ad una scelta iconografica ben precisa, tutt'altro che prassi per il tempo, che ci permette d'identificare ulteriormente l'ideatore dietro al programma.

---

<sup>478</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>479</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XXXII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>480</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>481</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XXXI e XXXII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>482</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 426-427 ; Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 90-94 e Kurz, *Die Geschichte der Beide Augustiner.*, cit., p. 100-120 e il testo di Gerhoch in cui il serpente viene inteso in relazione al racconto del cervo che, al giudizio universale, anela alla fonte d'acqua (simbolo del battesimo) Gerhoch von Reichersberg, *Opera Omnia*, PL, vol. 197, col. 1448: " (...) quod serpentem cervus naribus haurit, et qui irridet, a diabolo et angelis ejus devorantur, æsluans veneno acrius desiderat fontem, quo hauut pueri a bestiis, qui Eliseum deriserunt, dum sto, pilos et cornua deponit. Similiter anima, ubi dixerunt: Crucifige, crucifige. Hoc fuit puerili fatui- se cognoscit avaritiæ, fornicationis, idololatriæ, et tate dicere: Ascende, calve (...).".

Infatti, Gerhoch, seguendo gli scritti aristotelici sull'imprescindibilità dell'immagine nel processo della comprensione e formazione del ricordo, riteneva che raffigurando il Male il fedele avrebbe potuto fraintenderlo come Bene, cadendo in tentazione<sup>483</sup>.

Nonostante Gerhoch si fosse schierato contro la raffigurazione del Male, ribadì più volte l'importanza di tematizzarlo, sia nello scritto che nelle prediche, per poterlo riconoscere e affrontare<sup>484</sup>. Sull'ambone di Klosterneuburg, l'Anticristo non è reso negli smalti, bensì solamente attraverso le iscrizioni: esse alludono alle sue azioni. Il termine *serpentem* va dunque inteso in relazione al Male, considerato in contrasto sia alla figura di Elia che a quella di Mosè. Mentre lo smalto soprastante evidenziava il ruolo dell'arca di Noè come simbolo della Chiesa delle origini, quindi secondo la *traditio clavis*, identificato con l'edificio di Klosterneuburg, il tema dello smalto sottostante allude alla *traditio legis* tramite la raffigurazione di Mosè intento a ricevere le tavole della legge<sup>485</sup>.

In questo contesto va inteso il vocabolo guida, *mundo*, che prende posto sopra lo smalto raffigurante Mosè, ed è da interpretare con purificare o con l'azione di cambiare verso qualcosa di migliore. Il riferimento sarebbe da cogliere in relazione agli scritti di Gerhoch che identifica nella virtù degli avi, ciò che permise all'uomo di stringere alleanze con Dio e ricevere le leggi, che gli avrebbero permesso di distinguere il Male dal Bene, quindi di cogliere la continuità del messaggio divino in terra (*traditio legis et clavis*)<sup>486</sup>.

La settima colonna verticale tematizza e raffigura la presenza costante del Male. I personaggi di Enoch, Elia, Mosè e Noè sono fulgidi esempi virtuosi, in grado di sconfiggere il *serpentem* e stringere alleanze che permetteranno all'uomo virtuoso di tendere verso l'eterno<sup>487</sup>.

### 3.1.8. Ottava colonna: *tritum, parentem, secundo, fabricavit*

Il primo vocabolo guida dell'ottavo gruppo è *tritum*, da rendere con passare del tempo. Il termine viene inserito sopra lo smalto della città di Gerusalemme Celeste<sup>488</sup>, i cui portoni sono chiusi: segnando che il momento del giudizio universale è imminente<sup>489</sup>.

---

<sup>483</sup> *Ibidem*.

<sup>484</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 426-427.

<sup>485</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 90-94 e Kurz, *Die Geschichte der Beide Augustiner*, cit., p. 100-120 e Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti le tavole XXXXVIII e XXXXIX nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>486</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 426-427.

<sup>487</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 90-94 e Wittekind, *Altar- Reliquiar-Retabel*, cit., pp. 150-171.

<sup>488</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola XVII nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>489</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 90-94 e Wittekind, *Altar- Reliquiar-Retabel*, cit., pp. 150-171.

All'interno delle mura della città, dietro ad un drappo, prende posto Abramo con diversi uomini, che simboleggiano coloro che il padre della Chiesa salverà alla fine dei tempi. Sebbene la rappresentazione della città di Gerusalemme celeste sia largamente diffusa nella tradizione occidentale, la resa di Abramo con gli uomini assisi sul suo grembo è documentata a Souvigny: una delle prime abbazie che, insieme a Cluny, fu attiva nel periodo delle riforme della Chiesa<sup>490</sup>.

La scelta di rendere contemporaneamente due momenti del Giudizio Universale, la città di Gerusalemme Celeste e i beati con Abramo, permette allo spettatore di cogliere due momenti differenti all'interno dello stesso smalto: divisi da un drappo che simboleggia il velare del segreto di Abramo, ovvero, la quantificazione del tempo d'attesa<sup>491</sup>.

Le scelte iconografiche utilizzate per rendere lo smalto di Klosterneuburg trovano corrispondenza con il contenuto dell'ultimo scritto di Gerhoch, organizzato secondo la forma di un dialogo tra uno scolaro e il proprio maestro, dove si cerca di quantificare la durata temporale dell'attesa: il *Kathechon*<sup>492</sup>. Il maestro ribadisce che il periodo d'attesa corrisponderebbe a quello in cui il fedele è più travagliato, vista la presenza contemporanea in terra del Cristo e dell'Anticristo<sup>493</sup>.

La quantificazione del passare del tempo, del *Kathechon*, a cui allude anche il lemma *tritum* in corrispondenza con la raffigurazione della Gerusalemme Celeste, evidenzia la coesistenza, nel contemporaneo, tra l'Anticristo e il Cristo inteso come la trinità<sup>494</sup>.

Segue il vocabolo guida *parentem*, da intendere con l'origine, inserito nell'iscrizione contigua allo smalto della seconda venuta del Cristo. Nell'ultimo scritto di Gerhoch viene sottolineata l'importanza della preparazione del trono di Cristo, azione da intendere come

---

<sup>490</sup> Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>491</sup> Per l'analisi iconografica si consulti l'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>492</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 144-145. Contrariamente ai teologi precedenti, come Ticonio, e vista l'imminenza della Parusia, il *Kathechon* non viene inteso da Gerhoch von Reichersberg come un'unità di tempo infinita. La sacra Bibbia, versione nuova riveduta, prima lettera ai corinzi, 14: «Tutto mi è lecito!». Sì, ma non tutto giova. «Tutto mi è lecito!». Sì, ma non mi lascerò dominare da nulla. «I cibi sono per il ventre e il ventre per i cibi!». Dio però distruggerà questo e quelli. Il corpo non è per l'impurità, ma per il Signore, e il Signore è per il corpo. Dio, che ha risuscitato il Signore, risusciterà anche noi con la sua potenza. Non sapete che i vostri corpi sono membra di Cristo? Prenderò dunque le membra di Cristo e ne farò membra di una prostituta? Non sia mai! Non sapete che chi si unisce alla prostituta forma con essa un corpo solo? I due – è detto – diventeranno una sola carne. Ma chi si unisce al Signore forma con lui un solo spirito. State lontani dall'impurità! Qualsiasi peccato l'uomo commetta, è fuori del suo corpo; ma chi si dà all'impurità, pecca contro il proprio corpo. Non sapete che il vostro corpo è tempio dello Spirito Santo, che è in voi? Lo avete ricevuto da Dio e voi non appartenete a voi stessi. Infatti siete stati comprati a caro prezzo: glorificate dunque Dio nel vostro corpo!».

<sup>493</sup> *Ibidem*.

<sup>494</sup> Gerhoch von Reichersberg, *Opera Omnia*, PL, vol. 194, col. 122. il Nuovo Testamento viene inteso come l'alba. Vedi anche Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 144-145. Si ricordi che Schlie e Buschhausen avevano individuato nell'opera di Klosterneuburg un programma Cristocentrico.

cambio indispensabile, che segna l'inizio del Giudizio universale. L'allusione alla fine dei tempi sarebbe data ogni giorno all'uomo tramite l'albeggiare. Gerhoch intende la seconda venuta del Cristo come l'inizio di un nuovo tempo, alla pari dell'alba che preannuncia giornalmente la speranza del nuovo giorno<sup>495</sup>. Per Gerhoch il Giudizio universale segna il cambiamento, in quanto il Cristo vincerà la battaglia contro l'Anticristo<sup>496</sup>. In questa circostanza, il termine *secundo*, soprastante lo smalto che raffigura i dannati nel fuoco infernale, può essere reso in relazione alla seconda venuta del Cristo al giudizio universale con: seconda volta<sup>497</sup>.

Infine, il termine *fabricavit* è un riferimento diretto al programma dell'ambone di Nicola da Verdun<sup>498</sup>. Nel XII secolo si registra un utilizzo di questo termine in relazione al concetto di demiurgo, ovvero, quella forza riconducibile dalla filosofia platonica, in grado di creare e dare un'anima al mero materiale. Come è stato documentato precedentemente nello smalto della Crocifissione, i temi neoplatonici riscontrarono una larga diffusione nei circoli dei riformatori nella seconda metà del XII secolo, grazie agli scritti di Pseudo Dionigi Areopagita, diffusi dal teologo Ugo di San Vittore, i quali erano conosciuti da Gerhoch von Reichersberg come documenta un'introduzione del teologo sugli scritti di Ugo di San Vittore<sup>499</sup>.

Quest'ultimo vocabolo guida deve dunque essere inteso a proposito dell'autore dell'opera: che riuscì a dare al materiale ben più che solamente una forma, bensì anche un contenuto. Si introduce il tema, molto diffuso nel XII secolo, della resa della divinità invisibile. Infatti, in attesa del secondo ritorno del Cristo, il compito del fedele era quello di seguire la retta via, sotto la guida spirituale della Chiesa e le scelte dogmatiche rese sull'ambone: alle quali si allude tramite il termine *fabricavit*<sup>500</sup>.

I dannati, raffigurati nello smalto di Klosterneuburg nella bocca di Ade<sup>501</sup>, vengono raffigurati nudi e si sottolinea il ruolo che detenevano in vita. Questi dettagli ci permettono di cogliere che, come ricorda Gerhoch nel suo scritto, il Male corrompe ogni essere umano, anche quelli

---

<sup>495</sup> Si consideri qui il capitolo 5 di questo lavoro. Cristo è l'unico in grado di destare i leoni di Giacobbe e sconfiggere il male.

<sup>496</sup> S. Schaede, *Stellvertretung: begriffsgeschichtliche Studien zur Soteriologie*, Heidelberg, 2004, pp. 80-85. In questa pubblicazione viene specificata la differenza tra Gerhoch von Reichersberg e Anselmo da Canterbury. La dottrina di Anselmo si basava sulla visione dell'uomo virtuoso che, insieme a Dio, può sconfiggere il male. Diversamente, Gerhoch concentra tutta la sua speranza sul *Kathechon*, in cui l'uomo verrà salvato dal male grazie all'azione del Messia.

<sup>497</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola LI nell'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>498</sup> Dietl, *Die Sprache der Signatur*, cit., pp. 79-81.

<sup>499</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 426-427.

<sup>500</sup> Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 144-145.

<sup>501</sup> Per gli smalti e l'analisi dettagliata si consulti la tavola L nell'appendice iconografica di questo lavoro.

che prendono posto nelle chiese e detengono apparentemente il potere di salvare l'uomo dalla sua esistenza di peccatore<sup>502</sup>.

Pertanto, l'ottava colonna mostra l'imminenza del giudizio universale, quantificandone l'attesa. Infine, la scelta d'utilizzare il termine *fabricavit* ha confermato la sensibilità posseduta dai fedeli, i quali nel XII secolo, coglievano la presenza astratta della divinità nell'edificio ecclesiastico.

L'artista, tramite la tecnica utilizzata, il materiale e le iscrizioni, era in grado di suggerire allo spettatore non solamente il programma prestabilito dal committente, bensì anche una serie di collegamenti che rimangono velati all'occhio la cui sensibilità non è plasmata dal XII secolo.

La contemporanea assenza e presenza di Dio suggerita dagli smalti dell'ambone di Klosterneuburg simboleggia la necessità di giungere ad una realtà in cui è possibile la totale contemplazione del divino<sup>503</sup>.

L'immagine, per mezzo del suo carattere ambiguo, poteva essere interpretata con un messaggio più profondo rispetto all'atto della lettura o del messaggio verbale, che esprimevano tutto il loro contenuto: lasciando all'immaginazione relativamente poca indipendenza<sup>504</sup>. Gli enigmi e i paradossi sono, dunque, da considerarsi come una parte imprescindibile dei programmi medievali e avevano il compito di guidare lo spettatore<sup>505</sup>. Eppure, non è possibile considerare il semplice atto del guardare come un automatismo insito in ogni fedele del XII secolo, bensì, bisogna considerarlo in relazione alla cerimonia e all'esperienza religiosa. Solamente avendo già vissuto e compreso il rito eucaristico sarebbe stato possibile al fedele cogliere nella raffigurazione di un altare l'allusione al rito della transustanziazione: quindi individuare nell'altare la presenza di Dio, senza la necessità di un'epifania<sup>506</sup>.

---

<sup>502</sup> *Ibidem*.

<sup>503</sup> H. L. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia (Pennsylvania), 2000, pp. 29-50. Kessler identifica il cambio di prospettiva come una condizione causata dalla funzione spirituale dell'arte che, dopo l'iconoclasmo, venne attribuita alla produzione artistica.

<sup>504</sup> J.F. Hamburger, *The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger e A.M. Bouché, Princeton (New Jersey), 2006, pp. 11-31; Kessler, *Spiritual Seeing*, cit., pp. 29-30 e H.L. Kessler, *Turning a Blind Eye: Medieval Art and the Dynamics of Contemplation*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger e A.M. Bouché, Princeton (New Jersey), 2006, pp. 413-440.

<sup>505</sup> A.M. Bouché, *Vox Imaginis: Anomaly and Enigma in Romanesque Art*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger e A.M. Bouché, Princeton (New Jersey), 2006, pp. 306-335.

<sup>506</sup> T. Lentès, „As far as the eye can see...“: *Rituals of Gazing in the Middle Ages*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger e A.M. Bouché, Princeton (New Jersey), 2006, pp. 360-372.

Confrontando l'utilizzo delle iscrizioni con gli smalti, bisogna tenere in considerazione il ruolo iconico attribuito al testo in un contesto storico-artistico<sup>507</sup>. Per intendere le iscrizioni a Klosterneuburg, è fondamentale considerarle in relazione al concetto di "scritture esposte<sup>508</sup>": un'iscrizione utilizzata in un contesto in cui l'opera porta con sé una fruizione estesa, ovvero in un contesto di lettura comunitaria<sup>509</sup>. Queste iscrizioni si caratterizzano per la resa delle singole lettere in dimensioni maggiori, spesso tramite una scrittura maiuscola romanica, che ne avrebbero facilitato la lettura anche da una certa distanza<sup>510</sup>.

Di seguito si cercherà di verificare, tramite l'analisi paleografica, l'esistenza di un programma di esposizione grafica<sup>511</sup> a Klosterneuburg<sup>512</sup>.

---

<sup>507</sup> A. Petrucci, *La scrittura ideologia e rappresentazione*, in «La storia dell'arte italiana» IX, Torino, 1980 ristampato successivamente: Id., *La scrittura ideologia e rappresentazione*, Torino, 1986.

<sup>508</sup> *Ibidem*

<sup>509</sup> Petrucci, *divagazioni paleografiche*, cit., pp. 472-476.

<sup>510</sup> *Ibidem*.

<sup>511</sup> *Ibidem*.

<sup>512</sup> Debais, *Message de pierre*, cit.; Hamburger, *The Iconicity of Script*, cit., p. 249-261 e Riccioni, *L'Epiconografia*, cit., pp. 371-380. Tramite il concetto di Epiconografia si è evidenziato come il significato intrinseco delle opere venga colto solamente tramite un'analisi sistematica: sia descrittiva che analitica. Dunque, oltre agli aspetti formali, risultati da un'analisi epigrafica e iconografica, l'opera va intesa nel contesto storico e culturale in cui venne realizzata.



#### 4. Analisi paleografica

Il periodo di esecuzione dell'ambone di Klosterneuburg viene identificato dalla paleografia di passaggio dalle forme romaniche a quelle gotiche, risultando in uno stile caratterizzato dall'utilizzo contemporaneo di forme diverse<sup>513</sup>. Si alternano la scrittura maiuscola romanica e quella non maiuscola romanica, rese nelle versioni rotondeggianti e angolari<sup>514</sup>.

Sebbene queste caratterizzazioni possano semplificare il processo di datazione delle opere, bisogna tenere in considerazione che la scrittura veniva principalmente realizzata su pergamena, solo di rado su oggetti di committenza<sup>515</sup>.

I cambiamenti di grafia risultano dunque primariamente documentati su pergamena, per poi essere apportati su materiali più pregiati. La scrittura su pergamena richiede una tecnica, per la resa della grafia, diversa rispetto alla lavorazione del metallo, comportando una differente resa finale delle lettere<sup>516</sup>.

Anche all'interno dello stesso *scriptorium*, potevano trovarsi un maestro più legato alla tradizione scrittoria del passato e uno scolaro che, conoscendo solamente la nuova grafia, utilizzava esclusivamente quest'ultima. La scrittura poteva dunque differire notevolmente non solamente nei laboratori di scrittura inter-abbaziali, bensì anche all'interno della stessa comunità<sup>517</sup>.

Eppure, il significato attribuito allo stile di scrittura venne utilizzato nel corso dei secoli come un mezzo di identificazione. Si consideri la minuscola carolina, diffusasi dallo *scriptorium* di

---

<sup>513</sup> W. Koch e C. Steininger (cur.), *Inschrift und Material, Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, convegno internazionale di studi (Ingolstadt 1997), München, 1999; H. M. Schaller, *Die Wiener Reichskrone - entstanden unter König Konrad III.*, in *Die Reichskleinodien. Herrschaftszeichen des Heiligen Römischen Reiches, Schriften zur staufischen Geschichte und Kunst*, Göppingen, 1997, pp. 58-105 e S. Scholz, *Die Wiener Reichskrone. Eine Krone aus der Zeit Konrads III.?*, in «Archiv für Diplomatik», 59, 2013, pp. 535-554. Spesso la variazione delle lettere avviene nell'iscrizione per mantenere un carattere formale.

<sup>514</sup> Bayer, *Versuch über die Gestaltung epigraphischer Schriften*, cit., pp. 104-106 e W. Koch, *Geschichte „in die Hand genommen“: Die Historischen Hilfswissenschaften als Basis historischer Forschung in der Entwicklung der Geschichtswissenschaften*, in *Geschichte in die Hand genommen: die Geschichte Hilfswissenschaftlicher Grundlagenforschung und methodischen Herausforderungen*, VIII voll., a cura di V. Georg, Monaco, 2005, pp. 13-23.

<sup>515</sup> Koch, *Geschichte „in die Hand genommen*, cit., pp. 14-20.

<sup>516</sup> M. Exner, *Gemalte monumentale Inschriften. Kunsthistorische Einordnung ausgewählter frühmittelalterlicher Denkmäler aus Bayern*, in *Inschrift und Material, Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, atti del convegno internazionale di studi (Ingolstadt 1997), a cura di W. Koch e C. Steininger, München, 1999, pp. 15-31.

<sup>517</sup> W. Koch, *Auf dem Weg zur Gotischen Majuskel. Anmerkungen zur epigraphischen Schrift in romanischer Zeit*, in *Inschrift und Material, Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, atti del convegno internazionale di studi (Ingolstadt 1997), a cura di W. Koch e C. Steininger, München, 1999, pp. 225-249.

Corbie per volere di Carlomagno e utilizzata come scrittura di cancelleria ben oltre la reggenza del sovrano, come segno d'autenticazione<sup>518</sup>.

L'analisi paleografica della calligrafia utilizzata per rendere le iscrizioni a Klosterneuburg, che verrà condotta di seguito, permetterà di identificare le influenze stilistiche e la loro origine culturale. Come precedentemente accennato, la scelta della calligrafia, nel XII secolo, porta con sé un significato specifico voluto dal committente<sup>519</sup>.

Gli studiosi sono concordi che l'alfabeto<sup>520</sup> utilizzato per la resa delle iscrizioni sull'ambone di Klosterneuburg sia una maiuscola romanica di gusto classico<sup>521</sup>.

Il modulo delle iscrizioni è reso tramite lettere di grandi dimensioni, larghe e grosse, per l'iscrizione dedicatoria, mentre è significativamente minore per le iscrizioni lungo il perimetro degli smalti<sup>522</sup>.

Si distinguono due rese della lettera A: quella maiuscola romanica trapezoidale e quella rotondeggiante, leggermente inclinata verso sinistra, in cui la resa della gamba mostra un ricciolo finale<sup>523</sup>. La forma maiuscola romanica della lettera A trova rese simili nell'altare portatile di Augusta<sup>524</sup>, realizzato attorno al 1160-1170 a Colonia, o nel Reiner Musterbuch<sup>525</sup>, realizzato nei pressi di Graz (Austria) attorno al 1208<sup>526</sup>.

Entrambe le opere evidenziano la forma compatta e curata formalmente della lettera e insistono sulla conduzione delle linee che marcano i collegamenti superiori, medi e inferiori<sup>527</sup>.

La resa rotondeggiante pseudo-onciale della lettera A di Klosterneuburg si distingue per la chiusura sinistra della lettera che forma un arricciamento. Quest'ultima versione della A, tipicamente gotica, appare nuovamente nel manoscritto dell'abbazia di Rein, dove si evidenziano diverse elaborazioni nella resa della terminazione sinistra<sup>528</sup>.

---

<sup>518</sup> Morison, *Politics and Script*, cit., p. 212.

<sup>519</sup> *Ibidem*; Petrucci, *divagazioni paleografiche*, cit., p. 476 e Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo*, cit., p. 192.

<sup>520</sup> Per la trascrizione si veda la tavola 3 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>521</sup> Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums*, cit., pp. 160-171

<sup>522</sup> Bayer, *Versuch über die Gestaltung epigraphischer Schriften*, cit., pp. 100-107 e Schaller, *Die Wiener Reichskrone*, cit., pp. 58-105.

<sup>523</sup> Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums*, cit., pp. 160-171.

<sup>524</sup> Per l'immagine si veda la tavola 10 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>525</sup> Österreichische Nationalbibliothek, Reiner Musterbuch, Cod. 507: <<http://data.onb.ac.at/rep/100480FF>>. Per l'immagine si veda la tavola 3, IMG. 3 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> *Ibidem* e Per la trascrizione di Klosterneuburg si veda la tavola 3 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>528</sup> F. Schäfer, *Die Millstätter Genesis, edition und studien zur Überlieferung, Teil 2: Untersuchungen*, Göttingen, 2019, pp. 120-127 e Schaller, *Die Wiener Reichskrone*, cit., pp. 58-105.

Seguono le lettere B, C e D, rese a Klosterneuburg tramite le forme a maiuscola romanica compatta<sup>529</sup>.

Un'esecuzione simile delle lettere capitali B, C, D come E ed F può essere ritrovata nell'*altarolo* portatile, datato al 1100, commissionato presso Padeborn dal vescovo Meinwerk<sup>530</sup>. Entrambe le commissioni ripetono la forma anticheggiante delle lettere, curata negli aspetti formali<sup>531</sup>.

L'opera di Padeborn fu realizzata in corrispondenza a un altarolo portatile, entrambi realizzati nel primo quarto del XII secolo per Ruggero di Helmarshausen. Le opere sono caratterizzate da una tecnica e uno stile delle raffigurazioni strettamente legati all'arte funeraria classica<sup>532</sup>.

Le somiglianze tra l'opera di Klosterneuburg e quelle di Padeborn sono date tramite la resa dalle lettere, come dagli elementi d'arredo liturgico che vi sono raffigurati. Infatti, questi riprendono forme che alludono all'arte classica e che al tempo venivano riutilizzati come *spolia* nelle chiese<sup>533</sup>.

Le divergenze tra l'opera di Nicola da Verdun e quelle per Ruggero di Helmarshausen si concentrano sullo stile del primo, che rende le pieghe dei vestiti piccole e frastagliate, tipiche della tradizione franca e del tardo romanico- inizio gotico, distaccandosi dallo stile anticheggiante di Padeborn<sup>534</sup>.

Ritornando all'analisi paleografica dell'ambone di Nicola da Verdun, la lettera E viene eseguita sia nella versione onciale che in quella maiuscola romanica. Rese analoghe sono documentate nelle stesse opere sopra citate, provenienti dalla regione della Mosa e di Colonia, come nel codice di Rein<sup>535</sup>.

Segue la resa maiuscola romanica della lettera G, dove si evidenzia soprattutto il dettaglio della gamba destra della lettera in cui il dotto viene allungato fino a creare un ricciolo. Questa forma della lettera G venne utilizzata per la prima volta ad Aquisgrana, attorno al 1130, sui sigilli dei Re tedeschi, Enrico III, Enrico IV, come Lotario III e Corrado III, inoltre,

---

<sup>529</sup> Si veda la tavola 8 nell'appendice delle immagini di questo lavoro e Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums*, cit.

<sup>530</sup> Si veda la tavola 8 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>531</sup> Si veda la tavola 8 nell'appendice di questo lavoro e Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums*, cit., pp. 160-171.

<sup>532</sup> Si veda la tavola 10 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>533</sup> Wittekind, *Altar-Reliquiar-Retabel*, cit., pp. 41-46.

<sup>534</sup> Per maggiori informazioni si vd. Peter, *Neue Fragen und alte Probleme*, cit. pp. 80-96 e Koch, *Auf dem Weg zur Gotischen Majuskel*, cit., pp. 225-234.

<sup>535</sup> Schäfer, *Die Millstätter Genesis*, cit., pp. 120-127

caratterizza le opere del XII secolo appartenenti alla regione della Mosa e di Colonia come anche il manoscritto dall'abbazia di Rein<sup>536</sup>.

Simile è la diffusione della lettera R, con la gamba lunga e ricurva<sup>537</sup>. Infatti, rese simili della lettera possono essere ritrovate nel manoscritto di Rein in cui corrispondono le apicature e la gamba ricurva<sup>538</sup>.

La rappresentazione della coda, nella versione maiuscola romanica, della lettera Q di Klosterneuburg, è caratterizzata da una forma ondulata, che può essere ritrovata nel codice di Sacramentario di Wibaldo, oggi a Bruxelles alla Biblioteca Reale<sup>539</sup>(Ms. 2034-35, f. 27v-28r.) e nel manoscritto di Rein, nell'alfabeto riportato a fol.10v.<sup>540</sup>

Confrontando le iscrizioni delle diverse opere, sicuramente attribuibili a Nicola da Verdun, si evidenzia che quella di Klosterneuburg differisce dalle altre, in quanto le lettere non vengono rese in versione elongata. Mentre a Klosterneuburg le lettere sono rese compatte, presentano fusioni, come *NT*, e abbreviazioni, come *orum*, la situazione cambia per le opere realizzate successivamente dallo stesso orafo. Si prenda in considerazione l'Annoschrein, del tardo XII, o il Marienschrein di Tournai, del 1205, entrambe presentano delle lettere elongate ben distanti tra di loro<sup>541</sup>.

L'analisi paleografica condotta sull'iscrizione dell'ambone di Klosterneuburg dimostra la sua parentela con le opere del primo XII secolo provenienti dalla regione della Mosa e di Colonia, ma si differenzia dalle opere più tarde dello stesso artista<sup>542</sup>. Particolarmente

---

<sup>536</sup> Scholz, *Die Wiener Reichskrone*, cit., pp. 80-81 e Koch, *Auf dem Weg zur Gotischen Majuskel*, cit., pp. 225-240; Österreichische Nationalbibliothek, *Reiner Musterbuch*, Cod. 507: <<http://data.onb.ac.at/rep/100480FF>> e Wittekind, *Altar-Reliquiar-Retabel*, cit., pp. 41-46 e A. Worm, "Roger von Hermarshausen" und der parallelisierende Stil in der Buchmalerei an Rhein, Maas und Diemel, in *Schatzkunst am Aufgang der Romanik*, atti del convegno internazionale di studi (Köln- Paderborn 2003 e 2005), a cura di C. Stiegemann e H. Westermann-Angerhausen, München, 2006, pp. 112-122.

<sup>537</sup> Schlie, *die Ordnung der Reime*, cit., pp. 47-50.

<sup>538</sup> Österreichische Nationalbibliothek, *Reiner Musterbuch*, Cod. 507: <<http://data.onb.ac.at/rep/100480FF>> e Schäfer, *Die Millstätter Genesis*, cit., pp. 113-160.

<sup>539</sup> Si veda qui la tavola 11 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>540</sup> Si veda la tavola 3 nell'appendice delle immagini di questo lavoro; Schäfer, *Die Millstätter Genesis*, cit., pp. 113-160 e R. Marth, *Altar- und Vortragekreuze im Umkreis des Paderborner Dom-Tragarltares*, in *Schatzkunst am Aufgang der Romanik*, atti del convegno internazionale di studi (Köln- Paderborn 2003 e 2005), a cura di C. Stiegemann e H. Westermann-Angerhausen, München, 2006, pp. 134-145; M. Peter, *Neue Fragen und alte probleme, Die Beiden Paderborner Tragaltäre und der Beginn der Helmarshausener Goldschmiedekunst im 12. Jahrhundert*, in *Schatzkunst am Aufgang der Romanik*, atti del convegno internazionale di studi (Köln- Paderborn 2003 e 2005), a cura di C. Stiegemann e H. Westermann-Angerhausen, München, 2006, pp. 80-96.

<sup>541</sup> A. Werbke e M. Werbke, *Theologie, Politik und Diplomatie am Dreikönigenschrein: die Ikonographie der Frontseite*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 46/47 (1985/86), pp. 7-73.

<sup>542</sup> Werbke, *Theologie, Politik und Diplomatie am Dreikönigenschrein*, cit., pp. 7-73.

interessanti sono le corrispondenze tra le lettere utilizzate nelle iscrizioni dell'ambone di Klosterneuburg e quelle del codice di Rein (cod. 507 ÖNB)<sup>543</sup>.

Quest'ultimo è un manoscritto, realizzato presso Rein tra gli anni 1208-1213, che si compone di 13 pagine di modelli raffiguranti le lettere dell'alfabeto e scene del Vecchio Testamento messe in corrispondenza con scene del Nuovo Testamento, che precedono il testo del fisiologo, come estratti dei trattati di Onorio Augustodunense e di Ugo di San Vittore<sup>544</sup>.

Il codice miniato di Rein presenta corrispondenze iconografiche, soprattutto nella parte del fisiologo, con la scuola miniaturistica di St. Peter a Salisburgo<sup>545</sup>. Eppure, è certo che le miniature contenute nel manoscritto furono realizzate presso Rein<sup>546</sup>, dove venne constatata l'esistenza di uno *scriptorium* almeno dall'anno 1129<sup>547</sup>.

Per intendere la relazione di quest'ultima abbazia con quella di Klosterneuburg bisogna considerare che il monastero cistercense di Rein intratteneva nel XII secolo stretti rapporti con l'arcidiocesi di Salisburgo<sup>548</sup>.

La rete di relazioni dirette si era andata formando dopo la riforma di Hirsau, della seconda metà del XI secolo, che si prefissava di instaurare rapporti su grande scala tra realtà abbaziali<sup>549</sup>.

Sebbene l'abbazia di Rein non facesse ufficialmente parte del circuito di legami tra i monasteri, gli studi di Peter Winds individuano nell'attività eccezionale dello *scriptorium* la ragione della sua rinomanza già nel XI secolo, dettaglio che favorì gli scambi e le relazioni dell'abbazia con

---

<sup>543</sup> Si veda la tavola 3 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>544</sup> Werbke, *Theologie, Politik und Diplomatie*, cit., pp. 7-73.

<sup>545</sup> Schäfer, *Die Millstätter Genesis*, cit., pp. 113-160.

<sup>546</sup> Rein, Stiftsarchiv Urkunden (1129-1600) A II/9, in: [monasterium.net: <https://www.monasterium.net/mom/AT-StiARein/ReinOCist/A\\_II%7c9/charter>](https://www.monasterium.net/mom/AT-StiARein/ReinOCist/A_II%7c9/charter). L'abbazia di Rein si trovava sotto il protettorato del marchese Otokar IV. Eppure, è storicamente documentato che Leopoldo di Babenberg, lo stesso che ebbe il protettorato su Klosterneuburg, intervenne anche nelle zone di Rein. L'abbazia di Rein vantava stretti rapporti con quella di Graz e Gurk, che sottostavano all'arcivescovato di Salisburgo. Non sorprende dunque che il prevosto Wernher, quando fu costretto a lasciare Klosterneuburg visse presso l'abbazia di Gurk, che si trovava sotto il protettorato di Graz e Salisburgo.

<sup>547</sup> Schäfer, *Die Millstätter Genesis*, cit., pp. 138-1140 e M. Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud, Theologie und Tagespolitik*, Wien, 1997. Pippal mette in relazione il codice di Salisburgo con le produzioni artistiche del XII secolo. Nonostante si concentri nel suo libro sull'influenza dell'arte bizantina e quella franca sulle produzioni d'arte sacra di Salisburgo, accenna ad una possibile relazione tra lo stile dello *scriptorium* di St. Peter a Salisburgo e quello dell'ambone di Klosterneuburg. M. Shikida, *Das Bilddenken am „Verduner Altar“ ein Beitrag zum „Nikolaus-Problem“*, tesi di dottorato, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1988, pp. 86-89. Shikida propose per primo una possibile relazione tra lo scritto *Scutum* del fratello di Gerhoch, Arno, e il programma dell'ambone di Nicola da Verdun per Klosterneuburg.

<sup>548</sup> *Ibidem* e Schäfer, *Die Millstätter Genesis*, cit., pp. 138-1140.

<sup>549</sup> E. Buxbaum, *Neue Forschungsergebnisse zu einem Musikhistorischen Schlüsselwerk aus der Romanik, der Codex 807 der Ub Graz in kunsthistorischer Betrachtung*, in «Oberösterreichische Musealverein- Gesellschaft für Landeskunde» 137, 1992, pp. 7-23.

quelle prossime<sup>550</sup>. Le teorie di Winds permettono di ricostruire delle relazioni dello *scriptorium* di Rein con l'abbazia di Admont, a sua volta strettamente legata a Klosterneuburg, dove Gerhoch fu ospitato durante il suo esilio da Reichesberg<sup>551</sup>.

Infine, un'ulteriore relazione tra Rein e Klosterneuburg va riconosciuta nella produzione delle Bibbie Atlantiche. Questi manoscritti apparvero sotto il pontificato di Gregorio VII e si distinguono per il loro contenuto strettamente legato al cambiamento ecclesiastico. La loro produzione è documentata sia a Salisburgo che a Rein, da dove venivano portate alle abbazie vicine<sup>552</sup>.

Caratterizzante per queste Bibbie non era solamente il contenuto teologico, deciso dal circolo di teologi attorno a Gregorio VII con un grande influsso di Pier Damiani, bensì anche la resa della scrittura: questa fissò uno stile "gregoriano" d'apparato. Giulia Orofino individua la scrittura d'apparato utilizzata per rendere le Bibbie Atlantiche in relazione con quella resa sui rotoli di Exultet: entrambi possedevano un utilizzo volto a sottolineare la supremazia del potere spirituale su quello temporale<sup>553</sup>.

Sebbene lo stato attuale della ricerca non permetta d'individuare l'esatta abbazia in cui vennero prodotti i prototipi di Bibbie Atlantiche che poi sarebbero state portate a nord delle Alpi, la produzione libraria evidenzia un utilizzo di simboli volti a sottolineare la supremazia della Chiesa<sup>554</sup>.

Le Bibbie Atlantiche diffuse nell'area dell'attuale Austria si distinguono per la versione della Vulgata contenuta e per l'utilizzo di un alfabeto nelle pagine rappresentative reso in capitale classicheggiante, il quale venne individuato dagli studiosi come un recupero antiquario dall'arte classica romana<sup>555</sup>.

---

<sup>550</sup> P. Winds, *Reiner Handschriften des 12. Jahrhunderts in Bibliotheken anderer Klöster und Stifte*, in «Zeitschriften des Historischen Vereins für Steiermark» 89/90, (1988/1989), pp. 31-56.

<sup>551</sup> *Ibidem*, è stato possibile individuare diverse relazioni culturali grazie al ritrovamento in abbazie nell'odierno territorio austriaco di manoscritti provenienti dallo *scriptorium* di Rein. I codici provenienti da Rein sono caratterizzati da temi ricorrenti come le teorie escatologiche della sposa divina dei testi di Rupert da Deutz, Onorio Augustodunense e Ugo di S.Vittore.

<sup>552</sup> L. M. Ayres, *Le Bibbie atlantiche. Dalla riforma alla diffusione in Europa*, in *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle scritture tra monumentalità e rappresentazione*, a cura di G. Cavallo, M. Maniaci, G. Orofino, Firenze-Montecassino, 2000, pp. 27-39.

<sup>553</sup> per i contributi si vd. M. Maniaci e G. Orofino (cur.), *le bibbie atlantiche. Il libro delle scritture tra monumentalità e rappresentazione*, catalogo della mostra, abbazia di Montecassino, 11.07-11.10.2000, Firenze, 2001.

<sup>554</sup> *Ibidem*.

<sup>555</sup> Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo*, cit., pp. 190-193. Per un'ulteriore bibliografia si consulti l'articolo di L. Yawn, *The Italian giant Bibles, Law patronage, and professional workmanship (11th and 12th centuries)*, Paris, 2016 (prima ed. in francese online 2011), pp. 1-32.

La versione antichizzante delle lettere, a contaminazione capitale, facilitava la lettura e ne suggerisce un impiego solenne<sup>556</sup>.

Un utilizzo di “scritture esposte<sup>557</sup>” delle iscrizioni, che riprende gli alfabeti ornamentali delle Bibbie Atlantiche, non è stato documentato solamente nei manoscritti ma anche in varie iscrizioni ritrovate a Roma, come documentano gli Altari di S. Galla e S. Pantaleo<sup>558</sup>.

Le ricerche di Togni evidenzia un desiderio di coesione del Papato espresso per mezzo della produzione di Bibbie Atlantiche, che venivano regalate alle abbazie oltre Alpe come a Salisburgo e Admont<sup>559</sup>.

Questa modalità di divulgazione giustificherebbe la presenza delle Bibbie Atlantiche e di diversi manoscritti da esse influenzati presso Salisburgo, Admont, Millstatt e Klosterneuburg<sup>560</sup>.

Ne consegue che nell’arcivescovato di Salisburgo e nelle abbazie limitrofe è ipotizzabile un utilizzo epigrafico della scrittura “d’apparato gregoriana” sulle produzioni artistiche locali realizzate in contesti riformati. La scarsità delle fonti e degli artefatti oggi esistenti è probabilmente da ricondurre ai numerosi incendi e conflitti, precedentemente menzionati, che colpirono gli arcivescovati di Salisburgo e Passavia come le abbazie a loro sottostanti<sup>561</sup>.

Un esempio può essere individuato nel Reiner Musterbuch commissionato dall’abate Engelbert da Ebrach (1208)<sup>562</sup>.

Per comprendere l’importanza di questo abate, bisogna considerare che il monastero di Rein venne fondato dal margravio Leopoldo I nel 1129 per passare nel 1138 nell’amministrazione del potere spirituale<sup>563</sup>.

Il monastero di Rein cadde in una profonda crisi economica, dalla quale uscì solamente nel 1192, grazie alle donazioni della famiglia dei Babenberger, che acquisì il controllo sui possedimenti da Leopoldo I<sup>564</sup>.

---

<sup>556</sup> A riguardo si consulti Petrucci, *divagazioni paleografiche*, cit., p. 476. Petrucci ricorda la nascita della scrittura utilizzata nelle Bibbie Atlantiche in un contesto romanico, quindi non può essere considerato come un’evoluzione continua dal periodo classico come suggerisce Morison, *politics and script*, cit.

<sup>557</sup> *Ibidem* e Petrucci, *La scrittura ideologia e rappresentazione*, cit.

<sup>558</sup> Riccioni, *Litterae et figurae*, cit., p. 145.

<sup>559</sup> N. Togni, *Les Bibles atlantiques, Les manuscrits bibliques à l’époque de la réforme de l’église du XI siècle*, Firenze, 2016. La studiosa si concentra sul caso di Perugia e dell’abbazia di San Pietro.

<sup>560</sup> Pippal e Fillitz, *Schatzkunst*, cit., pp. 10-15. Il tesoro della cattedrale di Salisburgo documenta l’arrivo, nel primo XII secolo, di alcuni manoscritti italiani tra cui una Bibbia Atlantica (ÖNB cod. 2701).

<sup>561</sup> *Ivi*, pp. 113-160.

<sup>562</sup> *Zisterziensisches Schreiben im Mittelalter, Das Skriptorium der Reiner Mönche*, convegno internazionale di studi (Rein, Maggio 2003), a cura di A. Schwob e K. Kranich-Hofbauer, Bern-Berlin-Bruxelles e altre, 2003, p. 173.

<sup>563</sup> Schäfer, *Die Millstätter Genesis*, cit., pp. 152-153.

<sup>564</sup> Tavernar, *Vergleiche herrschaftlicher Privilegienpolitik*, cit., pp. 14-16 e pp. 37-41.

Contemporaneamente, Eberhardt di Ratisbona divenne prevosto di Salisburgo e si impegnò a stringere alleanza tra le abbazie limitrofe, allacciando relazioni sempre più strette con quella cisterciense di Rein. In questo periodo venne eletto ad abate Engelbert da Ebrach, il quale favorì le attività dello *scriptorium* come quelle economiche dell'abazia e sotto la cui guida venne realizzato il Reiner Musterbuch<sup>565</sup>.

Il manoscritto di Rein, come l'ambone di Klosterneuburg, è il primo artefatto realizzato dopo l'acquisizione di maggiore autonomia del potere spirituale rispetto a quello temporale<sup>566</sup>.

Inoltre, la composizione interna del manoscritto di Rein riporta i testi del Fisiologo e della Genesi, secondo l'ascetismo delle ferree regole dei riformatori del XI secolo, dettaglio che sottolinea la vicinanza del manoscritto con il programma dell'ambone di Klosterneuburg<sup>567</sup>.

Dunque, il Reiner Musterbuch non deve essere considerato come un'opera isolata.

La produzione del manoscritto è infatti legata alla produzione di Bibbie Atlantiche presso lo *scriptorium* di St. Peter a Salisburgo e presenta numerose somiglianze con codici realizzati negli stessi anni in abbazie limitrofe. La stessa composizione interna del Reiner Musterbuch, l'iconografia e lo stile caratterizzano la Millstätter Genesis<sup>568</sup>, la cui produzione già venne messa in relazione alle riforme ecclesiastiche del XII secolo<sup>569</sup>.

Toubert evidenziò nel manoscritto di Millstatt numerose corrispondenze con l'iconografia e il programma delle miniature del ciclo pittorico di Sant'Angelo in Formis e San Paolo fuori le mura a Roma<sup>570</sup>.

Questo confermerebbe ulteriormente che il complesso programma dell'opera di Klosterneuburg non può essere considerato un caso isolato nel panorama della riforma.

I codici di Rein e di Millstatt, come la produzione di Bibbie Atlantiche presso Salisburgo, confermerebbero l'esistenza di una produzione d'arte sacra plasmata dalle riforme ecclesiastiche del tempo. La rarità di manoscritti come quello di Rein o quello di Millstatt è da attribuire alle azioni di coloro che si schierarono nella questione dello scisma dalla parte dell'imperatore.

Un'ulteriore relazione tra i circoli di riformatori romani e l'area austriaca si evidenzia tramite

---

<sup>565</sup> Schäfer, *Die Millstätter Genesis*, cit., pp. 152-153.

<sup>566</sup> *Ibidem*.

<sup>567</sup> *Ibidem* e C. Soeteman, *Deutsche geistliche Dichtung des 11. Und 12. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1963, pp. 33-39.

<sup>568</sup> Si veda la tavola 15, IMG. 2 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>569</sup> Winds, *Reiner Handschriften des 12. Jahrhunderts*, cit., pp. 31-56.

<sup>570</sup> Toubert, *Un'arte orientata*, cit., pp. 97-103; A. Kracher, *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, Graz, 1967, p. 147 e K. Weitzmann e H. L. Kessler, *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton (NJ), 1986, p. 41.



l'azione di Gerhoch von Reichersberg, il quale conosceva i cicli pittorici romani, come confermano i suoi numerosi soggiorni a Roma, ben sette o otto volte tra il 1123 e il 1152, in cui curò comprovate relazioni con congregazioni come quella di Cluny, la quale aveva dato in commissione il ciclo pittorico di San Paolo fuori le mura<sup>571</sup>.

Per comprendere la modalità con la quale l'ambone di Klosterneuburg venne inizialmente percepito, sarà necessario analizzare gli utilizzi simbolici del materiale, la funzione degli amboni nello spazio basilicale e la provenienza dell'artista di Nicola da Verdun.

Quest'ultima analisi permetterà di chiarire la fruizione dell'ambone di Klosterneuburg. Inoltre, tramite l'analisi dell'artista Nicola da Verdun, come l'organizzazione del suo lavoro, sarà possibile distinguere il ruolo dell'orafo da quella del committente.

---

<sup>571</sup> A. Rehberg, *Religiosi stranieri a Roma nel Medioevo: problemi e prospettive di ricerca*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia» 66, 2012, pp. 3-63 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 148.

## 5 L'ambone di Klosterneuburg e l'orafo Nicola da Verdun

### 5.1 Nicola da Verdun

L'orafo Nicola da Verdun (1130-1205) nacque nella prima metà del XII secolo a Verdun, un piccolo borgo limitrofo alla sorgente del fiume Mosa. La favorevole ubicazione della regione era data dalle vie di commercio fluviale, che collegavano la zona di nascita della Mosa nella Francia sud-occidentale a quella del delta nei Paesi Bassi<sup>572</sup>.

Lo scambio economico e culturale che vi venne promosso, portò alla nascita di numerose officine specializzate nella produzione di smalti<sup>573</sup>. Ne risultò un'arte unica, che realizzata nelle zone del fiume Mosa tra XI-XV secolo possiede una propria denominazione "Mosana", vista la sua eccellente qualità e evoluzione artistica<sup>574</sup>.

Alla base dello stile regionale mosano va individuata la rinascenza culturale apportata da Carlo Magno. Infatti, la formazione degli orafi avveniva tramite le opere d'arte localmente disponibili, come quelle provenienti dai tesori delle basiliche, dove si erano accumulati artefatti della tradizione occidentale, orientale e classica<sup>575</sup>. Inoltre, la regione mosana constatò influenze d'oltremania, in quanto, a partire dal IX secolo, monaci e chierici si recarono sul continente, per fondarvi monasteri, favorendo la circolazione di manoscritti e di conoscenza<sup>576</sup>.

La conseguente evoluzione culturale si protrasse per diversi secoli e portò, nel XI-XII secolo, allo sviluppo di centri del sapere come Lobbes, Saint-Hubert e Saint-Laurent di Liegi dove venivano formati sia orafi, miniaturisti che uomini di cultura<sup>577</sup>. Contemporaneamente si distinse l'attività di alcuni abati per la loro funzione sia di rappresentanza spirituale che politica, come Wibaldo di Stavelot<sup>578</sup>. Un altro teologo attivo localmente, già nominato in precedenza, fu Ruperto monaco di Saint-Laurent a Liegi, conosciuto come Ruperto da Deutz. Gli scritti di quest'ultimo monaco benedettino si dedicano all'interpretazione simbolica dei testi biblici, concentrando particolare interesse tra la corrispondenza dogmatica del Vecchio Testamento

---

<sup>572</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 10-13.

<sup>573</sup> E. Castelnuovo, *L'uomo nel Medioevo, L'Artista*, Roma, 2012, pp. 20-25. Nel XII secolo l'orafo e il pittore di vetrate erano gli artisti che possedeva maggior rispetto. Le loro opere erano considerate, per la loro complessità e i costi di realizzazione, come quelle in cui la divinità diveniva visibile.

<sup>574</sup> J. Helbig, *L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, II, Bruxelles, 1906-1911, pp. 36-42 e C. De Linas, *L'Art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge, souvenirs de l'exposition retrospective de Liège en 1881*, Paris, 1882, pp. 65-66.

<sup>575</sup> J. Déer, *Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit*, in *Festschrift Hans R.H. Hahnloser zum 60. Geburtstag*, Basel-Stuttgart, 1961, pp. 40-53.

<sup>576</sup> *Ibidem*.

<sup>577</sup> G. Chapman, *Mosan Art: an annotated bibliography*, New York (NY), 1988, p. 285.

<sup>578</sup> Helbig, *L'art mosan*, cit., pp. 20-24. Come conferma il suo compito di consigliere presso gli imperatori quali Federico Barbarossa, Corrado III e Lotario III.

nel Nuovo Testamento<sup>579</sup>. Ruperto individua nelle interpretazioni simboliche del testo biblico il significato mistico detenuto dalla Vergine: allegoria sia dell'innocenza che della natura umana del Cristo<sup>580</sup>.

Risale a questo primo periodo dell'Arte Mosana, caratterizzata dalla resa armonica delle gesta, l'equilibrio della raffigurazione resa nei panneggi dei vestiti. Opere tipiche per questo periodo sono le miniature della Bible Florette e le opere d'arte sacra realizzate presso l'officina di Godefroid de Huy<sup>581</sup>.

Come precedentemente ribadito, gli orafi del XII secolo che godevano una formazione presso la regione della Mosa erano rinomati. Non solamente lo stile e la tecnica, bensì anche l'iconografia che vi si diffuse, influenzata dagli scritti dei teologi locali divenne un segno di riconoscimento largamente apprezzato e diffuso in tutta Europa. Pertanto, la formazione di Nicola da Verdun plasmò la sua produzione artistica, rispecchiando uno stile che al tempo era rinomato.

Per chiarire ulteriormente la questione, relativa all'originalità detenuta da Nicola è fondamentale comprendere il ruolo detenuto dagli orafi, non solamente nella sua regione d'origine e di formazione, ma anche nelle località in cui l'orafo si recò per eseguire le commissioni.

---

<sup>579</sup> Lafontaine-Dosogne, *Tesori dell'arte Mosana*, cit., p. 25.

<sup>580</sup> *Ibidem* e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., p. 30. Il monaco benedettino venne già trattato precedentemente in relazione agli scritti di Gerhoch von Reichersberg, il quale conosceva bene i suoi trattati e li citava frequentemente nei propri scritti.

<sup>581</sup> Per le immagini si veda: Lafontaine-Dosogne, *Tesori dell'arte Mosana*, cit., pp. 35-37.

## 5.2 L'orafo

Il XII secolo individua un rango tra gli artisti, a seconda della loro specializzazione. Questo significa che, un artista al quale veniva attribuito uno status superiore non godeva solamente di una paga migliore ma aveva anche il diritto di negoziare su alcuni termini del contratto e eventualmente richiedere modifiche sul programma che gli veniva commissionato<sup>582</sup>.

L'ambone di Klosterneuburg si componeva di 45 smalti in *champlevé* su ottone dorato, un materiale che diventa duttile solamente a temperature molto elevate, la quale lavorazione prevedeva una formazione specifica dell'orafo<sup>583</sup>. Inoltre, la differente valorizzazione dei materiali, nel XII secolo, affidava all'ottone un valore elevato per la sua capacità di riflettere la luce, che era simbolo dell'entità divina. La tecnica dello *champlevé* conferiva agli smalti un significato simbolico alla pari delle vetrate, dove la luce veniva filtrata dal materiale, alludendo nuovamente alla presenza della trinità<sup>584</sup>.

Un ulteriore aspetto che bisogna tenere in considerazione è il costo dei materiali, che ne determinava un'ottimizzazione nell'impiego. Infatti, l'artista era obbligato a tenere un indice delle spese che, a fine lavoro, sarebbe stato saldato dal committente. Questa prassi portava con sé la necessità che gli orafi fossero in grado di leggere, scrivere e contare<sup>585</sup>.

Eppure, come è stato menzionato precedentemente, nel corso dell'analisi Paleografica, bisogna distinguere la scrittura da documento, spesso corsiva e poco leggibile, da quella ufficiale adottata secondo un determinato stile e scelta per rendere le iscrizioni sulle opere d'arte<sup>586</sup>.

Nei laboratori miniaturistici, come nei laboratori di oreficeria, la suddivisione del lavoro prevedeva la presenza di diversi professionisti che, sotto la supervisione del capo bottega, avrebbero realizzato l'opera. Se fosse stato il compito di Nicola da Verdun realizzare l'iscrizione, oppure, se esisteva un *ordinator* che trascriveva il testo precedentemente deciso

---

<sup>582</sup> A. Reichensperger, *Die Bauhütten des Mittelalters*, Köln, 1879, pp. 15-22 e S. Beissel, *Geldwerte und Arbeitslohn im Mittelalter* (Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach, 27), Freiburg, 1884, p. 254. Gli orafi e i pittori delle vetrate godevano di una retribuzione maggiore dunque di uno status più elevato rispetto ai falegnami.

<sup>583</sup> C. M. M. Bayer, *Versuch über die Gestaltung epigraphischer Schriften*, in: *Innschrift und Material, Innschrift und Buchschrift*, Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, a cura di W. Koch e C. Steininger, Ingolstadt, 1997, pp. 98-120.

<sup>584</sup> Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums*, cit. e R. Favreau, *Les inscriptions sur plomb au Moyen Age*, in *Innschrift und Material, Innschrift und Buchschrift*, Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, a cura di W. Koch e C. Steininger, Ingolstadt, 1997, pp. 45-63.

<sup>585</sup> Brenk, *Committenza e retorica*, cit., pp. 26-30.

<sup>586</sup> Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums*, cit., pp. 10-23.

dal committente, in collaborazione con il capo bottega, è un'ipotesi che è stata avanzata nel corso dell'analisi paleografica, la quale deve rimanere aperta per mancanza di ulteriori fonti<sup>587</sup>. Analogamente al ruolo dell'iscrizione anche la firma dell'artista possedeva un significato. Si consideri a riguardo l'Italia dove le opere che riportavano i nomi degli artisti si diffusero a partire dal XI-XII secolo, in concomitanza con la riforma culturale che portò alla nascita dei primi comuni e l'ascesa al potere delle *elite* locali<sup>588</sup>.

L'iscrizione dedicatoria presente sull'ambone di Klosterneuburg individua l'artista *Nicolaus opus Verdunensis* come *Fabricator* dell'opera. Dietl individua l'utilizzo del termine (*fabricator*) in relazione con colui che realizza manualmente l'opera. Inoltre, il lemma che caratterizza Nicola da Verdun è in linea con una tradizione, la quale si riferisce all'esecutore dell'opera<sup>589</sup>. Eppure, nel considerare le iscrizioni dedicatorie, bisogna prendere in considerazione che il ruolo affidato all'artista nel XII secolo differiva notevolmente a nord rispetto al sud delle Alpi<sup>590</sup>.

Le ricerche di Foletti sull'altare di Sant'Ambrogio evidenziano una distinzione tra l'artista Volvino, identificato nell'iscrizione con il costruttore dell'Arca di Noè descritta nel testo dell'Esodo (31, 1-5), e il committente, Angilberto, che sarebbe da identificarsi con Ooliàb, il committente dell'arca<sup>591</sup>. L'esempio lombardo precedente, del IX secolo, accomuna l'esecutore e il committente in quanto entrambi paiono essere ispirati da Dio. Dunque, l'altare di Sant'Ambrogio marcherebbe, al Sud delle Alpi, un cambio di prospettiva della stima goduta dall'artista, che precedentemente era considerato di minore importanza rispetto al committente. Nel caso specifico di Volvino si vedrebbe il risaltare dell'artista, con le sue doti, sia manuali che intellettuali<sup>592</sup>.

Sebbene l'opera lombarda presenti una notevole differenza di datazione, portarla in relazione con l'opera di Nicola da Verdun risulta opportuno tenendo in considerazione il contesto di

---

<sup>587</sup> E. Mineo, *L'artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques*, in *entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, a cura di M. Antonio, C. Gonzales, Almería, 2017, pp. 77-92 e A. Petrucci, C. Romeo, *"Scriptores in urbibus" Alfabetismo e cultura scritta nell'Italia altomedievale*, Bologna, 1992. Mineo presuppone una «semi-alfabetizzazione funzionale» che avrebbe permesso all'orafo di trascrivere le iscrizioni precedentemente stese.

<sup>588</sup> A. Dietl, *Die Sprache der Signatur, Die Mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, IV voll., Berlin-München, 2000, I, pp. 35-97.

<sup>589</sup> *Ivi.*, pp. 78-82.

<sup>590</sup> *Ibidem*.

<sup>591</sup> I. Foletti, *La firma d'artista. I miti vasariani e Wolvino magister phaber*, in «Venezia Arti» 26, (2017), pp. 35-48 e Castelnuovo, *L'uomo nel Medioevo*, cit., p. 20 e N. Fliegel, *Resplendent Faith: Liturgical Treasuries of the Middle Ages*, Kent (Ohio), 2009, p. 70. Data al IX secolo l'altare di Sant'Ambrogio, sul quale l'orafo non soltanto firmò l'opera „Volvino Magister Phaber “ma vi si raffigurò anche se in dimensioni minori rispetto al committente, intento ad essere incoronato da Sant'Ambrogio.

<sup>592</sup> Foletti, *La firma d'artista*, cit., pp. 36-38.

commissione. Infatti, sebbene la storiografia abbia dettagliatamente trattato la percezione dell'artista medievale nelle zone a sud delle Alpi, per la precisione in Toscana, il paragone tra le due zone risulta futile, vista la radicale differenza di organizzazione comunale che si era creata in Italia, caratterizzando la lenta affermazione di orefici indipendenti<sup>593</sup>.

Significativamente diversa è infatti la situazione al nord delle Alpi, dove la formazione delle realtà comunali fu più tarda e agli artisti veniva affidato un ruolo diverso: solamente quelli ben conosciuti possedevano un potere decisionale sulla commissione<sup>594</sup>.

Inoltre, anche le fonti pervenuteci dalle regioni di attività di Nicola da Verdun segnano un cambio di percezione molto più tardo relativo al ruolo affidato all'artista, solamente nel XII secolo<sup>595</sup>. Si consideri a riguardo la lettera del 1140 scritta dell'abate Sugerio di St. Denis (1081-1151), che chiamò almeno sette artisti - il numero reale è ancora incerto - dalla regione della Mosa per lavorare agli arredi della sua abbazia. La lettera riferisce che la scelta della provenienza delle maestranze fu dovuta alla rinomanza della regione mosana nella lavorazione degli smalti, tuttavia le fonti sottolineano come Sugerio abbia disatteso le richieste economiche degli artisti<sup>596</sup>.

Un cambio di percezione, rispetto al trattamento che Sugerio riservò agli artisti, offrono gli scampi epistolari tra Wibaldo di Stavelot (1098-1158) e l'orafo e bronzista Reiner da Huy (non dato-1150)<sup>597</sup>. Infatti, Wibaldo dimostra di comprendere a fondo la precarietà economica che spingeva gli orafi ad accettare contemporaneamente diversi incarichi, perciò decise di pagare maggiormente l'orafo per ottenere l'esclusiva delle sue opere, evitando che Reyner da Huy accettasse contemporaneamente altre commissioni<sup>598</sup>.

Infine, una maggiore sensibilità nei confronti del lavoro dell'artista si denota in definitiva tramite il trattato di Ruggero da Helmarshausen (XII secolo), il *De Diversis Artibus*, in cui

---

<sup>593</sup> Per maggiori informazioni riguardo al ruolo affidato all'artista nel medioevo si faccia riferimento a: *Le opere e i nomi. Prospettiva sulla "firma" medievale. In margine ai lavori per il corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, a cura di M.M. Donato *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, a cura di M. M. Donato e M. Manescalchi, Pisa, 2002; Id., *"Kunsthistorie" monumentale, Qualche riflessione e un progetto per la firma dell'artista del Medioevo e del Rinascimento*, in «letteratura e arte» I, 2003, pp. 23-47; Id., *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni e linee di progetto. Prima presentazione*, in Id. (a cura di), *L'artista del Medioevo. Forme del lavoro. Tracce. Tradizioni*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Modena 17-19 novembre 1999), *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. IV, Quaderni, 16; E. Napione e S. Riccioni, *Appunti di Ricerca dal Progetto "Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo": l'alto medioevo e il caso di Siena (secoli XIII-XV)*, in *Atti del XXII Congresso Internazionale di scienze onomastiche*, Pisa, 28 agosto-4 settembre 2005, Pisa. Si consulti inoltre Riccioni, *Epiconografia*, cit. per la storiografia.

<sup>594</sup> M. Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*, IV, Frankfurt a. M., 1908-1922, pp. 120-153.

<sup>595</sup> Gandolfo, *il ritratto del committente*, cit., pp. 70-75.

<sup>596</sup> Castelnuovo, *L'uomo nel Medioevo*, cit., p. 20.

<sup>597</sup> *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Bari, 2004, pp. 6-7

<sup>598</sup> Wittekind, *Altar - Reliquiar - Retabel*, cit., pp. 32-45.

viene marcata la formazione, della quale, a seconda della sua manodopera, l'artista dell'opera doveva aver goduto<sup>599</sup>. L'arte dell'oreficeria viene affrontata nel terzo e ultimo volume dell'opera, dove si marcano le qualità che un artigiano doveva possedere quali la fede, la conoscenza della natura dei materiali come il ruolo delle sue convinzioni personali<sup>600</sup>.

Dunque, nel XII secolo un artista, per essere considerato come tale, doveva possedere sia una grande cultura personale che maestria nella tecnica<sup>601</sup>. Questi cambiamenti sociali attribuirono gradualmente un maggiore riconoscimento alla figura dell'artista, anche se, come ricorda Pevsner, il concetto moderno di personalità creativa non era concepito nella società medievale: l'ultima decisione rimaneva al committente<sup>602</sup>.

Di seguito, avendo identificato nell'origine e nella formazione di Nicola da Verdun un segno di distinzione che potrebbe essere alla base dell'affidamento della commissione, si cercherà di individuare la convergenza tra l'arte mosana e l'opera di Klosterneuburg. Nell'analisi che segue, particolare attenzione verrà affidata alla tipologia di arredo liturgico che verrà messo a confronto con l'ambone di Nicola da Verdun, vista l'importanza dell'interpretazione simbolica individuata negli scritti Ruperto da Deutz.

---

<sup>599</sup> *Ibidem*; *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, cit., p. 46-48 e X. Barral I Altet, *Contro l'arte Romanica?*, cit., pp. 124-140.

<sup>600</sup> Wittekind, *Altar - Reliquiar – Retabel*, cit., pp. 32-45.

<sup>601</sup> Castelnuovo, *L'uomo nel Medioevo*, cit., p. 20; Id, *Artifex bonus*, cit., pp. 6-7. Si ricordi qui l'esempio di Godefroy de Huy il quale divenne committente delle vetrate di Arnstein sulla Lahn. L'artista, una volta ottenuta l'indipendenza economica ed il riconoscimento sociale, possedeva le capacità intellettuali per concepire un'opera da committente. Esistevano inoltre, anche al nord delle Alpi, riconoscimenti come titoli nobiliari onorari affidati a coloro che si distinguevano per la loro manodopera

<sup>602</sup> Castelnuovo, *L'uomo nel Medioevo*, cit., p. 20. si ricordi anche l'esempio di Bernwardus di Hildesheim (inizio XI secolo) il quale sottolinea nelle sue scritture le conoscenze che possedeva nel campo dell'esecuzione formale delle opere d'arte. Simile all'esempio di Bernwardus è il monaco di San Gallo, Touillo. Dietl, *Die Sprache der Signatur*, cit., pp. 35-97. l'Italia costituisce un caso limite: per la sua previa formazione di comuni e entità regionali le une indipendenti rispetto alle altre. Dietl ricorda che, nell'ambiente ecclesiastico italiano, le iscrizioni venivano apportate durante il XI secolo in punti ben visibili di campanili e edifici ecclesiastici, per sottolineare il nome dell'artista oltre che quello del committente.

### 5.2.1 Nicola da Verdun e l'arte mosana del XI-XII secolo

L'utilizzo dell'ambone è largamente diffuso nella tradizione mosana di produzione degli arredi liturgici dei secoli X-XII<sup>603</sup>.

L'interpretazione simbolica del rito liturgico, evidenziata da Ruperto da Deutz nel *De divinis officiis*, delinea il significato semiotico che veniva affidato agli amboni in riferimento all'utilizzo di specifici candelabri chiamati *Akolyther*<sup>604</sup>. Per *Akolyther* si intendono dei candelabri composti da un piede tripartito dal quale parte un'asta la quale termina in una coppa, dedita al contenimento della candela<sup>605</sup>.

Braun riferisce che durante la lettura del *Missale* e nel *Ceremoniale Episcoporum* due *Akolyther*, con la rispettiva candela accesa, venivano portati dall'altare all'ambone, accompagnando lo spostamento del sacerdote che vi si recava per le letture<sup>606</sup>. Infatti, l'utilizzo degli *Akolyther* era legato al canto del vangelo da parte del diacono o del sacerdote. Inoltre, la luce emanata dei due candelabri risaltava il ruolo del celebrante che si trovava presso l'ambone e simboleggiava contemporaneamente la presenza della divinità. L'ambone era dunque un oggetto strettamente legato alle celebrazioni liturgiche e permetteva di cogliere la presenza del divino: ragione per cui fu prediletto come commissione, munito di ricchi e complessi programmi volti ad evidenziare il messaggio dei committenti<sup>607</sup>.

In linea con il desiderio dei committenti di porre l'ambone in luce nell'arredo liturgico della basilica sono pervenute numerose commissioni di *Akolyther*, dai tesori delle cattedrali o nelle miniature, che ne permettono la ricostruzione della forma e dell'utilizzo originale<sup>608</sup>.

---

<sup>603</sup> G. Philippe (cur.), *L'oeuvre de la meuse, corpus de l'orfèvrerie septentrionale (XII-XIII siècle)*, convegno internazionale di studi (Liège 2004-2005), Liège, 2014, pp. 80-90.

<sup>604</sup> Braun, *Das christliche Altargerät*, cit., pp. 249-329.

<sup>605</sup> *Ibidem*.

<sup>606</sup> Fillitz e Pippal, *Schatzkunst*, cit., p. 202; Braun, *Das christliche Altargerät*, cit., pp. 249-270. e M. Bur, *L'abate Sugero statista e architetto della luce*, Milano, 1995, pp. 30-45. Si ricordi l'importanza simbolica che venne attribuita da Sugerio di St. Denis alla luce, come constata anche l'iscrizione fatta realizzare a St. Denis, dall'abate stesso, sul portale d'ingresso: "Portarum quisquis attollere quaeris honorem, aurum nec sumptus, operis mirare laborem, nobile claret opus, sed opus quod nobile claret clarificet mentes, ut eant per lumina vera ad verum lumen, ubi Christus janua vera. Quale sit intus in his determinat aurea porta: mens hebes ad verum per materialia surgit, et demersa prius hac visa luce resurgit".

<sup>607</sup> Braun, *Das christliche Altargerät*, cit., pp. 249-270 e Fillitz e Pippal, *Schatzkunst*, cit., p. 202. L'interpretazione simbolica riprende il messaggio ribadito da vari teologi del XII secolo che individuavano nelle scelte architettoniche, nel programma dell'arredo liturgico e nell'utilizzo di determinati materiali il rivelarsi di Dio.  
<sup>608</sup> *Ibidem*.



Interessante, per la corrispondenza tra il programma iconografico con quello dell'ambone di Klosterneuburg è il candelabro di St. Bertin<sup>609</sup>, oggi al museo della città di St. Omer, realizzato da maestranze provenienti dalla zona della Mosa negli anni 1160-1180. Otto smalti in *champlevé* arricchiscono l'opera, quattro sulla base tra un piede e l'altro i rimanenti sull'asta, la quale si presenta con la tipica forma a prisma rettangolare. Analogamente a Klosterneuburg, gli smalti di St. Omer sono posizionati sull'ambone seguendo un programma che ne sottolinea il rinnovo spirituale del Vecchio Testamento nel Nuovo Testamento<sup>610</sup>.

L'*Akolyther* di St. Bertin presenta la stessa resa iconografica di Klosterneuburg nello smalto raffigurante il trasporto del vitigno e il sacrificio dell'agnello durante la prigionia degli israeliti in Egitto. Contrariamente, le due opere differiscono per il posizionamento dei *tituli*, questi ultimi sono posizionati a St. Bertin all'interno degli smalti mentre a Klosterneuburg prendono posto in riquadri appositi, i quali incorniciano le raffigurazioni. Ulteriori corrispondenze tra il programma dell'ambone di Klosterneuburg e la regione della Mosa possono essere documentate prendendo in considerazione i quattro smalti di Bruges, datati attorno al 1170-1175<sup>611</sup>. Le raffigurazioni mostrano l'ingresso del Messia a Gerusalemme durante la Domenica delle Palme e ripropone i tipici elementi di tradizione bizantina, come il mulo e la seduta laterale del Cristo, precedentemente individuati negli smalti di Klosterneuburg. Gli stessi smalti di Bruges vedono una resa simile dell'ultima cena, che in entrambe le opere propone una simile suddivisione spaziale, in cui unicamente Giuda prende posto sulla parte opposta della tavolata, imbandita di pesci e coppe. Eppure, sebbene paia esserci una corrispondenza iconografica tra le due opere, il programma degli smalti di Bruges si concentra sul martirio del Cristo, integrando nel ciclo la scena del lavaggio dei piedi, del bacio di Giuda, del processo a Gesù e dell'incredulità di San Tommaso: raffigurazioni che mancano completamente a Klosterneuburg.

Per quanto riguarda la questione della resa dello smalto della crocifissione. Si evidenzia una corrispondenza iconografica tra lo smalto centrale dell'opera di Klosterneuburg, la crocifissione del trittico di Florennes, del più tardo altare portatile di Jacques de Vitry e nel

---

<sup>609</sup> Per l'immagine si veda la tavola 7, IMG. 1 nell'appendice delle immagini di questo lavoro. Si veda la raffigurazione nel Sacramentario di Autun, nell'avorio della biblioteca nazionale di Parigi e nel retro del paliotto di Sant'Ambrogio a Milano.

<sup>610</sup> Wittekind, *Altar - Reliquiar - Retabel*, cit., pp. 156-160. Si veda la tavola 13 nell'appendice delle immagini di questo lavoro. Si ricordi la relazione che intercorre tra l'altare portatile di Stabroe e l'opera di St. Bertin. Inoltre, vari studiosi hanno osservato una parentela tra il programma iconografico tra l'opera di St. Omer e l'ambone di Nicola da Verdun per Klosterneuburg. Philippe, *L'oeuvre de la meuse*, cit., pp. 80-90. L'opera d'oreficeria venne realizzata negli stessi anni dell'ambone di Klosterneuburg e presenta un'iconografia, come un'esecuzione tecnica che richiama quella di Nicola da Verdun

<sup>611</sup> Per l'immagine si veda la tavola 7, IMG. 2 nell'appendice di questo lavoro.

Dreikönigenschrein realizzato da Nicola da Verdun pochi anni più tardi per l'imperatore Otto IV. L'iconografia utilizzata in queste opere evidenzia la funzione di interceditrice attribuita alla Vergine, proveniente dall'arte mosana che ne vede la raffigurazione con il libro delle sacre scritture<sup>612</sup>.

Riassumendo, nonostante sia stato possibile individuare varie corrispondenze iconografiche tra l'arte mosana e gli smalti dell'ambone di Klosterneuburg i programmi differiscono notevolmente. Inoltre, non solamente le corrispondenze tipologiche tra il Vecchio Testamento e il Nuovo Testamento evidenziano una ricca e approfondita conoscenza delle sacre scritture, ma anche le iscrizioni, i materiali come la suddivisione in arcate suggerisce nuovamente l'ipotesi che l'ideatore del programma non fosse Nicola da Verdun.

Nelle opere degli anni 1165-1180 di Nicola da Verdun per Klosterneuburg e per Colonia si possono constatare influenze stilistiche provenienti dall'arte plastica delle cattedrali gotiche francesi, ad esempio di Chartres<sup>613</sup>. Nicola unisce alla plasticità con cui rende le sue figure un'iconografia appartenente alla tradizione mosana, la quale si concentra sulla corrispondenza tra il Vecchio Testamento e il Nuovo Testamento come anche sull'utilizzo simbolico dei colori e dei materiali<sup>614</sup>.

Le fonti relative alla vita di Nicola da Verdun sono scarse<sup>615</sup>. Malgrado ciò, vista la grande qualità artistica del Dreikönigenschrein<sup>616</sup> di Colonia, del Marienschrein di Tournai<sup>617</sup>, dell'Annoschrein di Siegburg<sup>618</sup>, la quale attribuzione non è ancora certa e dell'ambone di Klosterneuburg, l'artista è considerato come uno degli orafi più rinomati del tempo, verosimilmente capo di una propria bottega<sup>619</sup>.

La sua formazione presso la regione della Mosa durante il suo periodo di maggiore splendore per la produzione di smalti gli conferì un'ottima maestria nella lavorazione degli smalti e una versatilità, nell'utilizzo degli schemi iconografici, la quale gli permise di emanciparsi dal laboratorio del suo maestro di formazione per fondarne uno proprio. La storiografia ritiene che Nicola arricchì il suo repertorio formale e iconografico nei numerosi viaggi intrapresi durante

---

<sup>612</sup> Per le immagini si veda la tavola 19, IMG.1 e IMG. 2 nell'appendice delle immagini di questo lavoro. Per il Dreikönigenschrein si veda la tavola 18 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>613</sup> Si veda la tavola 3 e tavola 12 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>614</sup> *Ibidem*.

<sup>615</sup> E. Séquoia, *La chasse de Notre-Dame ou la perfection classique : Tournai, Cathédrale Notre-Dame*, Bruxelles, 1978, pp. 20-63.

<sup>616</sup> Si veda la tavola 19 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>617</sup> Per il Marienschrein di Nicola da Verdun si veda la tavola 4 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>618</sup> Per l'Annoschrein di Nicola da Verdun si veda la tavola 5 nell'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>619</sup> Per maggiori informazioni a riguardo si consideri il capitolo sulla fortuna critica di questo lavoro.

gli anni della sua formazione<sup>620</sup>. Sebbene alla base dello stile di Nicola vada individuato lo studio dalle opere classiche e bizantine reperibili nella zona della Mosa e di Colonia<sup>621</sup>, la plasticità di resa dei personaggi riprende le opere che conobbe nelle zone del Reno<sup>622</sup>.

La storiografia presuppone che Nicola da Verdun fosse fin dalle sue prime commissioni a capo di una propria officina<sup>623</sup>. La questione relativa all'origine delle maestranze deve essere considerata in relazione alle ulteriori opere attribuite all'orafo<sup>624</sup>. Si evidenziano infatti in ogni committenza sia dettagli attribuibili all'orafo che al luogo per il quale venne realizzata la commissione. Si prenda in considerazione l'opera di Klosterneuburg, in cui alcuni smalti mostrano vicinanza stilistiche con lo *scriptorium* miniaturistico di Salisburgo<sup>625</sup>.

Quest'ultima caratteristica ha fatto presupporre un'organizzazione dell'officina di Nicola da Verdun simile ad una vera e propria azienda, ovvero l'orafo-imprenditore era a capo di un cantiere e realizzava le sue opere secondo determinati modelli<sup>626</sup>.

Inoltre, il ritrovamento di dettagli attribuibili ad uno stile locale, possono essere ricondotti al desiderio del committente che, richiedendo un determinato stile, obbligava l'orafo ad integrare nella sua officina, per il tempo della commissione, maestranze locali<sup>627</sup>. Una prassi simile spiegherebbe l'enorme quantità di mani che gli studiosi individuarono come attive sulle opere di Nicola da Verdun<sup>628</sup>.

Di seguito, per cogliere il ruolo detenuto da Nicola da Verdun nella decisione del programma che componeva le sue opere, verranno messe a confronto le prime due commissioni realizzate a distanza di pochi anni, quella di Colonia e quella di Klosterneuburg.

---

<sup>620</sup> O. v. Falke e H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten d. Mittelalters*, Frankfurt am Main, 1904, p. 88 e W. B. Clark, *The Medieval Book of Birds. Hugh of Fouilloy's Avarium. Edition, Translation and Commentary, Medieval and Renaissance Texts and Studies 80*, Binghampton (NY), 1992, p. 222. Si ricordi il paragone fatto da Ugo di Folieto (morte 1172 ca.) che paragona la costante condizione di viaggiatori degli uccelli ai viandanti per arti: entrambi non hanno la possibilità di stabilirsi in un posto per trovarvi la serenità.

<sup>621</sup> Vitali, *Sicut Explorator et Spoliorum Cupidus*, cit., pp. 9-48.

<sup>622</sup> Fillitz, *Zu Nikolaus von Verdun*, cit., p. 281.

<sup>623</sup> P. C. Classen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterlichen Künstler über sich selbst*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Herziana (Roma, 1989), a cura di W. Harms, Weinheim, 1992, pp. 19-54; Demus, *Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg*, cit., pp. 13-22; Röhring, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 44-52 e Griessmaier, *Der Emailaltar des Nikolaus von Verdun*, cit., p. 28.

<sup>624</sup> Classen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterlichen Künstler über sich selbst*, cit.

<sup>625</sup> Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud*, cit., pp. 111-128.

<sup>626</sup> *Ibidem*.

<sup>627</sup> *Ibidem*.

<sup>628</sup> Werkbe, *Theologie, Polithik und Diplomatie am Dreikönigenschrein*, cit., pp. 7-73.

### 5.2.2 La commissione del reliquiario dei Tre Re Magi per la Basilica di Colonia

Prendendo in considerazione la questione relativa all'influenza di Nicola da Verdun sul programma delle opere a lui commissionate è fondamentale considerare le divergenze, tra l'opera di Klosterneuburg e il reliquiario di Colonia. Si tratta infatti delle prime due commissioni ufficiali all'artista, realizzate a distanza di pochi mesi.

La prima discrepanza significativa si evidenzia in relazione ai committenti. Il reliquiario di Colonia venne data in commissione dall'imperatore del Sacro Romano Impero Otto IV, distinguendosi significativamente da quella di Klosterneuburg<sup>629</sup>.

Un'ulteriore divergenza, tra l'orafo e i rispettivi programmi dell'ambone, si evidenzia nelle scelte iconografiche compiute. Mettendo a confronto le raffigurazioni dell'opera di Klosterneuburg con quelle del reliquiario di Colonia, risulta particolarmente significativa la resa della rappresentazione dei Re Magi. Infatti, a Colonia l'imperatore viene raffigurato da Nicola da Verdun intento ad inginocchiarsi insieme ai tre Re di fronte alla Vergine con il Cristo<sup>630</sup>.

L'imperatore viene dunque raffigurato alla pari dei Re, nel momento in cui dona il reliquiario alla Vergine, la quale è simbolo della Chiesa e interceditrice per gli uomini. L'iconografia utilizzata a Colonia mira a sottolineare il ruolo detenuto dall'imperatore, quindi dal potere temporale, di fronte alla madre di Cristo e a discapito del potere spirituale. Contemporaneamente, il programma del reliquiario di Colonia richiama un tema a sfondo politico, che utilizza un repertorio specifico definito da Franzé dell'"antiriforma"<sup>631</sup>.

Nicola da Verdun avrebbe dunque accettato la commissione di Otto IV successivamente, o addirittura contemporaneamente, al completamento dell'ambone per la basilica di Klosterneuburg. Il confronto tra i due esempi è significativo e segna una radicale differenza ideologica tra i committenti delle due opere. Infatti, da una parte l'Imperatore del Sacro Romano Impero Ottone IV, parente di Barbarossa mentre dall'altra il prevosto Wernher di Klosterneuburg. Quest'ultimo, si distinse per la sua fervente opposizione contro la supremazia del potere temporale su quello spirituale<sup>632</sup>.

---

<sup>629</sup> H. j. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Toronto, 2011, pp. 66-67.

<sup>630</sup> *Ibidem*.

<sup>631</sup> Franzé, *Iconographie et théologie politique*, cit., pp. 176-193. In linea con la storiografia, l'utilizzo di un artista come Nicola Da Verdun, che precedentemente realizzò un'opera dal contenuto ideologicamente opposto, conferma la tesi di Franzé che evidenzia negli stessi anni una tendenza del potere temporale di adattare l'iconografia ecclesiastica a favore dell'Impero.

<sup>632</sup> Kessler, *Seeing Medieval Art*, cit., p. 68.

Pertanto, le due commissioni evidenziano una divergenza significativa e conferma che l'officina di Nicola da Verdun era totalmente indipendente dalle ideologie e dai conflitti politici dei suoi committenti. Eppure, il rapporto che vige tra Nicola da Verdun e il prevosto di Klosterneuburg, che diede in commissione l'opera, rimane, per mancanza di fonti, vago. La storiografia, come ha confermato l'analisi dei vocaboli guida sopra condotta, individua nel teologo Gerhoch von Reichersberg, insieme al fratello Rüdiger, gli ideatori del complesso programma teologico dell'ambone. Eppure, solamente il prevosto Wernher di Klosterneuburg diede in commissione l'ambone, come viene riportato nell'iscrizione del 1181<sup>633</sup>.

Contrariamente, la commissione del Reliquiario dei Re Magi, per la cattedrale di Colonia, viene datata dagli studiosi attorno agli anni 90' dal XII secolo per volere dell'imperatore. Nicola da Verdun risulterebbe essere un orafo in grado di adattarsi al committente, senza essere plasmato da alcuna ideologia, quindi un mero esecutore.

La prima opera che porta ufficialmente il suo nome è l'ambone di Klosterneuburg, datata agli anni 70 del XII secolo. Pertanto, vista la grande quantità di mani discordanti individuate nell'opera e vista la giovane età dell'orafo, viene ipotizzato che Nicola da Verdun, non lavorasse solo ma in compagnia di un'officina, che probabilmente si sarebbe formata sul posto. Inoltre, considerando la raffigurazione di Colonia dei Tre Re Magi, si evidenzia come l'opera di Colonia diverga radicalmente da quella di Klosterneuburg. L'imperatore Ottone IV vi fece rappresentare inginocchiato davanti alla Vergine, alla pari di uno dei Tre Re Magi. Dunque, l'iconografia permetterebbe di evidenziare nell'opera tedesca un caso appartenente a quelli che Franzé individua come commissionati dalla "controriforma" e contrasterebbe significativamente con l'opera di Klosterneuburg. L'orefice Nicola da Verdun eseguiva l'opera, adattando al gusto del committente la sua tradizione iconografica<sup>634</sup>.

Di seguito, per comprendere ulteriormente la scelta della tecnica e dell'artista, verrà preso in considerazione l'oggetto liturgico dell'ambone in relazione al suo significato all'interno dello spazio basilicale.

---

<sup>633</sup> B. Brenk, *Committenza e retorica*, in *Arti e storia nel Medioevo, II (Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti)*, a cura E. Castelnuovo – G. Sergi, Torino, 2003, pp. 3-39 e M. Crivello, *Tuotilo: l'artista in età carolingia*, in *Artifex bonus, il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma, 2004, pp. 26-34.

<sup>634</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., pp. 50-72.

### 5.3 La simbologia dell'ambone nel XII secolo

L'ambone si diffonde nelle basiliche cristiane come luogo elevato, dal quale il celebrante proclama le sacre scritture e il coro intona il *Graduale* e l'*Exultet*<sup>635</sup>.

Il tradizionale posizionamento dell'ambone nella basilica è in vicinanza dell'altare e del Santissimo, ma allo stesso tempo, deve rimanere ben visibile anche ai laici, ragione che giustifica la sua posizione sopraelevata<sup>636</sup>.

Visto l'inserimento necessario dell'oggetto nella liturgia, ben presto si instaurò una relazione tra il rituale liturgico e il programma figurativo presente sull'ambone<sup>637</sup>. Il podio con leggio da cui il celebrante illustra le sacre scritture, per la sua vicinanza sia con i fedeli che con il clero, viene individuato dalla storiografia come il luogo prediletto all'interno della basilica, in quanto avrebbe facilitato la percezione dello specifico messaggio<sup>638</sup>.

L'ambone di Nicola da Verdun per la basilica di Klosterneuburg fu commissionato nel XII secolo per il cancello del transetto che delimita il coro dalle navate, dunque lo spazio che divide gli ecclesiastici dai laici<sup>639</sup>. Dalle ricerche di Pippal e Fillitz si è dedotto che, originariamente, la struttura dell'ambone di Klosterneuburg doveva ricordare quello commissionato subito dopo l'elezione di Enrico II, Re del Sacro Romano Impero dal 1014, per l'allora Cappella Palatina di Aquisgrana, dedicata alla Vergine<sup>640</sup>.

L'ambone di Enrico II si componeva di tre tavole lignee rettangolari concave, ricoperte da una lamina in rame dorato, mentre sui due lati una breve scalinata conduceva all'interno della struttura sopraelevata<sup>641</sup>. La modalità di accesso utilizzata ad Aquisgrana riprende la definizione etimologico del termine *ambone*, che deriva dal greco "innalzarsi"<sup>642</sup>.

A questo proposito, bisogna ricordare che, a partire dal IX secolo, entrare nell'ambone veniva inteso come un'allusione simbolica alla salita del monte Sion da parte del Re biblico

---

<sup>635</sup> J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Freiburg, 1940, pp. 497-510.

<sup>636</sup> *Ibidem*, esistono solamente alcuni casi perlopiù eccezionali, in Siria e in Italia Meridionale, in cui l'ambone prende posto nella navata laterale.

<sup>637</sup> *Ibidem*.

<sup>638</sup> B. Franzé e N. L. Luel, *Introduction. Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Age, Pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*, Turnhout, 2018, pp. 7-21.

<sup>639</sup> Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 30.

<sup>640</sup> Fillitz e Pippal, *Schatzkunst*, cit., p. 202. L'ambone di Aquisgrana venne posizionato all'interno dell'ottagono a pianta centrale della chiesa, eretta precedentemente da Carlomagno, seguendo l'esempio di diversi edifici come San Vitale a Ravenna e la chiesa dell'Anastasis a Gerusalemme, entrambe conosciute per la loro architettura simbolica.

<sup>641</sup> Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, cit., pp. 1-33. Sebbene il posizionamento attuale veda l'ambone come pulpito, sopra l'ingresso della sacrestia sinistra, originariamente venne concepito nella sotto arcata a destra dell'apside principale.

<sup>642</sup> Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, cit., pp. 497-510.

Davide<sup>643</sup>. Damblon sottolinea che, nelle sacre scritture, si evidenzia come il re Davide sia colui che venne riconosciuto dal Signore come misericordioso e al quale Dio rinnovò la sua alleanza con gli uomini<sup>644</sup>. Ne conseguì che, nell'immaginario liturgico del XII secolo, dove era prediletto interpretare simbolicamente all'ambone si affidava il ruolo simbolico d'incontro: tra l'ambiente dei laici e quello degli ecclesiastici, come tra Dio e l'uomo<sup>645</sup>.

Alla stessa maniera di Klosterneuburg, anche ad Aquisgrana l'iscrizione dedicatoria sull'ambone venne resa in versi leonini. Inoltre, i vocaboli rimanti tra di loro sono collocati simmetricamente sia in orizzontale che in verticale, perciò, come a Klosterneuburg i vocaboli guida, sempre alla stessa altezza all'interno dell'ambone<sup>646</sup>.

Pertanto, ad Aquisgrana il termine *Heinricus (Enrico II)*, soprastante, si trova associato con *Summa (culmine)*, sottostante. Inoltre, nello spazio incluso fra i due termini è inserita la gemma che raffigura un'aquila, oggi al KHM a Vienna<sup>647</sup>. Reyes riconosce in questi accostamenti e nell'utilizzo delle *spolia* di origine romana e greca l'autorappresentazione e legittimazione dell'identità culturale della famiglia di Enrico II e del suo ruolo politico (*Renovatio regni Francorum*)<sup>648</sup>.

Dunque, Enrico, associando nell'iscrizione dedicatoria il suo nome con il lemma *Summa* e l'immagine dell'aquila, che simboleggia il potere di Roma, voleva rappresentare le sue azioni della *Renovatio regni Francorum* come equivalenti a quelle condotte dall'imperatore romano. Inoltre, relazionando il suo nome con il cameo raffigurante l'aquila e a diversi altri camei provenienti da Costantinopoli, voleva far corrispondere la sua personalità al ruolo del *Pontifex Maximus*, capo dell'esercito romano come altresì la dinastia degli Ottoni con quella dei teocrati bizantini<sup>649</sup>. Infine, Enrico II per soddisfare i suoi desideri di rappresentanza alla pari del teocrate bizantino, sfruttò la simbologia dell'ambone, arca dell'alleanza fra Dio e gli uomini, per evidenziare il suo ruolo di guida spirituale<sup>650</sup>.

---

<sup>643</sup> Braun, *Das christliche Altargerät*, cit., pp. 497-510.

<sup>644</sup> A. Damblon, *Ab-kanzel gilt nicht. Zur Geschichte und Wirkung christlichen Predigtorte*, in «Ästhetik- Theologie- Liturgik» 27, 2003, pp. 24-27.

<sup>645</sup> Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 30-37 e Braun, *Das christliche Altargerät*, cit., pp. 497-510. Per maggiori informazioni sul rito eucaristico nel XII secolo si vd.: Wittekind, *Altar-Reliquiar-Retabel*, cit., pp. 32-33. Visto il significato rappresentativo dell'ambone, non stupisce che divenne uno degli arredi liturgici prediletti, costruiti grazie alle numerose oblazioni.

<sup>646</sup> H. Appuhn, *Das Mittelstück vom AmboneKönig Heinrichs II. in Aachen*, in «Aachner Kunstblätter» 32, 1966, pp. 70-73.

<sup>647</sup> *Ibidem*.

<sup>648</sup> H. Buschhausen, *The theological sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, cit., pp. 128-130.

<sup>649</sup> Appuhn, *Das Mittelstück vom AmboneKönig Heinrichs II. in Aachen*, cit., pp. 70-73.

<sup>650</sup> *Ibidem*.

Contrariamente, mentre ad Aquisgrana l'ambone racchiude il desiderio di esaltare Enrico II al ruolo di teocrate orientale, risulta profondamente differente il contenuto del programma di Klosterneuburg, dove i committenti facevano parte dell'abbazia stessa e il significato dell'ambone era centrato sulla figura del Cristo e la sua presenza diretta o indiretta, tramite le azioni del sacerdote, in terra. Pertanto, entrambi gli amboni hanno in comune la finalità di rappresentare il ruolo del committente, il quale detenendo il potere è anche colui che deve proteggere il benessere comune. L'esercizio del potere è il potere stesso e viene attuato tramite la rappresentanza, la quale è utilizzata per imprimere il messaggio nella memoria dei fedeli, attraverso la costante presenza<sup>651</sup>. I due amboni sono da considerarsi come differenti, in quanto sono il risultato di influenze sociali, storiche e culturali distinte. Eppure, quello di Klosterneuburg è da intendere come progresso nella modalità di rappresentazione di un concetto di potere all'interno dello spazio basilicale, il quale per natura è invisibile<sup>652</sup>.

L'ambone di Klosterneuburg si prefigge, utilizzando tradizioni iconografiche tipiche, diffuse e riconoscibili, di rappresentare un programma innovativo che tematizzi i problemi che misero in discussione la supremazia del potere spirituale su quello temporale<sup>653</sup>. I fedeli, che avrebbero visto l'ambone di Klosterneuburg nella chiesa rinnovata dai canonici di sant'Agostino, avrebbero colto la vicinanza con gli amboni e le opere commissionate dal potere temporale, come la basilica e l'intero complesso palatino, ma avrebbero contemporaneamente riconosciuto il committente ecclesiastico e il messaggio di fondo che evidenzia la supremazia del potere spirituale<sup>654</sup>.

Successivamente si cercherà di ricostruire la percezione dell'ambone di Klosterneuburg nell'ambiente liturgico della basilica di Klosterneuburg dedicata alla Vergine.

---

<sup>651</sup> G. Debord, *la société du spectacle*, Paris, 1967 e P. A. Florenskij, *Bellezza e Liturgia*, Milano, 2020 (ed. or. 2010).

<sup>652</sup> Buschhausen, *The theological sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, cit., pp. 128-130.

<sup>653</sup> A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie, II vol.*, Wien, 1920 (Ed. Or. 1901) e G. Simmel, *Philosophie der Kunst* (Kollegheft, 1913/14), in *Gesamtausgabe*, 21, Frankfurt am Main, 2010, pp. 141-222.

<sup>654</sup> Buschhausen, *The theological sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, cit., pp. 128-130 e Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 30-37.



#### 5.4 La percezione dell'ambone di Nicola da Verdun nella basilica di Klosterneuburg

La ricerca precedentemente condotta ha permesso di evidenziare le relazioni vigenti tra i vocaboli evidenziati dalle rime interne ai versi leonini componenti l'iscrizione dedicatoria (*vocaboli guida*), gli smalti resi in tecnica *champlevé* e gli scritti di Gerhoch von Reichersberg che stanno alla base del programma dell'ambone di Klosterneuburg.

Di conseguenza, il complesso programma tipologico realizzato dall'orafo di Nicola da Verdun, per essere compreso, preclude la diffusione presso l'abbazia di alcuni scritti teologici che si prefiggevano di cambiare dall'interno la morale corrotta della Chiesa. Pertanto, sebbene l'ambone di Nicola da Verdun tragga il suo programma figurativo da precisi scritti del XII secolo, come quelli di Gerhoch von Reichersberg e Ugo di San Vittore, rimane aperta la questione su chi fossero i destinatari dell'opera.

Alla base del complesso programma dell'ambone, va collocato il cambio di percezione legato all'arredo liturgico nello spazio basilicale, individuato dalla storiografia in relazione agli scritti teologici largamente diffusi nelle abbazie nel XII secolo. Analogamente, in linea con il desiderio di cambiamento della Chiesa, gli scritti vollero condurre i fedeli ad un continuo rinnovo spirituale. Fondamentale in questo processo era l'interpretazione simbolica degli scritti, delle immagini, delle gesta, dell'architettura così come dei materiali utilizzati. Lo spazio basilicale, in ogni sua componente, diveniva simbolo dell'esistenza umana, che costantemente anela al divino<sup>655</sup>. Pertanto, la presenza invisibile del divino diveniva visibile attraverso la realtà sensibile<sup>656</sup>.

Di seguito, riflettendo sull'interpretazione simbolica che gli scritti attribuirono alle raffigurazioni, allo spazio basilicale, ai materiali e al sacerdote, si individuerà la recezione dell'ambone nel suo contesto<sup>657</sup>. Per le ragioni precedentemente delineate nel corso del testo, particolare attenzione verrà affidata nel corso dell'analisi ai testi di Gerhoch von Reichersberg, che evidenziano similitudini contenutistiche con le opere di Ruperto da Deutz, Bruno da Segni

---

<sup>655</sup> Debais, *Message de pierre*, cit.; Hamburger, *The Iconicity of Script*, cit., p. 249-261; Riccioni, *L'Epiconografia*, cit., pp. 371-380; Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., p. 200 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 53-109.

<sup>656</sup> Gombrich, *The evidence of image*, cit.

<sup>657</sup> Si consideri a riguardo il testo di H.L. Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, in Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (11.-12. Secolo), atti del congresso Losanna 10-11 dicembre 2004, a cura di S. Romano e J. E. Julliard, Viella, 2007, pp. 25-37. Per le considerazioni sul concetto di percezione e sguardo si veda H. Belting, *i canoni dello sguardo, Storia della cultura visiva tra Occidente e Oriente*, Monaco, 2008 (traduzione dal tedesco dell'edizione originale ottobre 2010).

e Pier Damiani<sup>658</sup>. Questi teologi, in linea con il pontefice Gregorio VII, individuavano nelle immagini la modalità di scrittura degli analfabeti e concordavano riguardo al ruolo educativo che queste possedevano<sup>659</sup>. Infatti, la caratterizzazione pedagogica attribuita ai programmi presenti sugli oggetti dell'arredo liturgico risiedeva nella duplice natura di questi ultimi: sia fisica che spirituale<sup>660</sup>.

Per comprendere questo rinnovo bisogna considerare che, nel XII secolo, non esisteva la concezione dei materiali come la conosciamo oggi. Ugo di San Vittore (1096-1141) individua nei suoi trattati la simbologia tra la forma dell'oggetto e il manifestarsi del suo significato teologico e basandosi sulle teorie neoplatoniche, pose in relazione la *res* alla *substantia*<sup>661</sup>. Così, il fedele, che assisteva alla messa, coglieva il messaggio di natura dogmatica sia tramite gli arredi liturgici (natura fisica) che tramite la capacità intrinseca che questi possedevano, la loro capacità di muovere lo spirito (natura spirituale)<sup>662</sup>. Analogamente, i teologi argomentavano a favore del concetto di dualità, che individuavano come carattere proprio dell'arte liturgica medievale, sulla base del racconto dell'incredulità di San Tommaso. Quest'ultimo, non accontentandosi di poter solamente vedere il Cristo, insistette per toccarlo. Dunque, potendo cogliere concretamente il corpo del Messia, San Tommaso riuscì a confermare la veridicità del messaggio di salvezza, sancendo così il rinnovo del Vecchio Testamento nel Nuovo<sup>663</sup>.

Prendendo dunque in considerazione il concetto di dualità, si deve tenere in considerazione che le differenti tendenze eretiche, che nel Medioevo misero in questione vari aspetti dottrinali, vennero fronteggiate dall'istituzione ecclesiastica tramite la resa di cicli tipologici, che avrebbero riconosciuto il Messia come tale, raffigurando i personaggi del Vecchio Testamento come prefigurazioni del Cristo<sup>664</sup>. Allo stesso modo, devono essere colti gli smalti di Klosterneuburg, la quale suddivisione in tre registri orizzontali, da 17 smalti ciascuno,

---

<sup>658</sup> Si confronti a riguardo il capitolo relativo a Gerhoch e quello dei vocaboli guida e Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., p. 27. Si veda anche J.C. Schmitt, *Introduction générale*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar, Turnhout, 2015, pp. 7-43.

<sup>659</sup> Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., p. 27.

<sup>660</sup> T. Golsenne, *Les images qui marchent : performance et anthropologie des objets figuratifs*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar, Turnhout, 2015, pp. 179-191.

<sup>661</sup> Meier, *Malerei des Unsichtbaren*, cit., pp. 35-65. Cicerone paragona la struttura della memoria a una tavoletta in cera dove le idee, occupando un posto fisico, divenivano immagini fisiche. Si consulti anche D. Mehu, *L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe-XIe siècle)*, in «Images Re-vues» 11, 2013, pp. 2-37, p. 15 e S. Wittekind, *Altar - Reliquiar – Retabel*, cit., p. 40; Carruthers, *The Book of Memory*, cit.; F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit. e S. Riccioni, *L'Epiconografia*, cit., pp. 371-380.

<sup>662</sup> Meier, *Malerei des Unsichtbaren*, cit., pp. 35-65.

<sup>663</sup> Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., pp. 25-30.

<sup>664</sup> *Ibidem*.

permetteva all'osservatore di associare ad ogni azione della vita di Cristo due prefigurazioni appartenenti al Vecchio Testamento<sup>665</sup>.

Tenendo in considerazione la questione relativa al ruolo detenuto dalle immagini, Golsenne ricorda che sebbene sia banale riconoscere alle raffigurazioni la capacità di produrre un effetto sullo spettatore, rimane aperta la questione del *come* esse potessero essere percepite allo stesso modo sia dal clero che dai fedeli<sup>666</sup>. Prendendo in considerazione gli scritti di Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi, del tardo XV secolo, si evidenzia una ripresa dei testi di Alhaze, Euclide e Vitruvio, che si concentrano sul concetto di empatia corporale vigente tra il raffigurato e l'osservatore<sup>667</sup>. Eppure, l'atto di coinvolgere lo spettatore muovendolo grazie al contenuto della raffigurazione, si basava su teorie diffuse precedentemente nei testi che trattavano il concetto della memoria. Infatti, gli scrittori medievali attribuivano all'essere umano la caratteristica cognitiva che permetteva di confondere l'immagine con la persona che essa raffigurava. Quest'ultima caratteristica propria dell'essere umano spiegava la ragione che portò ai divieti di immagini, e alle numerose teorie che diffusero l'utilizzo delle raffigurazioni in contesti di propaganda<sup>668</sup>.

Alla base di questa comune recezione delle raffigurazioni vanno considerate le teorie antropologiche della "agantivité<sup>669</sup>", ovvero, la capacità propria all'essere umano di adattarsi ad una specifica situazione sociale alla stessa maniera<sup>670</sup>. In ugual modo, queste teorie sono alla base del processo che risultò nella diffusione di immagini plasmate dai continui cambi socio-ecclesiastici, propri delle opere d'arte<sup>671</sup>. Infine, alla stessa maniera, il clero utilizzò a proprio vantaggio le raffigurazioni, riconoscendone l'effetto che queste detenevano sulla società<sup>672</sup>. Eppure, non è possibile considerare il semplice atto del guardare come un automatismo insito in ogni fedele del XII secolo, bensì, bisogna considerarlo in relazione alla cerimonia e all'esperienza religiosa. Solamente avendo già vissuto e compreso il rito

---

<sup>665</sup> Classen, Gerhoch von Reichersberg, cit, pp. 162-172; Réau, *L'iconographie du Retabel de Verdun*, cit., pp. 7-22; Röhring, *Der Verduner Altar* cit., pp. 44-52 e Arnulf, *Versus ad Picturas*, cit., pp. 255-265.

<sup>666</sup> Golsenne, *Les images qui marchent*, cit., p. 179.

<sup>667</sup> *Ibidem* e Belting, *i canoni dello sguardo*, cit., pp.99-130, 152-158 e 163-165.

<sup>668</sup> Golsenne, *Les images qui marchent*, cit., p. 179 e Belting, *i canoni dello sguardo*, cit., pp. 67-93. Belting considera il ruolo affidato allo sguardo nella cultura Islamica. Lo studioso identifica la differenza tra la cultura occidentale e quella Islamica, sottolineando la diversa percezione e il diverso ruolo affidato allo sguardo in relazione alla raffigurazione. Riguardo al concetto di immagini precedentemente al periodo iconoclasta si consideri Kitzinger, *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*, cit., pp. 83-150. Per il concetto di propaganda si consideri inoltre G. Lange, *Bild und Wort*, Würzburg, 1968 e S. Gero, *Byzantine Iconoclasm and the Failure of Medieval Reformation*, in *The Images and the Word*, J. Gutmann (Ed.), Missoula, 1977, pp. 49-62.

<sup>669</sup> A. Gell, *L'art et ses agents, Une théorie anthropologique*, Dijon, 2009, p. 327.

<sup>670</sup> Golsenne, *Les images qui marchent*, cit., p. 179.

<sup>671</sup> *Ibidem*.

<sup>672</sup> *Ibidem*.

eucaristico sarebbe stato possibile al fedele cogliere nella raffigurazione di un altare l'allusione al rito della transustanziazione, quindi individuare presso l'altare la presenza della trinità<sup>673</sup>.

Dunque, se il metodo di ricezione sensoriale è fondamentalmente sempre lo stesso, il contenuto del programma figurativo che ha il compito di muovere lo spettatore cambia. Notoriamente, i secoli XI-XII hanno evidenziato un rapporto tra immagine e spettatore che si basava sulla percezione delle virtù necessarie all'esistenza umana<sup>674</sup>.

In linea con le dispute interne all'istituzione ecclesiastica, che misero in questione anche il ruolo dell'istituzione, divenne sempre di maggiore importanza confermare nelle immagini la Chiesa come unica e vera. Dunque, il fedele veniva invitato ad osservare i programmi figurativi delle sacre scritture riconoscendovi le virtù e i dogmi che gli erano necessari alla vita eterna. Questi stessi principi venivano ritrovati nei trattati di vari teologi, come in quelli di Bruno di Segni, in cui veniva ribadito che perfino le colonne della Chiesa fossero in grado di parlare e comunicare con chi fosse riuscito ad intendere il messaggio di salvezza<sup>675</sup>. Infatti, il teologo evidenziò nei suoi trattati *De Sacramentis Ecclesiae*, *De Figuris ecclesiae* e *De ornamentis ecclesiae* l'importanza della fruizione del ciclo figurativo nell'ambiente basilicale da parte del pubblico<sup>676</sup>.

Alla base del metodo di fruizione va considerata la teologia medievale, che individuava nell'occhio la finestra dello spirito, ovvero ciò che permetteva all'uomo, tramite l'esperienza sensoriale, di staccarsi dalla mera conoscenza terrena, per giungere a quella superiore di natura celeste<sup>677</sup>. Il Medioevo, cogliendo la contemporanea assenza e presenza di Dio, suggerita dagli smalti dell'ambone di Klosterneuburg, simboleggia la necessità di giungere ad una realtà in cui è possibile la totale contemplazione del divino<sup>678</sup>. Infatti, l'immagine, per mezzo del suo carattere ambiguo, poteva essere interpretata con un messaggio più profondo rispetto all'atto della sola lettura del messaggio verbale, che esprimevano tutto il loro contenuto, lasciando all'immaginazione relativamente poca indipendenza<sup>679</sup>.

Per poter comprendere appieno quale fosse la percezione sensoriale diffusa nel XII secolo nelle zone di Klosterneuburg bisogna considerare gli scritti di Gerhoch von Reichersberg, il quale sosteneva che la concezione dei programmi destinati all'arredo liturgico

---

<sup>673</sup> Lentès, „As far as the eye can see...“, cit., pp. 360-372.

<sup>674</sup> Golsenne, *Les images qui marchent*, cit., p. 179.

<sup>675</sup> Riccioni, *Gli altari di S. Galla e S. Pantaleo*, cit., pp. 109-120.

<sup>676</sup> Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., pp. 25-30.

<sup>677</sup> *Ibidem* e Carruthers, *The Book of Memory*, cit., pp. 153-194.

<sup>678</sup> Kessler, *Spiritual Seeing*, cit., pp. 29-50.

<sup>679</sup> Hamburger, *The Place of Theology in Medieval Art History*, cit., pp. 11-31; Kessler, *Spiritual Seeing*, cit., pp. 29-30 e H.L. Kessler, *Turning a Blind Eye*, cit., pp. 413-440.

dipendesse da un messaggio astratto in grado di muovere lo spirito del fedele, senza umanizzare la divinità<sup>680</sup>. Il credente era il destinatario che, tramite l'esperienza liturgica, arricchita dalla presenza del ciclo figurativo, elevava il proprio spirito dalla condizione terrena, dove era ancorato il corpo umano (temporaneo) al divino (eterno)<sup>681</sup>.

Come per ogni nuovo linguaggio, la produzione artistica medievale aveva bisogno di mediatori che avrebbero indirizzato lo sguardo dei fedeli, sia alfabeti che analfabeti, a cogliere il contenuto di natura astratta insito nella raffigurazione<sup>682</sup>. L'intermediario, individuato nel sacerdote, aveva il compito di trasmettere il contenuto dogmatico, insito nelle sacre scritture e nei trattati dei maggiori teologi, per permettere al fedele di cogliere nelle raffigurazioni la dottrina di natura astratta, immagazzinarla nella propria memoria, riconoscerla e usufruirne in un momento successivo<sup>683</sup>. Dunque, per favorire e uniformare l'esperienza sensoriale del fedele, vari teologici, come Gerhoch von Reichersberg o Bruno di Segni, descrivono l'importanza affidata ad un'educazione sacerdotale di base, che avrebbe permesso al celebrante di recepire nella sua interezza il messaggio dottrinale, per poterlo poi a sua volta trasmettere a coloro che avrebbero assistito al rito liturgico<sup>684</sup>.

Allo stesso modo, così come era fondamentale l'educazione dei sacerdoti che dovevano svolgere il rito liturgico, lo stesso valeva per la percezione delle raffigurazioni, le quali per essere colte, dovevano possedere un'iconografia riconoscibile dalla comunità per le quali erano state commissionate. Come specifica Golsenne l'immagine per divenire forma di un'espressione della società, che se ne serve, doveva obbligatoriamente essere il risultato di una sua scelta<sup>685</sup>. La stessa diffusione e venerazione su grande scala delle icone, alle quali la società attribuiva proprietà miracolose, documenta una scelta e un utilizzo ricorrente, quindi riconosciuto, di determinate iconografie<sup>686</sup>.

Tuttavia, sebbene il Medioevo individuasse solamente nelle immagini "miracolose" la continua presenza della divinità, esso identificava nelle azioni di coloro che avrebbero celebrato la messa, nelle interpretazioni simboliche dello spazio basilicale e nella simbologia

---

<sup>680</sup> Si consideri a riguardo il capitolo su Gerhoch di questo lavoro.

<sup>681</sup> Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., pp. 25-30 e Id., *Seeing Medieval Art*, cit., pp. 107-131.

<sup>682</sup> Arnulf, *Versus ad Picturas*, cit., pp. 255-265 e Belting, *i canoni dello sguardo*, cit., pp. 67-93.

<sup>683</sup> Golsenne, *Les images qui marchent*, cit., p. 179.

<sup>684</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-184 cfr. Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 637-639; Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 111-155 e Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12. Per l'analisi dettagliata si consulti il capitolo relativo ai vocaboli guida di questo stesso lavoro.

<sup>685</sup> Golsenne, *Les images qui marchent*, cit., p. 179.

<sup>686</sup> Kitzinger, *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*, pp. 83-150.

affidata al materiale dell'arredo liturgico una possibilità di contatto diretto con il divino invisibile<sup>687</sup>.

Innanzitutto, per cogliere la simbologia dell'ambone insieme a quella del celebrante che nella basilica di Klosterneuburg del XII secolo avrebbe svolto il rito liturgico, va considerata la valenza che il Medioevo conferiva ai materiali utilizzati per rendere l'arredo ecclesiastico<sup>688</sup>. Il costo, la purezza e la luminosità del materiale erano simbolo della perfezione e venivano interpretati simbolicamente con il Paradiso, luogo in cui risiede la trinità. Di conseguenza, l'osservatore reso consapevole dal sacerdote della presenza di Dio nello spazio basilicale, veniva indirizzato dalle proprie percezioni sensoriali a cogliere nell'apparenza fisica del materiale, utilizzato per rendere i programmi figurativi, il manifestarsi della divinità<sup>689</sup>.

L'interpretazione simbolica che veniva affidata agli oggetti dell'arredo liturgico poteva essere colta tramite l'esempio del cero pasquale. Infatti, mentre la luce emessa dalla candela simboleggiava il rivelarsi della presenza del divino, la cera che inesorabilmente si scioglieva, veniva interpretata come simbolo della morte fisica del Cristo in croce e della sua rinascita: un esempio di redenzione per l'umanità intera<sup>690</sup>. Il ruolo di interceditore detenuto dal sacerdote veniva evidenziato dalla necessaria presenza del cero pasquale durante il rito di transustanziazione, il quale poteva avvenire unicamente in presenza della divinità. Anche il teologo Ruperto da Deutz ribadisce il ruolo, detenuto unicamente dalla Chiesa, di tramite tra il mondo terreno e quello divino<sup>691</sup>.

Simile all'interpretazione simbolica della fiamma era quella dell'oro e della doratura di un oggetto. Entrambi, per la capacità detenuta dal materiale di riflettere la luce venivano intesi come il rivelarsi del divino. Analogo era il ruolo attribuito alla tecnica dello smalto in

---

<sup>687</sup> Golsenne, *Les images qui marchent*, cit., p. 181. Contemporaneamente, va tenuto in considerazione il ruolo ideale affidato all'immagine e quello reale. Quest'ultimo fu spesso la causa del cambio di posizionamento dell'oggetto nello spazio basilicale.

<sup>688</sup> Meier, *Malerei des Unsichtbaren*, cit., pp. 35-65 e Wittekind, *Altar - Reliquiar - Retabel*, cit, p. 40.

<sup>689</sup> Si consulti a riguardo il capitolo di questo lavoro che tratta la caratterizzazione e concezione affidata nel medioevo ai materiali utilizzati per rendere l'ambone di Klosterneuburg. Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 144-145; Kessler, *Spiritual Seeing*, cit., pp. 29-50; Hamburger, *The Place of Theology in Medieval Art History*, cit., pp. 11-31; Kessler, *Turning a Blind Eye*, cit., pp. 413-440; Bouché, *Vox Imaginis*, cit., pp. 306-335 e Lentès, „*As far as the eye can see*, cit., pp.360-372.

<sup>690</sup> Si consideri qui la descrizione antropomorfa del cero Pasquale di B.V. Pentcheva, *Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Sothern Italy*, cit., pp. 396-465, p. 440: "which when lit, feeds on the substance of its own body, pouring coagulated tears into rivulets of drops, which disperse the semi-burned ambrosian blood in radiant yellow veins, as the fire drinks the disposed liquid. In the gathering of this candlelight, we beseech you, Almighty, that you grant the gift of heavenly blessing." Exultet Beneventana riportato da Pentcheva. Migne, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 170, col. 9-334.

<sup>691</sup> Golsenne, *Les images qui marchent*, cit., p. 179 e Kessler, *Seeing Medieval Art*, cit., pp. 107-131.

champlevé in cui la luce che si rifrange nei diversi colori utilizzati creava effetti ottici che venivano nuovamente interpretati come manifestazione divina<sup>692</sup>.

Prendendo dunque in considerazione la commissione dell'ambone di Klosterneuburg, placcata in oro e arricchita di smalti in champlevé, essa rispecchia l'utilizzo simbolico dei materiali che sottolinea il ruolo affidato all'oggetto nell'arredo liturgico. Il sacerdote, che leggeva le sacre scritture e la predica presso l'ambone avrebbe preso posto all'interno di una struttura dorata e arricchita di smalti illuminati dal cero pasquale. L'effetto della luce sugli smalti e sulla doratura avrebbe permesso allo spettatore medievale, indirizzato dalle gesta del celebrante, di individuarvi la presenza del divino<sup>693</sup>.

Inoltre, contemporaneamente, anche nel programma degli smalti di Klosterneuburg si riconoscono sia la figura che le azioni del sacerdote, il tramite che conduce il fedele verso il rinnovo spirituale. Infatti, gli smalti e le iscrizioni dell'ambone segnalano che fin dai tempi di Melchisedec coloro che celebravano i riti per la comunità, alludevano all'imminente nascita del Messia, prefigurando con le loro gesta la sua vita<sup>694</sup>.

Il secondo aspetto fondamentale per cogliere la concezione dell'ambone nello spazio basilicale va visto in relazione all'interpretazione simbolica delle gesta compiute dal celebrante durante l'esecuzione del rito della transustanziazione, descritte dettagliatamente dal teologo Ruperto da Deutz. Egli vi vide una comprensione da parte dei fedeli e del clero risultando poi in una maggiore coesione sociale<sup>695</sup>. Quindi, l'importanza affidata alle gesta del sacerdote, nel polarizzare l'attenzione del fedele sul tema del rinnovo ecclesiastico nei diversi aspetti degli oggetti dell'arredo liturgico, avrebbe permesso alla comunità di fedeli di percepire l'ambone di Klosterneuburg anagogicamente, ovvero di elevare la propria condizione spirituale terrena verso le cose celesti<sup>696</sup>.

Un ulteriore aspetto che deve essere considerato per cogliere a pieno la percezione dell'ambone nello spazio basilicale del XII secolo è il concetto di tempo, ovvero, quella

---

<sup>692</sup> Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, cit., pp. 497-510

<sup>693</sup> Si consideri a riguardo il concetto di «performative icon» di cui parla Pentcheva, *Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy*, cit., pp. 396-465.

<sup>694</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-184 cfr. Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 637-639; Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 111-155 e Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12.

<sup>695</sup> Ruperto da Deutz, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 170, col. 9-334. Il teologo illustra nel suo testo gli elementi che devono essere presi in considerazione dal sacerdote durante i rituali della liturgia. Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-184 cfr. Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 194, col. 637-639 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 111-155.

<sup>696</sup> Clark, *The Medieval Book of Birds*, cit., p. 222.

condizione terrena condivisa dall'umanità<sup>697</sup>. Gerhoch von Reichersberg precisa nei suoi scritti la caducità propria dell'esistenza umana, condizione che scandita dal tempo si oppone a quella celeste e vede come fine ultimo il Giudizio Universale. L'uomo, per anelare alla vita eterna, deve cogliere il disegno divino in terra che si cela dietro alla suddivisione temporale<sup>698</sup>. Eppure, come documentano gli schemi tipologici medievali, non sempre la *consecutio temporis* dei cicli figurativi rispettava quella riportata dalle sacre scritture<sup>699</sup>. Si consideri a riguardo che il Medioevo riprende la concezione temporale di Sant'Agostino, che suddivide l'esistenza umana in tre stadi: *ante legem*, *sub lege* e *sub gratia*, che definivano rispettivamente l'esistenza umana prima dei dieci comandamenti, in attesa dell'arrivo del Messia e antecedente al Giudizio Finale<sup>700</sup>. Sebbene i tre tempi dell'esistenza umana fossero fondamentali per comprendere il disegno divino in terra, la suddivisione temporale dei racconti contenuti all'interno dei rispettivi tre periodi possedeva un'importanza relativa. Infatti, come constatano i cicli tipologici del XII secolo, le scene della vita del Messia vengono posizionate in relazione alle raffigurazioni del Vecchio Testamento, quelle appartenenti al periodo *ante legem* divise da quelle *sub lege*, indipendentemente dall'effettiva successione temporale con cui venivano riportati negli scritti del Vecchio Testamento<sup>701</sup>.

Dunque, la conferma che Gesù fosse il Messia era data dai personaggi delle sacre scritture precedenti a lui, che con la loro vita prefiguravano le sue azioni. Invece, la conferma che la fede portata dal Cristo corrispondesse effettivamente a quella rinnovata viene data dall'ordine delle sue azioni, che seguendo il giusto decorso dovrebbero condurre fino alla fine dei tempi, al Giudizio Universale<sup>702</sup>.

L'importanza di far cogliere a tutti coloro che assistevano alla messa le relazioni temporali veniva ribadito negli scritti di Gerhoch von Reichersberg. Il teologo affidava al sacerdote il compito di far cogliere ai fedeli il concetto di tempo, che sarebbe stato indispensabile affinché questi comprendessero il sistema di prefigurazioni, il quale avrebbe a

---

<sup>697</sup> Collomb e Rihouet, *Liturgie et images processionnelles*, cit., p. 145-150 e M. Clouzot, *Temporalité et narration*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar, Turnhout, 2015, pp. 253-262, p. 253.

<sup>698</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-184.

<sup>699</sup> Carruthers, *The Book of Memory*, cit., pp. 20-30 e Riccioni, *L'Epiconografia*, cit., pp. 371-380.

<sup>700</sup> Schlie, *Die Ordnung der Reime*, cit., p. 30; Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, cit., pp. 1-33. Per maggiori informazioni sulla centralità del rito eucaristico nel XII secolo si vd.: Wittekind, *Altar-Reliquiar-Retabel*, cit., pp. 32-33 e Buschhausen, *The theological sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, cit., pp. 128-130.

<sup>701</sup> Clouzot, *Temporalité et narration*, cit., p. 253.

<sup>702</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 10-13.



sua volta permesso di riconoscere il vero Messia, con il suo messaggio di salvezza<sup>703</sup>. Analogamente, alla base del programma dell'ambone di Klosterneuburg va individuato un utilizzo del programma tipologico, il quale mettendo in relazione le scene del Vecchio Testamento con quelle del Nuovo avrebbe permesso al pubblico di riconoscere la continuità del messaggio divino in terra, dall'inizio dei tempi, fino all'imminenza del Giudizio Universale<sup>704</sup>.

Ma come fu possibile raffigurare il passare del tempo nei cicli figurativi del XII secolo? La condizione temporale propria dell'esistenza umana veniva raffigurata per mezzo di vari espedienti come le ombre o il consumarsi delle candele. Inoltre, anche tramite l'utilizzo delle iscrizioni e dei *tituli*, inseriti a bordo raffigurazione, era possibile riferirsi ai precisi momenti della storia: sia passati, che presenti e futuri<sup>705</sup>.

Prendendo dunque in considerazione il programma dell'ambone di Klosterneuburg, tramite le iscrizioni delle tre età temporali *ante legem, sub lege e sub gratia*, veniva chiaramente identificato il passare del tempo, anche con l'espedito delle prefigurazioni identificabili negli smalti e nelle iscrizioni<sup>706</sup>. Inoltre, il programma figurativo dell'ambone di Nicola da Verdun permetteva di cogliere l'intero disegno divino in terra: dal periodo precedente ai dieci comandamenti, da quello contemporaneo, successivo all'arrivo del Messia, fino ad uno scorcio sulla fine dei tempi<sup>707</sup>.

Inoltre, la raffigurazione del concetto di tempo va anche considerata in relazione alla percezione che il XII secolo attribuiva allo spazio basilicale<sup>708</sup>. Cordez specifica che, sebbene la presenza di cicli figurativi nell'arredo liturgico non fosse imprescindibile, le immagini conferivano al rito la specifica simbologia desiderata<sup>709</sup>. Il fedele, entrando nell'edificio, si estraniava dal macrocosmo confusionario e finito che caratterizzava il mondo esterno. La compostezza dell'architettura e dei cicli figurativi che caratterizzano il microcosmo basilicale permettevano all'uomo di percepire tramite l'occhio la presenza del divino e di elevare così il proprio spirito<sup>710</sup>.

---

<sup>703</sup> Clouzot, *Temporalité et narration*, cit., p. 253..

<sup>704</sup> *Ibidem* e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-184.

<sup>705</sup> Clouzot, *Temporalité et narration*, cit., p. 253.

<sup>706</sup> *Ibidem* e Buschhausen, *der Verduner Altar*, cit., p. 106.

<sup>707</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-184.

<sup>708</sup> P. Collomb e P. Rihouet, *Liturgie et images processionnelles*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar, Turnhout, 2015, pp. 145-158, p. 145.

<sup>709</sup> P. Cordez, *Objects, images et trésors d'église*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar, Turnhout, 2015, pp. 121-130, p. 121.

<sup>710</sup> *Ibidem*.

Dunque, il celebrante tramite le proprie gesta e le proprie parole compiva il rito della transustanziazione, il quale veniva interpretato dal fedele come metafora del Cristo all'ultima cena<sup>711</sup>. Ovvero, colui che assisteva alla messa coglieva la duplice natura, sia fisica che celeste, del Messia e del sacerdote e veniva indirizzato a ricercare anche in sé stesso la natura spirituale<sup>712</sup>. In questo contesto, Bruno di Segni sottolineava l'importanza del processo anagogico innescato dalle decorazioni basilicali<sup>713</sup>:

“(...) When the ornament of hope becomes visible, the whole church is elevated into a state of contemplation and is raised up from the earth into the heavenly realm so that, even though it remains physically in the world, one might say confidently “our citizenship is in heaven” (...)”<sup>714</sup>”

Il teologo indirizza il lettore a percepire la suddivisione in due zone dell'architettura interna allo spazio basilicale: quella dell'abside in cui risiedeva il clero e quella delle navate dove prendevano posto i fedeli. Analogamente, il Medioevo interpretava l'altare come simbolo del Paradiso, ovvero, il luogo in cui veniva individuata la presenza della divinità, lì si trovavano le reliquie e si compiva il rito della transustanziazione, eppure, nonostante tutti i fedeli vi potessero anelare con lo spirito, soltanto i sacerdoti vi potevano accedere fisicamente<sup>715</sup>. Infine, il luogo di transito, tra la condizione esistenziale terrena e quella celeste veniva individuato nel transetto della basilica, dove era tradizionalmente collocato l'ambone. Ne risulta dunque che, il luogo fisico da cui il sacerdote leggeva le sacre scritture e predicava il sermone veniva

---

<sup>711</sup> Rupert von Deutz, *De divinis officiis*, Migne, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 170, col. 9-334, per il commentario del testo vd.: J. v. Engen, *Rupert of Deutz*, cit., pp. 58-67; Franzé, *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, cit., pp. 9-12; Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 94-109 e Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 906-907.

<sup>712</sup> Collomb e Rihouet, *Liturgie et images processionnelles*, cit., p. 145; Toubert, *un art dirigé*, cit., pp. 38-63 e Wirth, *L'image à l'époque romane*, cit., pp. 256-257; la centralità del rito pasquale che si sarebbe tenuto in prossimità dell'ambone viene confermato dal testo di Onorio Augustodunense che sarebbe stato recitato durante la celebrazione eucaristica pasquale: “hac die ad missam passio domini legitur, quia agnus pro nobis immolandus hodie includitur” integrato da Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 174, col. 662: “*Filium suum in carne misit, qui de jugo diaboli liberavit, et benedixit nobis omni benedictione spirituali*”.

<sup>713</sup> Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., p. 30.

<sup>714</sup> *Ibidem* e PL 165, col. 941

<sup>715</sup> Rupert von Deutz, *De divinis officiis*, Migne, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 170, col. 9-334, per il commentario del testo vd.: J. v. Engen, *Rupert of Deutz*, cit., pp. 58-67. Per la suddivisione interna della basilica si consulti Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., pp. 30-35; Collomb e Rihouet, *Liturgie et images processionnelles*, cit., p. 145-147 e Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte*, cit., pp. 111-155.

frequentemente arricchito da un ciclo figurativo e un'iconografia che mirasse a sottolineare l'importanza della Chiesa e il ruolo affidato al fedele<sup>716</sup>.

Conseguentemente, in relazione alla caratterizzazione simbolica dello spazio basilicale, il processo trascendentale individuava nell'ambone di Klosterneuburg, posizionato sul transetto della basilica, il luogo fisico di incontro tra la realtà terrena e quella divina. Inoltre, il sacerdote, che si recava dall'altare verso l'ambone proclamava la dottrina ecclesiastica divenendo per il fedele un intercedente tra la condizione peccatrice terrena e quella di salvezza celeste<sup>717</sup>.

Prendendo in considerazione l'ambone di Nicola da Verdun, questo era concepito per essere rivolto in direzione di coloro che avrebbero assistito alla messa dalle navate. Eppure, per comprendere al meglio chi fossero i fruitori dell'opera bisogna tenere in considerazione che la basilica di Klosterneuburg, dedicata alla Vergine, veniva regolarmente utilizzata dalla comunità maschile dell'abbazia che, giornalmente, vi celebrava la liturgia prendendo posto all'interno dello spazio basilicale. Ne risulta dunque che, i fedeli assistevano alla messa dalla navata centrale durante le maggiori festività dell'anno, lasciandola ad uso dei monaci nei rimanenti periodi<sup>718</sup>.

Il complesso sistema di interpretazioni simboliche finora esposto mette in dubbio l'effettiva percezione dell'ambone nel contesto basilicale e liturgico di Klosterneuburg. Eppure, sia Bruno di Segni che Gerhoch von Reichersberg precisano che il fedele virtuoso era in grado di percepire il contenuto dogmatico dei cicli pittorici e conseguentemente aspirare ad una relazione più stretta con il divino<sup>719</sup>. Quest'ultimo aspetto permette di presupporre che i novizi seguissero la messa dalla navata principale, posizionati di fronte all'ambone di Klosterneuburg, in quanto la loro educazione monastica avrebbe permesso loro di interpretare e intendere i complessi programmi figurativi, la simbologia del materiale e dello spazio basilicale e il ruolo simbolico detenuto dai sacerdoti<sup>720</sup>.

Considerando dunque il complesso processo di percezione che il fedele viveva nello spazio basilicale, questo veniva reso dai teologi medievali tramite l'immagine della tenda: che

---

<sup>716</sup> Beinert, *Die Kirche – Gottes Heil in der Welt*, cit., pp. 1-464 e Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., p. 31-33.

<sup>717</sup> Kessler, *Seeing Medieval Art*, cit., pp. 107-131 e Id, *Studies in Pictorial Narrative*, Wentworth, 1994, pp. 1-74.

<sup>718</sup> Röhring, *der Verduner Altar*, cit., p. 5 e Püringer, *Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich*, cit., pp. 94-95.

<sup>719</sup> Collomb e Rihouet, *Liturgie et images processionnelles*, cit., p. 145-150.

<sup>720</sup> Kessler, *Seeing Medieval Art*, cit., pp. 107-178. Si consideri a riguardo la descrizione dei riti e delle celebrazioni che si tenevano all'interno dello spazio basilicale: Ruperto da Deutz, *Liber de divinis officiis*, Migne, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 170, col. 9-334 e A. Franz, *Die Kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, vol.2, Freiburg, 1909, p. 127.

velava lo sguardo a chi non avesse voluto spostarla mentre avrebbe rivelato il messaggio di salvezza a qualsiasi fedele la scostasse<sup>721</sup>. Allo stesso modo, nello smalto dell'ambone di Klosterneuburg, che raffigura la nascita del Cristo, l'immagine del drappo veniva utilizzata per rendere graficamente il concetto. Infatti, la tenda, raffigurata sopra la culla contenente Gesù appena nato, è raccolta per permettere all'occhio dell'osservatore di cogliere, come viene ribadito anche nell'iscrizione a bordo smalto, il salvatore<sup>722</sup>. Contrariamente, il drappo, raffigurato nello smalto del Cristo, manca nello smalto sottostante e quello soprastante, che raffigurano rispettivamente la nascita di Sansone e quella di Isacco, entrambi prefigurazioni del Cristo. Ne risulta dunque che, raffigurando la tenda scostata nello smalto della natività, lo spettatore venga indirizzato a cogliere Gesù come il vero Messia che rinnovò la fede annunciando l'imminenza del Giudizio Universale<sup>723</sup>.

In linea con il tema salvifico detenuto dal Cristo, negli smalti di Klosterneuburg, fondamentale è la resa del Messia che siede a giudizio, alla fine dei tempi<sup>724</sup>. Infatti, coloro che avrebbero assistito alla messa, davanti al programma figurativo, sarebbero stati attirati dallo sguardo frontale del Messia, il quale era diretto verso lo spettatore. La resa degli occhi era in grado di evidenziare la centralità del ruolo detenuto dal Messia. Pertanto, per intendere la tipologia figurativa, scelta per rendere il Cristo, essa andrebbe colta in relazione al concetto di sguardo che Belting riprende da Wittgenstein:

“(...) lo sguardo è la cosa che esce, la cosa dell'uscita (sortie) è la cosa in sé, soltanto con la quale un soggetto diventa soggetto (...)”<sup>725</sup>

Pertanto, sebbene il fedele sia indirizzato a seguire le azioni del sacerdote, tramite la realtà celeste e quella terrena, il Cristo, che siede a giudizio alla fine dei tempi, guardando

---

<sup>721</sup> Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, cit., p. 31, ripreso da qui la citazione di Arnulf, *Versus ad Picturas*, cit., p. 270: “Here God revealed, whom the curtain of flesh hides”.

<sup>722</sup> Collomb e Rihouet, *Liturgie et images processionnelles*, cit., p. 145-150 e Schlie, *Vom Ambone zum Retabel*, cit., pp. 247-272; Schlie, *die Ordnung der Reime.*, cit., pp. 34-67 e Wittekind, *Altar - Reliquiar – Retabel*, cit., p. 160 e Curschmann, *Imagined Exegesis*, cit., pp. 120-140 e Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 98-141.

<sup>723</sup> Per lo smalto si consulti l'appendice iconografica di questo lavoro.

<sup>724</sup> Gerhochi praepositi Reicherspergensis, *Opera Omnia*, PL 197, col. 367: “ (...) Deus autem Christus, qui est Rex noster (Rex dico, non temporalis, sed ante saecula) qui in principio Verbum, interim dum Israel caecus deseritur, operantem est salutem mundi docens non quaerenda terrena, seda eterna in terra ubique.” Si ricordi inoltre il lavoro di E. Meuthen, *Kirche und Heilsgeschichte bei Gerhoch von Reichersberg*, cit. che si concentra sul ruolo Cristocentrico negli scritti di Gerhoch.

<sup>725</sup> Belting, *i canoni dello sguardo*, cit., p. 95.

frontalmente lo spettatore attira l'attenzione verso di sé e verso gli smalti che sono posizionati in prossimità, dove prendono posto le crude raffigurazioni del Giudizio Universale.

La ragione di quest'ultima scelta figurativa viene chiarita negli scritti di Gerhoch von Reichersberg, che sottolineando il ruolo educativo detenuto dalla raffigurazione del Giudizio Finale in contesti ecclesiastici, vi individua la funzione imprescindibile che essa detiene in relazione alla salvezza dell'animo umano<sup>726</sup>.

La metodologia di rendere il messaggio di salvezza nelle raffigurazioni basilicali rispecchiava una prassi largamente diffusa e descritta. A riguardo, Bruno di Segni sottolineava il ruolo dell'edificio ecclesiastico, precisando che in esso non vi è alcuna raffigurazione o iscrizione superflua<sup>727</sup>. Di conseguenza, in linea con i suoi scritti, per comprendere la percezione del programma dell'ambone di Klosterneuburg è imprescindibile considerare l'utilizzo combinato di iscrizioni e raffigurazioni<sup>728</sup>.

Il concetto di *logos*, considerato da Kessler in relazione alla razionalità del microcosmo ecclesiastico, permette di individuare nel Creatore colui che, utilizzando per primo il linguaggio, ne plasmò la forma sottolineando l'importanza delle parole<sup>729</sup>. In questo contesto, i cicli pittorici basilicali medievali evidenziano l'inserimento delle iscrizioni (*tituli*) nel perimetro inferiore delle raffigurazioni<sup>730</sup>. Inoltre, le parole detenevano un ruolo guida nell'osservazione dell'immagine, la cui analisi combinata avrebbe condotto lo spirito del fedele, insito nello sguardo, verso il divino<sup>731</sup>.

---

<sup>726</sup> Classen, *Gerhoch von Reichersberg*, cit., pp. 150-184. si consideri a riguardo il capitolo sugli scritti di Gerhoch di questo lavoro.

<sup>727</sup> *Ibidem*.

<sup>728</sup> Kessler, *Seeing Medieval Art*, cit., pp. 165-180. La scrittura veniva intesa come la realtà terrena della parola divina, fattasi corpo fisico.

<sup>729</sup> Kessler, *Seeing Medieval Art*, cit., pp. 165-180. Considerando il ruolo affidato alla liturgia si consideri a riguardo M. Sepet, *Les prophètes du Christ. Étude sur les origines du théâtre au moyen âge*, in Bibliothèque de l'École de Chartres, XXVIII (1867), pp. 1-27, 211-264; K. Young, *Ordo Prophetarum*, in Wisconsin Academy of Sciences. Transactions, XX (1921), pp. 1-82: 4; ID., *The Drama of the Medieval Church*, II, Oxford, 1933, pp. 125, 131, 153; W., Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung*, Freiburg (1924)/2, pp. 156-157 e B. de Sible, *Contrasts in Processional Liturgy*, in: Art, Ceremonial et Liturgie au Moyen Age, in: actes du colloque de 3 Cycle Romand de Lettres Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000, Roma (2002), pp. 358;

<sup>730</sup> Riccioni, *L'Epiconografia*, cit., pp. 371-380, sulle pratiche di lettura si consideri anche il testo di Id., *il mosaico di San Clemente a Roma*, cit., pp. 35-40 e le ricerche che vengono riportate nel testo: P. Saenger, *Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society*, in Viator, XIII (1982), pp. 367-414; A. Petrucci, *Lire au Moyen Age*, in Mélanges de l'École française de Rome, XCVI (1984), 2, pp.

603-616; P. Saenger, *The Separation of Words and the Order of Words: the Genesis of Medieval Reading*, in Scrittura e Civiltà, XIV (1990), pp. 49-74; ID., *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford, 1997.

<sup>731</sup> Riccioni, *Litterae et figurae, pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne*, in Roma e la Riforma Gregoriana, Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo), atti del convegno Università di Losanna, 10/11 dicembre 2004, S. Romano e J.E. Julliard (a cura di), Viella 2007, pp. 141- 163, p. 142. I *tituli* venivano inseriti in stretta relazione con le immagini, rispettando precise regole di *compositio* e *dispositio*.

Pertanto, la scelta narrativa che vedeva l'utilizzo simultaneo di vocaboli e di immagini permetteva di precisare il contenuto del programma teologico ai destinatari dell'opera.

Tenendo in considerazione l'analisi sopra condotta sui *vocaboli guida* in relazione agli scritti di Gerhoch von Reichersberg e alle scene degli smalti posti in prossimità è stato possibile individuare la diffusione locale di tecniche mnemoniche. La diffusione di queste teorie che avevano come fine quello di allenare la memoria, presupponeva un ripetersi continuo di parole che detenevano un significato preciso. In questo contesto, la storiografia presuppone una tradizione di lettura sistematica dei *vocaboli guida* dell'iscrizione dedicatoria, secondo la tradizione dei canti gregoriani<sup>732</sup>.

Il canto gregoriano è caratterizzato da una lettura ripetitiva dei testi per farli conoscere e riconoscere al pubblico. Tramite il canto e la lettura delle iscrizioni, anche il credente analfabeta avrebbe avuto la possibilità di correlare il suono alla grafia. Eppure, visto il complesso programma che viene documentato presso Klosterneuburg, l'utilizzo dei sistemi di mnemotecnica come dell'iscrizione dedicatoria in un contesto di canto comunitario è ragionevole supporre che sia concepita per un pubblico educato in materia<sup>733</sup>.

Inoltre, non solamente la complessità del programma dell'opera di Nicola da Verdun per Klosterneuburg, ma anche il posizionamento dell'ambone all'interno dello spazio basilicale, ne presuppone la fruizione in relazione ad un pubblico scelto, istruito in materia. Si aggiunga il fatto che, la diffusione dei canti presso l'abbazia di Klosterneuburg va intesa in relazione all'importanza affidata dal Medioevo all'atto dell'elevazione spirituale per la salvezza personale, che infatti si pensava potesse essere favorito per mezzo del canto<sup>734</sup>.

Inoltre, alla stessa maniera dei canti gregoriani va intesa la lettura dei *tituli* che erano stati posizionati a bordo smalto sull'ambone di Klosterneuburg e avevano il compito di specificare il contenuto escatologico delle scene raffigurate. Il sacerdote, definito da Pentcheva "Performative Image", intonava i testi durante la celebrazione eucaristica sollecitando i fedeli a cogliere tramite i propri sensi il messaggio teologico di fondo e ad elevare il proprio spirito alla condizione celeste<sup>735</sup>

---

<sup>732</sup> Tkacz, *Singing Women's words as sacramental mimesis*, cit., pp. 275-328, p. 310; Schlie, *die Ordnung der Reime*, cit., pp. 40-50 e Späth, *Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von San Clemente a Cesauria*, cit., pp. 125-151. Anche grazie all'analisi paleografica condotta sull'iscrizione dedicatoria è stato possibile individuare una relazione tra gli scritti del teologo locale Gerhoch von Reichersberg e la produzione libraria del XII secolo.

<sup>733</sup> Carruthers, *The Book of Memory*, cit., pp. 153-194 e Kohlhaas, *Musik und Sprache im gregorianischen Gesang*, cit., pp. 300-311, pp. 304-306. Anche Carruthers individua i fruitori degli schemi mnemonici nei monaci durante la loro educazione.

<sup>734</sup> Pentcheva, *Performative Image and Cosmic Sound*, cit., p. 402-411.

<sup>735</sup> *Ibidem*.

Un ulteriore aspetto che va considerato in relazione alla percezione provocata dall'ambone di Klosterneuburg è l'utilizzo delle arcate per organizzare gli smalti sull'ambone. La suddivisione spaziale attuata sull'arredo liturgico riprende un sistema di micro-architettura che era largamente diffuso nel Medioevo e simboleggiava, secondo la figura retorica della sineddoche, la Chiesa stessa<sup>736</sup>. Utilizzi simili di micro-architetture possono essere individuate nel reliquiario di Stavelot e anche nell'altare portatile della stessa basilica<sup>737</sup>.

Il teologo francese Ugo di San Vittore nelle sue opere *De arca Noè morali* e *De arca Noè mystica* identificava l'arca di Noè come istituzione della Chiesa stessa, facendola divenire immagine dell'Universo<sup>738</sup>. Dunque, l'interpretazione simbolica che Ugo di San Vittore assegna all'arca si serve di uno schema mnemonico, che attribuisce ad ogni parte della costruzione una simbologia specifica proveniente dalle sacre scritture.

Nel corso dell'analisi precedentemente condotta è stato possibile ritrovare nella ricostruzione dell'ambone di Klosterneuburg del XII secolo diversi riferimenti al testo di Ugo di San Vittore che descrive le forme dell'arca di Noè, da intendere simbolicamente come la Chiesa, l'arca dell'alleanza tra Dio e l'uomo. Inoltre, il contenuto del programma raffigurava tutto il sapere e tutta la conoscenza del programma di salvezza di Dio in terra: necessari all'uomo per elevarsi dalla sua condizione di peccatore a quella celeste<sup>739</sup>.

---

<sup>736</sup> Riccioni, *gli altari di S. Galla e S. Pantaleo*, cit., pp. 189-191.

<sup>737</sup> Per le raffigurazioni si veda l'appendice delle immagini di questo lavoro.

<sup>738</sup> Migne, *Patrologia Latina* 176, 617-680; nel "de vantate mundi", terza opera scritta di Hugo, viene narrato un viaggio immaginario all'interno dell'Arca di Noè, le quali stanze assumono le sembianze di stanze della chiesa. Hugo mette in relazione Genesi 6,15 con Eph. 3,17f dove la chiesa viene interpretata come popolo di Cristo; "In hoc spatio mappa mundi depingitur ita, ut caput arche ad orientem convertatur, et finis ejus occidentem contingat, ut mirabili disposizione ab modum principio decurrat situs locorum cum ordine temporum et idem sit finis mundi, qui es finis saeculi" vedi Erffa von, *Ikonologie der Genesis*, 1998, p. 454. Conseguentemente a agli scritti di Hugo de St. Victoire, l'arca di Noè assume le sembianze del cosmo ordinato da Dio, identificato nella Chiesa, dove il popolo di Cristo può cercare rifugio dall'anti-cosmo esterno. Propst Wernher risulta essere stato un letterato, imparentato con il riformatore clericale Gerhoch von Reichersberg e fervido lettore di Ugo di San Vittore (Fra Agostino è autore delle opere: *De arca Noè morali* e *De arca mystica*, opere in cui riflette rispettivamente sul valore morale e mistico della storia di Noè). Arnulf, *studien zum Klosterneuburger ambo*, cit., p. 9 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., p. 10 ribadisce nell'introduzione la funzione mistica che l'ambone assumeva nel XI secolo, quando ancora non esistevano le vetrate colorate che rifrangono la luce nella chiesa (presentavano solo grisaille). Infatti, l'unico elemento risplendente, che rifrangono la luce nella chiesa, era l'altare di Klosterneuburg; pp. 89-90 per le diverse funzioni del Verduner Altar e le fasi di costruzione della basilica.

<sup>739</sup> Ugo di San Vittore, in *Patrologia Latina* a cura di Migne, 37,1358 – Girlanda, *La Bibbia*, 1989, Genesi 6,15-16: Ed ecco come la dovrai fare: la lunghezza dell'arca sarà di trecento cubiti; la larghezza, di cinquanta cubiti, e l'altezza, di trenta cubiti. 16 Farai all'arca una finestra, in alto, e le darai la dimensione d'un cubito; metterai la porta da un lato, e farai l'arca a tre piani: uno da basso, un secondo e un terzo piano. Nella Cotton Claudius Genesis datata tra il II° quarto del XI secolo e il primo quarto del XII. L'Arca ha le sembianze di un edificio tre piani. I due piani inferiori presentano le coppie di animali, raggruppati a seconda della loro importanza in quadrupedi e volatili e al terzo piano troviamo Noè con la sua famiglia, come ci riportano le fonti bibliche. L'arca

Il XII secolo si servì di rese architettoniche a simbologie simili per rendere i programmi decorativi dei reliquiari, dove si sottolineava alla stessa maniera del programma tipologico di Klosterneuburg la vicinanza con il divino. Infatti, per favorire l'elevazione dello spirito era imprescindibile recitare le preghiere e intonare i canti in prossimità di reliquiari o oggetti liturgici. Infine, l'esperienza sensoriale che il fedele avrebbe vissuto nello spazio basilicale sarebbe maturata tramite l'utilizzo dei sistemi di mnemotecnica<sup>740</sup>.

In conclusione, in linea con gli scritti di Ruperto da Deutz e Gerhoch von Reichersberg era proprio il sacerdote a svolgere il rito eucaristico e ad intonare il canto presso l'ambone. Il ruolo detenuto dalla figura del prete presso l'ambone della basilica di Klosterneuburg veniva evidenziato nel programma e nell'iscrizione dedicatoria dell'opera stessa. Gli esempi di sacerdoti virtuosi, vissuti prima dell'arrivo del Messia, vennero inseriti nel programma tipologico degli smalti non solamente per prefigurare la figura del Cristo, ma anche come tramite tra il fedele, la Vergine e Abramo. Il sacerdote che avrebbe letto e cantato presso l'ambone posizionato sul transetto, la zona basilicale corrispondente al passaggio dal mondo fisico a quello spirituale, illuminato della luce emanata dalle candele, sarebbe stato individuato dal fedele come il tramite per giungere alla Vergine e ad Abramo<sup>741</sup>.

Il ruolo degli interceditori nel percorso di salvezza intrapreso dal credente venne chiarito a Klosterneuburg nello smalto della crocifissione e in quello raffigurante la città di Gerusalemme Celeste. La Vergine viene raffigurata nella scena della morte del figlio come colei che detiene il ruolo di interceditrice, come testimonia il libro dei beati con cui viene raffigurata sotto alla croce del martirio. Il ruolo di Abramo viene ribadito tramite la scena della città di Gerusalemme Celeste alla fine dei tempi, il patriarca venne così reso secondo il ruolo di salvatore dei bambini che morirono prima che gli venisse conferito il sacramento del battesimo.

---

presenta una porta d'ingresso adornata come il portone di una chiesa e una finestra al terzo piano. Innovativa risulta la decorazione della poppa e prua, che presentano sembianze animalidi.

<sup>740</sup> Il significato simbolico della sostanza diviene ulteriormente chiaro se considerato in relazione alla questione dei rimasugli fisici dei santi: le reliquie permettevano di visualizzare, alla stessa maniera di San Tommaso, il corpo fisico e distinguerlo dallo spirito. Pentcheva, *Performative Image and Cosmic Sound*, cit., p. 402, p. 427: "The singer in the Sorrento scroll becomes the sole body receiving the Spirit through his touch of the candle, and he resounds and amplifies it (*personare*) in his chant (...)"

<sup>741</sup> Si consideri qui il ruolo affidato alla Vergine, come specificato da Pentcheva, *Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Sothern Italy*, cit., p. 414: " (...) by the Virgin as the personification of the church and the architectural shell that resounds when aureal energy is emptied in it."



Il sacerdote assume dunque presso l'ambone di Klosterneuburg una funzione spirituale indispensabile al fedele che volesse giungere alla vita eterna. Allo stesso modo di un reliquiario, l'ambone conteneva il celebrante durante la lettura delle sacre scritture e le prediche dirette a coloro che assistevano alla messa. L'esperienza visiva e sensoriale del fedele nello spazio basilicale permetteva allo spirito (*eye of the mind*) di anelare alla figura della Vergine, interceditrice tra l'esistenza celeste e quella terrena.

Dunque, il soggetto ultimo dell'ambone come dell'esperienza mistica rimaneva la trinità, che nelle sembianze del Messia era raffigurata nel momento del Giudizio Universale e ribadiva continuamente al fedele l'imminenza e la crudeltà che avrebbe portato la fine dei tempi, esortandolo a vivere virtuosamente.

## 6 Conclusione

In conclusione, le ricerche condotte nel corso di questa tesi confermano la relazione tra il programma degli smalti dell'ambone di Klosterneuburg e le influenze degli scritti dei teologi locali, strettamente legati alle tendenze di riforma ecclesiastica di quei secoli.

La tesi si apre con lo studio storiografico condotto sull'artista e sul XII secolo, che ha delineato i contrasti crescenti tra il potere temporale e quello spirituale. La tensione con il potere politico determina la necessità di adottare riforme radicali all'interno della Chiesa, come quella secondo la *Vita Apostolica*, che ebbe tra gli obiettivi quello di ottenere una maggiore coesione tra le abbazie sotto la stessa giurisdizione (Salisburgo, Passavia, Klosterneuburg, Reichersberg, Rein ed Admont) e coinvolgere maggiormente il fedele all'interno nel rito eucaristico, tramite la simbologia attribuita alle celebrazioni liturgiche. L'attuazione della riforma secondo la *Vita Apostolica* presso Klosterneuburg, dopo la concessione dell'abbazia da Leopoldo III nell'anno 1131 ai canonici riformati di Sant'Agostino, risulta fondamentale per comprendere l'ambiente spirituale e politico dell'epoca.

Grazie ad un approccio interdisciplinare è possibile cogliere la relazione fra la produzione teorica, del clima di riforma che si respirava all'interno delle abbazie europee e le scelte raffigurative. Infatti, ad esempio dell'ambone per la basilica romanica di Klosterneuburg, tramite l'analisi del concetto di abbazia doppia, delle scelte iconografiche e iconologiche, della scelta dell'artista mosano Nicola da Verdun, del materiale come dell'alfabeto impiegato, si è in grado di delineare gli elementi di innovazione apportati dalle teorie di rinnovo teologico, come il cambiamento percepito dai fruitori del programma.

Il primo tema, fondamentale per cogliere i destinatari dell'opera, riguarda il concetto di Abbazie Doppie. Nello studio si analizza, per la prima volta, il concetto di Abbazia Doppia in relazione al programma di Klosterneuburg. Si delinea come la riforma secondo la *Vita Apostolica* escludesse le monache dalle celebrazioni liturgiche, inoltre, i documenti consultati permisero di individuare la presenza fisica delle monache presso la basilica della comunità maschile di Klosterneuburg solamente in rare occasioni, quando assistevano alla Messa dai matronei. Vista la distanza e l'assoluta divisione sia fisica che intellettuale delle due comunità, come la mancanza di raffigurazioni di monache sugli smalti di Klosterneuburg è certo che il programma dell'ambone non era stato concepito in alcuna relazione con la comunità femminile.

La provenienza del programma, come i destinatari dell'opera sono, dunque, da individuare nella comunità maschile di Klosterneuburg, come nel pubblico che prende posto in

prossimità dell'opera. Tramite l'analisi dell'organizzazione abbaziale e dell'attività didattica è possibile cogliere il carattere simbolico dell'ambone di Klosterneuburg. Infatti, l'analisi della produzione scritta locale di natura teologica, alla base della formazione dei canonici di Sant'Agostino riformati secondo la *Vita Apostolica*, permette di identificare i testi maggiormente diffusi nell'abbazia maschile di Klosterneuburg, tra cui spiccano quelli di Gerhoch von Reichersberg e dei suoi cinque fratelli di sangue. Le fonti, utilizzate per caratterizzare il panorama storico locale, identificano questi teologi come consiglieri degli arcivescovi, soprattutto di Corrado di Salisburgo, i quali erano attivi nelle maggiori abbazie del marchesato dove riformarono la vita monastica apportandovi la *Vita Apostolica*, per poi divenirvi abati o prevosti.

Si evidenzia il ruolo assunto da Gerhoch, sia per la sua produzione scritta, che per la sua formazione presso Hildesheim e Ratisbona, dove era attivo il maggiore circolo ancora esistente di teologi sostenitori di Gregorio VII e dove conobbe i testi di Ruperto da Deutz, uno dei maggiori teoretici delle interpretazioni simboliche della liturgia.

L'analisi, confermando le teorie della storiografia, evidenzia l'influenza che gli scritti e le attività di Gerhoch ebbero sul clima culturale del XII secolo e come sul programma dell'ambone di Klosterneuburg. Rimane aperta la questione della loro originalità che, per questioni di spazio, non è possibile analizzare in questo lavoro.

Per cogliere dunque il significato del programma è necessario considerarlo in relazione agli scritti di Gerhoch, come la formazione monastica alla base della sua educazione. Particolare attenzione viene affidata agli schemi di mnemotecnica, che vedevano l'utilizzo della parola scritta come simbolo di un concetto più ampio, che si sarebbe cristallizzato al lettore grazie all'inserimento in prossimità del lemma di una raffigurazione.

L'analisi condotta non permette solamente di confermare la larga diffusione locale di questi sistemi ma anche l'impatto che produssero sull'organizzazione del programma di Klosterneuburg.

È stato possibile identificare nella descrizione simbolica dell'Arca di Noè da parte del teologo Ugo di San Vittore, intesa come disegno divino in terra e arca dell'alleanza, una corrispondenza con il programma simbolico di Klosterneuburg.

Come ipotizzato dalla storiografia, tramite l'individuazione del codice 16012 è confermato che il testo del teologo francese era conosciuto da Gerhoch von Reichersberg, che lo utilizzò per rendere le relazioni simboliche tra i lemmi e le raffigurazioni nelle miniature nel manoscritto sopra menzionato, che diede in commissione e supervisionò la realizzazione nello *scriptorium* di Reichersberg durante i suoi anni di prevosto.

Infine, considerando la ricomposizione originale dell'iscrizione dedicatoria dell'ambone di Klosterneuburg, questa si distingue per l'utilizzo di quindici versi leonini, i quali vocaboli guida vennero posizionati secondo un'alternanza regolare, formando sei colonne verticali complete e due incomplete. Questo lavoro vi individua l'utilizzo di un sistema di mnemotecnica nella scelta del posizionamento dei lemmi in relazione all'iconografia degli smalti.

Per intendere il complesso schema mnemonico di Klosterneuburg è stato necessario compiere prima, l'analisi iconografica dei singoli smalti in relazione ai rispettivi *tituli*: il programma che ne è emerso ha evidenziato il tema del rinnovo dogmatico degli scritti del Vecchio Testamento in quelli del Nuovo Testamento come la costante presenza della divinità. L'analisi vede la lettura comunitaria dei vocaboli guida in un contesto liturgico, probabilmente durante i canti gregoriani.

La successiva analisi iconologica ha permesso di evidenziare la relazione tra gli scritti di Gerhoch von Reichersberg e il programma dell'ambone. L'analisi comparata ha individuato negli scritti del teologo il significato dei vocaboli guida dell'iscrizione di Klosterneuburg, tiene in considerazione il loro posizionamento e l'iconografia degli smalti collocati in prossimità.

Tramite i temi della simonia, dell'azione costante dell'Anticristo e dell'attesa del Giudizio Finale è possibile individuare nel programma l'utilizzo di una simbologia che allude al rito liturgico, al ruolo del sacerdote, come alle azioni di ogni singolo fedele in terra, in vista della Parusia. Ogni uomo viene invitato a seguire l'esempio dei sacerdoti e degli uomini virtuosi delle sacre scritture, i quali sono caratterizzati, come ogni essere umano, sia positivamente che negativamente ma, che seguendo le proprie virtù, giungono alla vita eterna.

L'analisi innovativa permette di cogliere il programma dell'ambone, composto dagli smalti in *champlevé* e dai rispettivi vocaboli guida, come allusione alla Chiesa di Dio in terra, intesa tramite l'insieme degli eventi e dei personaggi delle sacre scritture (metonimia). Contemporaneamente si fa riferimento alla realtà fisica della Chiesa, intesa come l'insieme dei fedeli, l'Arca dell'Alleanza tra Dio e gli uomini (sineddoche).

L'ambone di Klosterneuburg possiede la stessa funzione di un reliquiario, in cui la presenza invisibile del divino viene confermata tramite il significato simbolico del programma. La mancanza, effettiva, nell'ambone delle reliquie fisiche non mette in discussione la santità dell'oggetto stesso, poiché anche solamente lo stimolo che porta l'osservatore a richiamare il ricordo, quindi il contenuto virtuoso delle sacre scritture, gli attribuisce la stessa funzione che caratterizza un reliquiario.

Un'ulteriore conferma della relazione tra il programma dell'ambone di Klosterneuburg e le tendenze di rinnovo ecclesiastico del XII secolo è individuata tramite l'analisi paleografica condotta nell'ultimo capitolo. La scrittura maiuscola romanica, utilizzata per rendere le iscrizioni, riscontra notevoli somiglianze negli utilizzi simili documentati precedentemente a Roma, dove venne impiegata a scopo di propaganda. La storiografia individua la provenienza delle specifiche lettere dalle prime pagine, riccamente ornate a scopo rappresentativo, delle Bibbie Atlantiche.

Questo lavoro documenta la presenza di Bibbie Atlantiche, e codici realizzati a loro esempio, nelle zone limitrofe a Klosterneuburg, tramite la Bibbia di Admont, realizzata nello *scriptorium* dell'arcidiocesi di Salisburgo, il codice di Rein dell'omonima abbazia e la Genesi di Millstatt dell'abbazia di Millstatt.

La ricerca condotta non permette solamente di confermare, ad esempio dell'ambone di Klosterneuburg, una relazione tra gli scritti, influenzati dalle riforme delle istituzioni ecclesiastiche di quei secoli, e il programma dell'opera. Bensì, grazie alla dettagliata analisi storica permette di individuare la causa della sporadicità dei ritrovamenti di opere a programma simile.

Infatti, le opere di Klosterneuburg, Rein e Millstatt sono le eccezioni che si salvarono dagli incendi e attacchi degli oppositori, risultando agli occhi dei postumi come eccezioni, la quale fruizione parrebbe riservata ad un'*elite* clericale.

Eppure, l'analisi innovativa condotta sui lemmi, l'iconografia degli smalti e gli scritti di Gerhoch confermano una dedica nel XII secolo al pubblico secolare, che vi prendeva posto davanti e possedeva necessariamente una sensibilità nei confronti dei temi evidenziati dal programma, confermando nuovamente la larga diffusione delle riforme teologiche di quei secoli.

Successivamente, per distinguere il ruolo dell'ideatore del programma, del committente e quello dell'artista, viene presa in considerazione la formazione, l'origine stilistica e la tecnica impiegata dell'orafo Nicola da Verdun. Questa analisi permette di individuare la simbologia che il Medioevo affidava al materiale dell'ottone e agli smalti: entrambi considerati azione divina.

È possibile presupporre che Nicola da Verdun possedesse una formazione teologica, ciò gli permetteva di comprendere l'iconografia che era solito utilizzare, eppure, il programma dell'ambone di Klosterneuburg, per la sua complessità e la sua congruenza con gli scritti del teologo locale Gerhoch von Reichersberg è da considerarsi come ideazione di un personaggio ben istruito dottrinalmente, come Gerhoch von Reichersberg o il fratello Rüdiger.

Il committente dell'opera è da individuare nel prevosto Wernher di Klosterneuburg, difensore degli scritti di Gerhoch e schierato nello scisma dalla parte del pontefice romano.

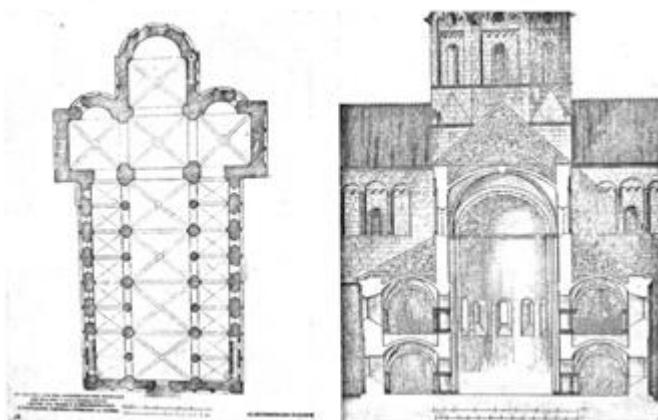
Inoltre, la scelta che spinse il committente ad affidare l'incarico dell'opera di Klosterneuburg a Nicola da Verdun va individuato nella provenienza e formazione dell'artista, presso la zona della Mosa: rinomata al tempo per la destrezza di lavorare lo smalto, la diffusione di conoscenza nei monasteri e la produzione di opere che trattassero i cambiamenti ecclesiastici. Prendendo in considerazione le opere realizzate presso la regione della Mosa e di Colonia, si chiarisce che fu Nicola da Verdun a decidere la suddivisione spaziale, in arcate trilobate, provenienti dall'architettura del XII secolo. La scelta strutturale richiama il concetto di meta-edificio, nel quale è contenuto il programma di salvezza. Anche l'ubicazione delle iscrizioni sull'area dell'ambone, lungo il perimetro superiore degli archi delimitanti gli smalti, è da considerare in relazione alla produzione di cartigli (*phylactères*), che si evolsero nel XII secolo nella regione della Mosa in relazione alla diffusione dei reliquiari, i quali possedevano un'iconografia che la storiografia individua come influenzata dai cambiamenti teologici di quei secoli.

In futuro, la ricerca dovrebbe concentrarsi su realtà monastiche meno colpite da devastazioni ed episodi di distruzione, permettendo l'individuazione di ulteriori opere risalenti a questo periodo di cambiamento radicale, permettendo di dare maggiore chiarezza al sistema alla base del cambiamento ecclesiastico locale e alle azioni del potere che decise di distruggere queste opere, mettendone in discussione il ricordo. Queste ulteriori ricerche dovrebbero concentrarsi sulle commissioni di Stavelot, Hermanshausen e Padeborn le quali sono risultate come particolarmente interessanti in relazione all'opera di Klosterneuburg e le riforme ecclesiastiche di quel periodo. Nel corso di questa analisi va prestata particolarmente attenzione all'esistenza di Abbazie Doppie nelle realtà monastiche di produzione delle opere, come alle relazioni locali tra il potere politico e quello ecclesiastico. Anche l'analisi su larga degli schemi mnemonici, tramite l'utilizzo dei vocaboli guida contenuti nei versi leonini in relazione al programma delle raffigurazioni, andrebbe analizzato nei contesti di riforma e potrebbe individuare una pratica di riconoscimento. Particolare attenzione andrebbe affidata agli amboni o a oggetti liturgici di simile impiego e fruizione.

Infine, rimanendo aperta la questione della provenienza iconografica della resa della Vergine con il codice in mano sullo smalto della crocifissione a Klosterneuburg, sebbene sia stato possibile individuarne il libro dei beati del Giudizio Universale, rimane aperta la questione dell'utilizzo simbolico di questa iconografia in relazione al cambiamento ecclesiastico del tempo.

## 7. Appendice immagini

Tavola 1



IMG. 1) Planimetria della basilica abbaziale di Klosterneuburg, ricostruzione di F. V. Schmidt, Archivio Klosterneuburg.

IMG. 2) Facciata della basilica abbaziale di Klosterneuburg, ricostruzione di F. V. Schmidt, Archivio di Klosterneuburg.



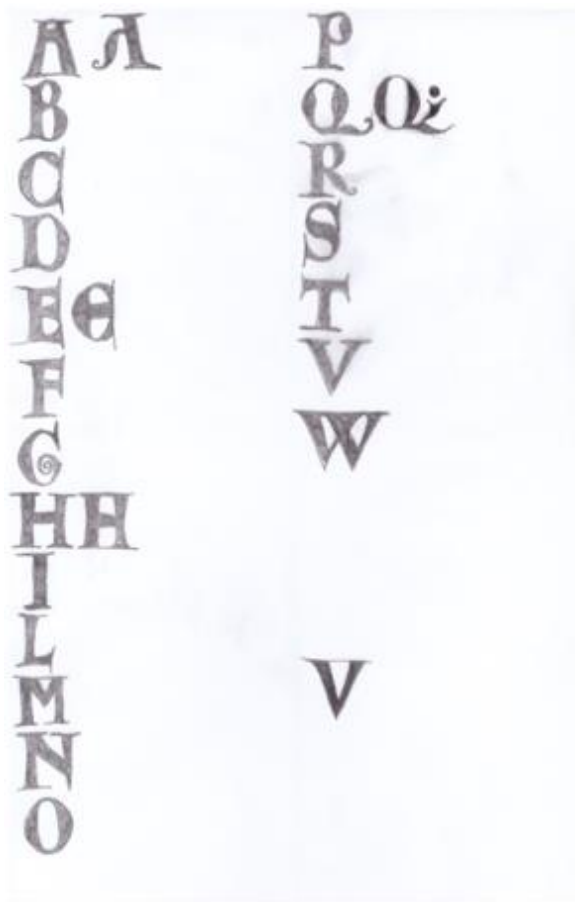
IMG. 3) Gerhochus Reicherspergensis, Tractatus in psalmos, BNB, Clm. 16012, Reichersberg, metà 12. Sec., fol. 121.



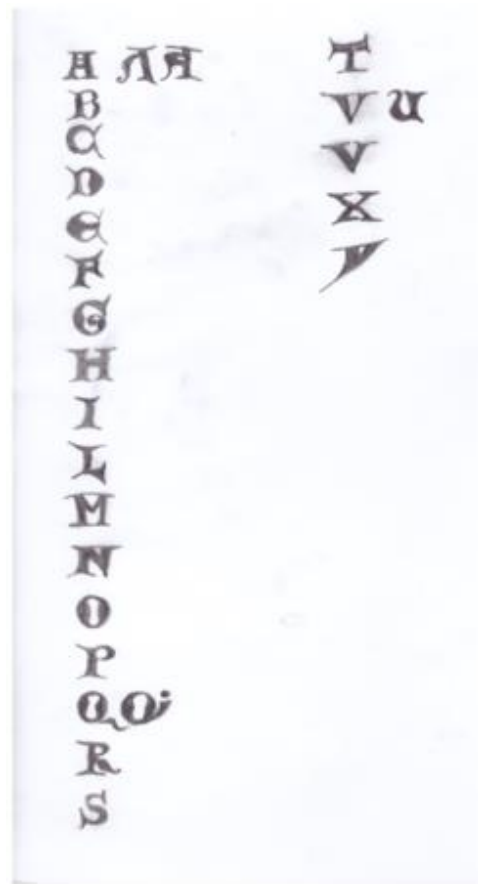
MG.1) Smalti di Klosterneuburg realizzati da Nicola da Verdun, posizionamento degli smalti e del loro posizionamento originario del XII secolo (aggiunte del 1331 sono state omesse), ricostruzione dedicatoria secondo lo stato 1181. © H. Schlie, 2012, la presentazione di questa



Tavola 3



IMG. 1) Ricostruzione dell'alfabeto utilizzato per la resa dell'iscrizione dedicatoria e tempi del credo dell'ambone di Klosterneuburg, XII secolo. ©E. Niederdöckl, 2020.



IMG. 2) Ricostruzione dell'alfabeto utilizzato per la resa dei titoli nell'ambone di Klosterneuburg, XII secolo. ©E. Niederdöckl, 2020.



IMG. 3) Österreichische Nationalbibliothek, Reiner Musterbuch, Cod. 507, fol. 10v.

Tavola 4



IMG. 1) Marienschrein di Nicola da Verdun, Cattedrale Tournai, 1205, lato sinistro.



IMG. 2) Marienschrein di Nicola da Verdun, Cattedrale Tournai, 1205, dettaglio lettera «G» iscrizione dedicatoria.



IMG. 3) Klosterneuburg Altar di Nicola da Verdun, KL, 1181, parte centrale dettaglio lettera «G» iscrizione dedicatoria.

Tavola 5



IMG. 1) Annoschrein di Nicola da Verdun e laboratorio, Schatzkammer St. Servatinus (Colonia), 1183, dettaglio «G» iscrizione dedicatoria.



IMG. 2) Annoschrein di Nicola da Verdun e laboratorio, Schatzkammer St. Servatinus (Colonia), 1183, dettaglio lettera «G» iscrizione dedicatoria.



IMG. 3) Klosterneuburg Altar di Nicola da Verdun, KL, 1181, parte centrale dettaglio lettera «G» iscrizione dedicatoria.



Tavola 6



IMG. 1) Hadelinusschrein, Visé, Martinskirche (NL), 1126/1150, lato sinistro (scene della vita di Gesù).



IMG. 2) Hadelinusschrein, Visé, Martinskirche (NL), 1126/1150, dettaglio lettera «G» iscrizione dedicatoria fronte.



IMG. 3) Klosterneuburg Altar di Nicola da Verdun, KL, 1181, parte centrale dettaglio lettera «G» iscrizione dedicatoria.

Tavola 7



IMG. 1) Candelabro di St. Bertin, Abbazia di St. Omer, 1180 ca., smalto Egitto sinistra., smalto due uomini con la vite destra.



IMG. 2) Smalti di Bruges, circa 1170-1175, ottone dorato e smaltato, dettagli ingresso Gerusalemme e ultima cena.

Tavola 7 bis



IMG. 3) a sinistra, bassorilievo, chiesa Saint-Martin de Leernes, Liège, 1160 ca. e a destra smalto paregione Masa, 1160-1170 ca., champlevé, Musée du Louvre, Paris, Inv. MRR 244.



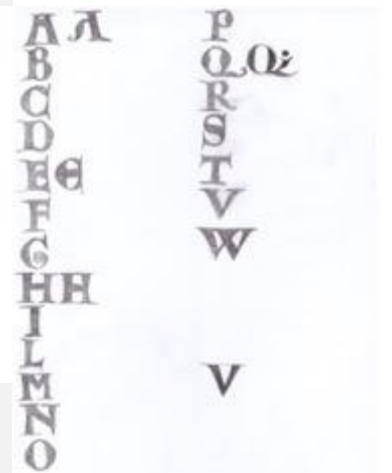


IMG. 1) Altarolo portatile del duomo di Padeborn, XII Jh., lato sinistro.



IMG. 2) Altarolo portatile del duomo di Padeborn, XII Jh., dettaglio «B, C, D, E, F» iscrizione dedicatoria.

IMG. 3) Altarolo portatile del duomo di Padeborn, XII Jh., dettaglio lettere «B, C, D, E, F» iscrizione dedicatoria.



IMG. 4) Ricostruzione dell'alfabeto utilizzato per la resa dell'iscrizione dedicatoria e tempi del credo dell'ambone di Klosterneuburg, XII secolo. ©E. Niederdöckl, 2020.

Tavola 9



IMG. 1) Abdinghofer Altarolo, Museo Diocesano, XII sec., S. Blasio



IMG. 2) Abdinghofer Altarolo, Museo Diocesano, XII sec., Battesimo



IMG.3) Abdinghofer Altarolo, Museo Diocesano, XII sec., Governatori



Tavola 10



IMG. 1) Altare portatile di Augusta, chiesa Oettinger , realizzato a colonia 1170-1180.



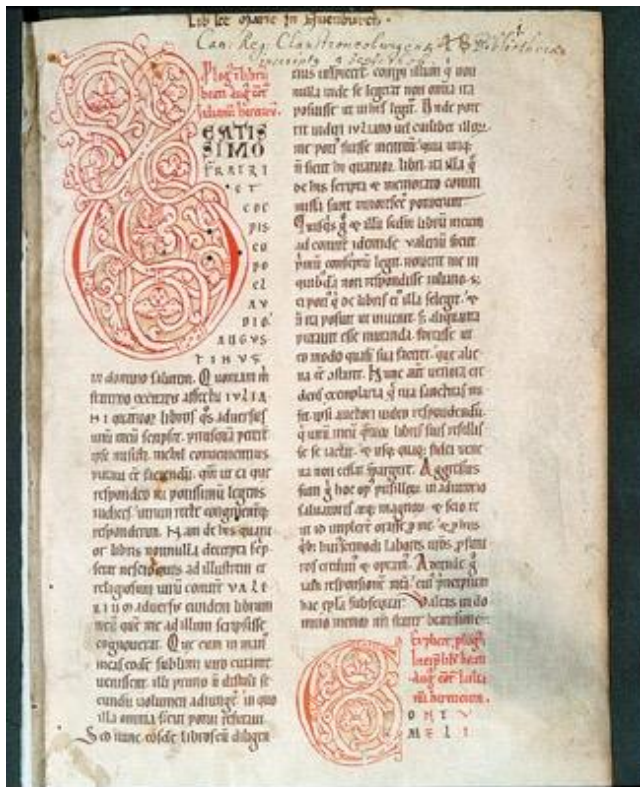
IMG. 2) Altare portatile di Augusta, chiesa Oettinger, realizzato a colonia 1170-1180, dettaglio lettera «A» iscrizione.



IMG. 3) Klosterneuburg Altar di Nicola da Verdun, KL, 1181, parte centrale dettaglio lettera «A» iscrizione dedicatoria.



Tavola 12

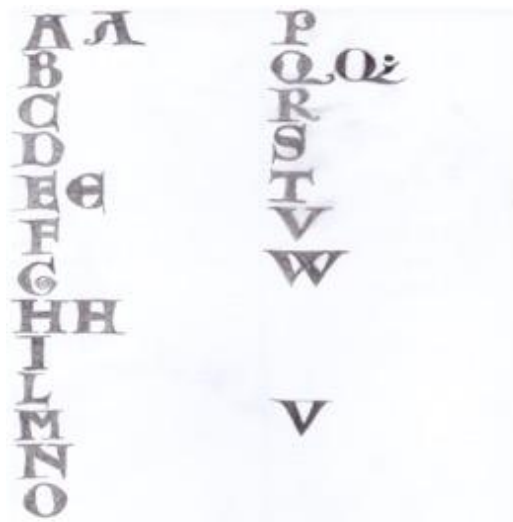


Copyright© Stift Klosterneuburg and the Hill Museum & Manuscript Library. All rights reserved.

IMG. 1) Codex Claustroneoburgensis 216, fol. 118f, dettaglio lettere «B e C».



IMG.2) Iniziale T, Ms. Ludwig V 4 (83.MG.79), fol. 67v, realizzato a Steinfeld 1180, dettaglio letter «B e C».



IMG. 3) Ricostruzione dell'alfabeto utilizzato per la resa dell'iscrizione dedicatoria e tempi del credo dell'ambone di Klosterneuburg, XII secolo. ©E. Niederdöckl, 2020.



Tavola 13



IMG. 1) Altarolo portatile di Stablo, realizzato nella zona della Mosena, 1140, Bruxelles Musées Royaux d'Art et Histoire (Inv. Nr. 1580), dettaglio scrittura *mista*.



IMG. 2) Altarolo portatile di Stablo, realizzato nella zona della Mosena, 1140, Bruxelles Musées Royaux d'Art et Histoire (Inv. Nr. 1580), dettaglio scrittura *mista*.

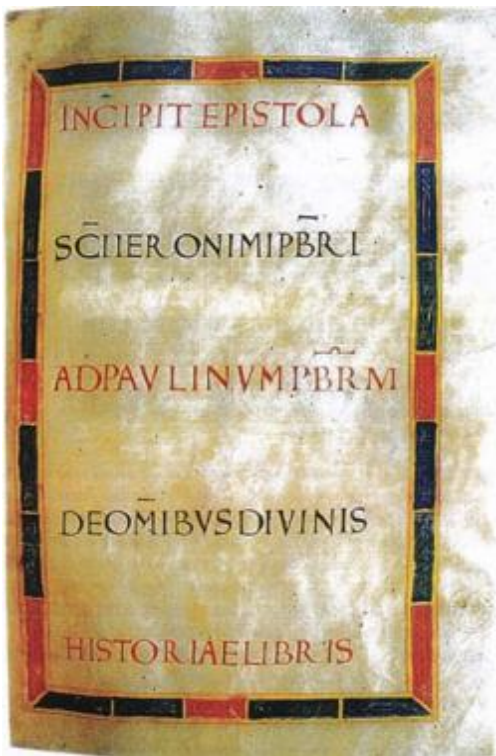
Tavola 14



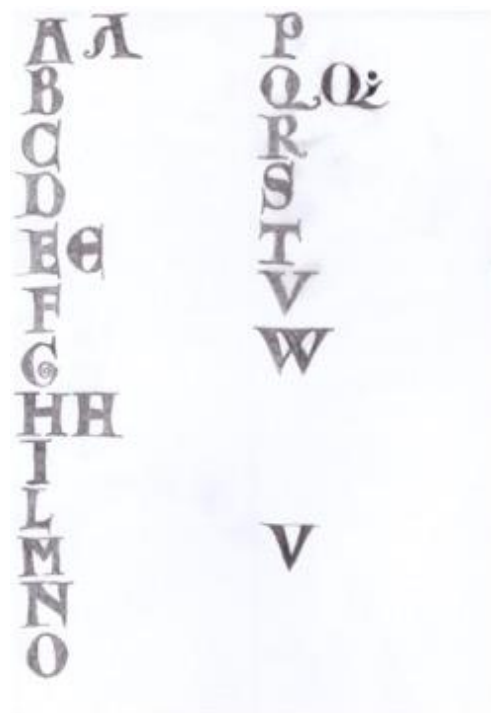
IMG.1) Trinità di Stablo, realizzato nella zona della Mosa, 1140, Bruxelles Musées Royaux d'Art et Histoire (Inv. Nr. 1580), dettaglio iscrizioni.



Tavola 15



IMG. 1) Admont Stiftsbibliothek, Bibbia di Gebhard di Salisburgo, f. 5r. Pagina incipitaria (da Riccioni, *Hortus*, cit., p. 192).



IMG. 2) Ricostruzione dell'alfabeto utilizzato per la resa dell'iscrizione dedicatoria e tempi del credo dell'ambone di Klosterneuburg, XII secolo. ©E. Niederdöckl, 2020.



IMG. 3) Millstätter Genesis, fol. 22r., Klagenfurt, Cod. GV 6/19.

Tavola 16

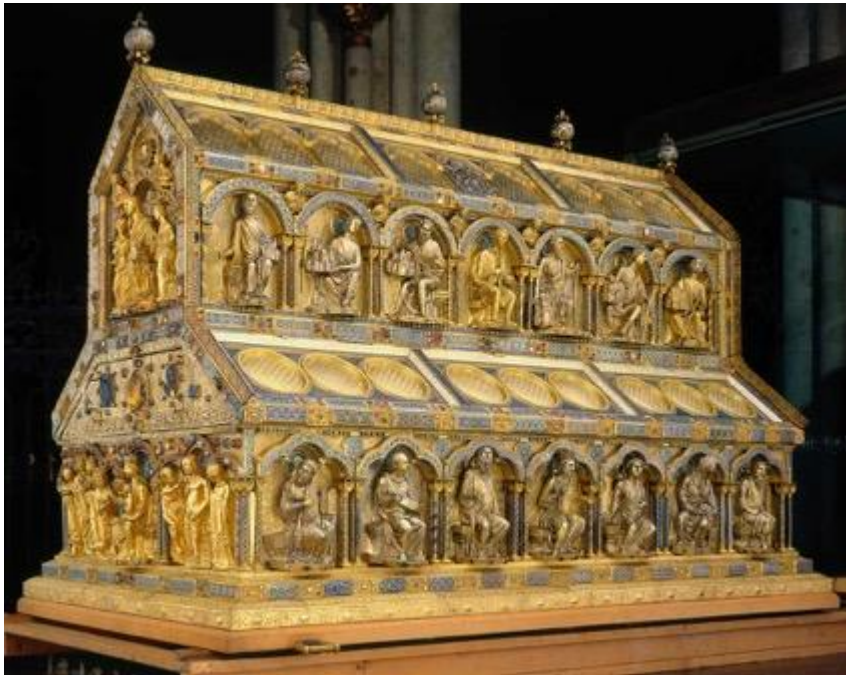


IMG. 1) Portale del duomo di Gurk, XIII s., artista sconosciuto.

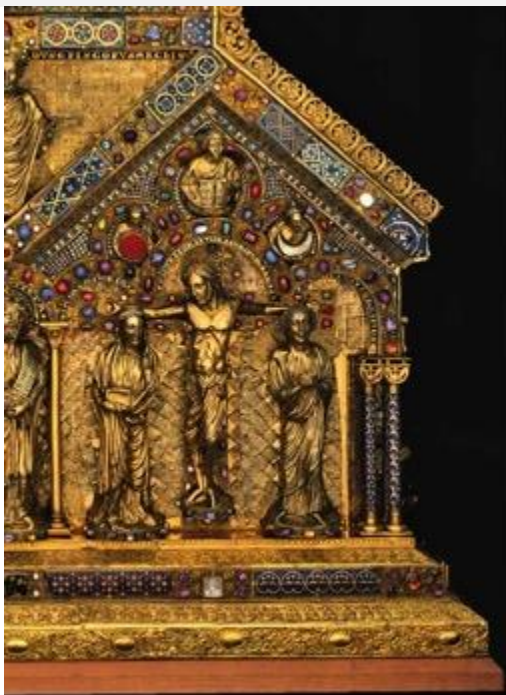


IMG. 2) Portale del duomo di Gurk, XIII s., dettagli con stessa iconografia dell'ambone di Klosterneuburg.

Tavola 17



IMG.1) Dreikönigenschrein Colonia di Nicola da Verdun, Duomo Colonia, prima 1205.



IMG.2) Dreikönigenschrein Colonia di Nicola da Verdun, Duomo Colonia, prima 1205, dettaglio crocifissione.



Tavola 18



IMG. 1) Trittico di Florennes, regione della Sambre e Mosa, legno in quercia rivestito in lamine d'argento, inciso e dorato, fine XII, Musee R. d'Art et Histoire, Bruxelles, dettaglio vergine con codice.



IMG.2) Altare Portatile di Jacques de Vitry, regione della Sambre e Mosa, Rame rivestito in smalti, prima parte XIII sec., Tesoro delle Suore di Notre Dame, Namur, dettaglio Vergine con codice.

## 7 Appendice analisi iconografica

### La lettura degli smalti dell'ambone di Klosterneuburg

L'opera commissionata dal prevosto Wernher di Klosterneuburg a Nicola da Verdun e terminata nel 1181, venne dedicata all'altare maggiore dell'allora basilica consacrata alla Vergine.

La struttura dell'ambone venne modificata successivamente all'incendio del 1331, quando Stefano da Sierndorf fece aggiungere due unità di tre smalti ciascuna, rispettivamente a destra e a sinistra della colonna centrale. In questa circostanza vennero inserite le personificazioni delle virtù e dei vizi negli estremi superiori di ogni smalto. Le aggiunte del XIV secolo verranno solo accennate nella seguente analisi iconografica.

Prendendo in considerazione la struttura originale dell'ambone del XII secolo, composta da 45 smalti, questa era suddivisa in tre righe orizzontali di 17 smalti ciascuna e possedeva almeno due metodi di lettura. Le tre unità di smalti posizionati orizzontalmente, erano delimitati all'estremità da un'iscrizione, che suddivideva il tempo delle azioni raffigurate in: *ante legem*, *sub lege* e *sub gratia*.

Ne risulta che, dallo smalto dell'annunciazione ad Abramo fino a quello della Gerusalemme Celeste viene identificato il tempo *ante legem*. Dall'arrivo dell'arcangelo Gabriele fino al Cristo che sede a giudizio si identifica il tempo *sub lege*. Mentre l'ultimo registro orizzontale definiva il tempo *sub gratia* comprendendo gli smalti dall'annunciazione della nascita di Sansone fino a quello dei dannati all'inferno<sup>742</sup>.

Il fedele iniziava la lettura nell'angolo in alto a sinistra e seguiva l'iscrizione orizzontalmente fino ad arrivare nell'estremità destra. La lettura proseguiva spostando lo sguardo nel registro sottostante, dove continuava alla stessa maniera del registro soprastante per i rimanenti registri.

Questa lettura orizzontale dell'opera risulta completa se lo spettatore include sia le iscrizioni a bordo smalto, che permettevano di intendere il significato iconografico delle scene raffigurate negli smalti, sia l'iscrizione dedicatoria in cui i vocaboli evidenziati dalle rime interne dei versi leonini componevano sei colonne complete e due incomplete.

I termini evidenziati nei versi leonini per la loro rima interna verranno chiamati di seguito *vocaboli guida* (evidenziati nella ricostruzione sottostante da linee rosse). La seconda modalità di lettura individua diciassette registri verticali, dove gli smalti inseriti superiormente e inferiormente erano rispettivamente prefigurazioni del tempo *ante legem* e *sub gratia* degli smalti contenuti nel registro centrale (*sub lege*).

---

<sup>742</sup> Buschhausen per primo identifica alcuni smalti che non rispettano la sequenza temporale. Questa prima modalità di lettura, definita dalle suddivisioni temporali, va considerata in relazione agli espedienti grafici utilizzati, resi con la tecnica dello smalto a *champlevé*, nelle singole scene per permettere all'osservatore di identificarvi diversi momenti contemporaneamente.



*Verduner Altar, stato attuale dopo i restauri del XIX secolo e l'incendio del 1331, Leopoldskapelle, Klosterneuburg.*



*Nicola da Verdun, Verduner Altar, stato 1181, champlevé.*

Direzione di lettura dell'iscrizione dedicatoria.



La lettura dell'iscrizione dedicatoria continua nella riga inferiore, riportando l'occhio dall'estremità destra superiore all'estremità sinistra inferiore.



direzione di lettura degli smalti.



la lettura degli smalti inizia nell'estremità superiore sinistra e viene condotta seguendo l'andamento della colonna verticale, dall'alto al basso. Arrivati all'estremità inferiore, l'occhio, va ricondotto al punto d'inizio, spostato di una colonna. Proseguendo così la lettura va portata avanti da sinistra a destra, continuando la lettura, sempre per unità (colonne).



### 7.1.1 Primo Registro (smalti I – XVII)

#### Tavola I

ANNUNCIATIO·YSAAC·

L'Annunciazione di Isacco

HVIC·SOBOLIS·MUNUS·PROMITTIT  
·TRINUS· ET· UNUS·

A lui il dono della posteriorità promette la trinità e l'uno.

L'iscrizione a bordo smalto individua nella scena dell'annunciazione la presenza della trinità nei tre angeli<sup>743</sup>.

Il testo dell'iscrizione a bordo smalto viene individuato da Buschhausen come proveniente dal commentario di Ugo da S.

Vittore "Hoc laudis munus, decet hunc, qui trinus et unus"<sup>744</sup>. Arnulf contrasta questa tesi, individuando la provenienza del testo dell'iscrizione dal passo della Genesi 18,1-16. Inoltre, il testo riportato sul drappo dagli angeli, "tres vidit et unum adoravit" viene tratto dal testo di Sant'Agostino (PL, XLII, col. 809)<sup>745</sup>.

Arnulf identifica l'esegesi di questo testo in Agostino (Contra Maximum PL 42,809), il quale pone in relazione la trinità con le tre figure angeliche, che si presentano ad Abramo nel passo del vangelo. Pertanto, gli angeli di Klosterneuburg vengono rappresentati iconograficamente come un'unica unità, un gruppo, in cui ogni figura presenta le stesse sembianze dell'altra<sup>746</sup>. I tre angeli, che portano come attributi le ali e le rispettive aureole sul capo, entrano nella raffigurazione destra e si dirigono verso sinistra dirigendosi verso Abramo. Nicola da Verdun raffigura Abramo, con l'aureola sul capo, mentre si alzò per accogliere i tre uomini, dopo aver riposato durante le ore più calde sotto una quercia di Hamre, identificabile nel racemo che si



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola I, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Psalterio, Abramo e gli angeli, realizzato a Tournai, prima 1200, Morgans Library (NY), M.338, fol. 176v.

<sup>743</sup> Kirschbaum, Engel, Lexikon der Christlichen Ikonographie, cit., pp. 625-639.

<sup>744</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., p. 27.

<sup>745</sup> A. Arnulf, *Versus ad Picturas, studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Anthike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, 1997, pp. 255-265.

<sup>746</sup> Kirschbaum, Engel, Lexikon der Christlichen Ikonographie, cit., pp. 625-639.

trova sullo sfondo. Abramo assume la tipologia d'uomo saggio ed anziano, identificata dalla barba-lunga, con il paliotto e la tunica<sup>747</sup>.

La presenza di Abramo in relazione all'annunciazione è tipica per l'iconografia occidentale in cui si prefigura l'annunciazione alla Vergine. Infine, la presenza della trinità viene enfatizzata tramite la resa delle aureole sul capo di ogni personaggio, in diverse tonalità di blu, lo stesso colore che si ritrova nell'intradosso centrale dell'arco trilobato, dove simboleggia la presenza di Dio.

Rese figurative ad iconografia simile sono documentate nella miniatura del Salterio di Tournai del tardo XII secolo. L'esempio belga non presenta alcun edificio nello sfondo, diversamente lo smalto di Klosterneuburg, tramite la resa dell'edificio alle spalle di Abramo allude alla presenza di Sara, al pasto che preparerà nell'edificio e al suo imminente riso al momento dell'annunciazione. L'iconografia utilizzata riprende quella bizantina, in cui si allude al mistero dogmatico della trinità per mezzo del costante ripetersi del numero tre in relazione con delle figure angeliche. Pertanto, la scelta rappresentativa compiuta a Klosterneuburg si concentra sulla presenza della trinità, come su Abramo.

L'analisi stilistica di questo smalto evidenzia una resa naturalistica delle figure: le pieghe dei vestiti ricadono perfettamente sui corpi e permettendo all'osservatore di immaginarsi la fisionomia dei personaggi. Si osservi Abramo, nella quale figura è possibile individuare il perimetro dell'addome e delle gambe. Fäthke identifica nella grande qualità della resa rappresentativa un'opera certamente realizzata per mano dell'orafo Nicola da Verdun. Infatti, l'artista mosano si sarebbe ispirato al naturalismo tipico della scultura classica, diffuso e conosciuto dagli artisti che godettero della sua stessa formazione<sup>748</sup>.

Questo smalto si trova sull'ambone in relazione alle rappresentazioni che si trovano sull'altare, all'interno della stessa colonna verticale. Infatti, considerando la prima rappresentazione nella seconda fascia verticale dell'ala sinistra dell'ambone vediamo l'annunciazione alla Vergine. Mentre nella terza fascia, sempre in corrispondenza del primo smalto, viene raffigurata l'annunciazione della nascita di Sansone.

---

<sup>747</sup>E. Kirschbaum, W. Braunfels, *Abraham*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1968, pp. 19-35.

<sup>748</sup>B. Fäthke, *die Meister des Klosterneuburger Altares*, tesi di dottorato, Universität Marburg, 1972, cap. I.

Tavola II  
NATIVITAS·YSAAC  
La nascita di Isacco

HEREDEM·SERVM·LACTAT·SARA·  
PLENADIERVM·  
Sara, l'anziana, allatta i futuri eredi.

Lo smalto raffigura la nascita di Isacco<sup>749</sup>,  
come viene riportato dalla scritta a bordo  
smalto e quella orizzontale collocata  
nell'ambiente architettonico: "Nativitas  
Ysaac". Arnulf identifica la provenienza  
dell'iscrizione, a bordo smalto, dal testo  
della Genesi 21,1-3<sup>750</sup>.

L'annunciazione a Sara costituisce una prefigurazione dell'annunciazione alla Vergine e  
l'eccezionalità dell'evento risiede nell'età avanzata della donna al momento del parto<sup>751</sup>.

Sara aveva perso ogni speranza di ricevere un figlio ed è per questo che nel momento  
dell'annunciazione, incredula, rise. La  
vecchiaia della donna viene rappresentata  
anche da Nicola da Verdun tramite le rughe  
sulla faccia della donna. Inoltre, si evidenzia un  
netto contrasto tra la resa della giovane  
ostetrica e la vecchiaia della madre.

L'orafo Nicola da Verdun, evidenziando l'età  
avanzata dei genitori di Isacco permette allo  
spettatore di cogliere, visivamente, il miracolo  
del concepimento di Isacco: possibile  
solamente grazie all'azione di Dio. Allo stesso  
modo sarà la natura del concepimento di Gesù Cristo<sup>752</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola II, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Ottoteco di Smirne, miniatura Nascita e circoncisione di Isacco, XII secolo, scuola costantinopolitana, distrutto nel XVI secolo. Immagine da Kracher, *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, cit.

<sup>749</sup> La scena della nascita d'Isacco è ambientata all'interno di un ambiente familiare, con arcate e capitelli. La modalità di rappresentazione dell'elemento architettonico, si avvale di tagli strategici, che ci permette di cogliere contemporaneamente l'esterno e l'interno dell'edificio. Un'iconografia dello spazio simile lo si può trovare sul Heribertschrein di Colonia (1175).

<sup>750</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>751</sup> Kirschbaum, *Sara*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, cit., pp. 43-44.

<sup>752</sup> *Ibidem*.

Sulla sinistra dello smalto viene raffigurato Abramo, che distende il braccio destro verso sua moglie e suo figlio, dando al lettore la direzione di lettura e mettendo al centro dell'attenzione l'allattamento di Sara: nuovamente possibile solamente grazie al miracolo di Dio. Le gesta di Sara, quelle dell'ostetrica come l'appetito del neonato pongono l'attenzione della raffigurazione sulla natura eccezionale dell'allattamento di Isacco. La tradizione iconografica che vede la raffigurazione di Sara nel momento successivo al parto, in presenza della nutrice e quella di Abramo, che allude alla circoncisione, si rifà alla tradizione Bizantina dell'Ottateuco di Smirne.



Genesi di Millstadt, Natività e circoncisione di Isacco, realizzato a Millstadt, 1200 ca., fol. 28r. Immagine da Kracher, *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, cit.

Analogamente, la stessa iconografia viene ripresa nel manoscritto della Genesi di Millstadt, datato al 1200 e realizzato probabilmente in relazione all'ambone di Klosterneuburg<sup>753</sup>.

Sia la versione di Smirne che la miniatura di Millstadt mettono in evidenza la figura di Sara e la sua capacità di allattare il figlio Isacco, il quale nella versione di Millstadt viene raffigurato più maturo, già in grado di correre verso Abramo.

Stilisticamente i personaggi sono resi con la stessa qualità del primo smalto, quindi rispecchiano i principi che Fäthke aveva attribuito al maestro Nicola da Verdun. La resa delle pieghe dei vestiti predomina all'interno dell'ambiente architettonico, dove si inserisce conforme alle proporzioni di una rappresentazione naturalistica<sup>754</sup>.

La natività di Isacco viene posizionata all'interno nel programma della prima colonna verticale in relazione con la natività di Gesù Cristo, con il quale conta anche la discendenza comune. Isacco è infatti appartenente all'albero di Jesse, quindi, insieme a suo padre Abramo discendono dai giusti che sopravvissero il diluvio universale: la famiglia di Noè. La terza rappresentazione di questa colonna presenta la scena dell'annunciazione di Sansone<sup>755</sup>.

<sup>753</sup> Kracher, *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, cit.

<sup>754</sup> Fäthke, *die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.IV.

<sup>755</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 117-130.



Tavola III  
CIRCU(M)CISIO· YSAAC  
La circoncisione di Isacco

FLET·CIRCUMCIS(IO)·YSAAC·TUUS·  
OSARA·RISUS·

Piange il circonciso Isacco, del quale hai riso, o Sara.

La rappresentazione raffigura il momento della circoncisione del neonato Isacco. Arnulf identifica il testo riportato lungo il bordo dello smalto come proveniente dalla Genesi 21,4<sup>756</sup>.

L'iscrizione mette in relazione il dolore, provato da Isacco durante il rito della circoncisione, con

il riso di Sara incredula quando le annunciarono che avrebbe partorito un figlio in età avanzata<sup>757</sup>.

La vicenda è ambientata all'interno di un edificio, che viene confermato dalla presenza di una lampada riconducibile alla tradizione bizantina. L'edificio può essere identificato con una Sinagoga, come conferma la figura di Abramo che porta la Kippah, mentre con la mano destra tiene un libro<sup>758</sup>.

Il testo della Genesi identifica in Abramo colui che compì il rito della circoncisione, dettaglio che in questa scena non viene rispettato, come conferma il personaggio maschile, di giovane età, intento a compiere il rito. Il corpo del giovane Isacco (secondo il racconto della Genesi aveva solo otto giorni) ricorda una statua classica con muscoli elaborati e in tensione.

Rappresentazioni del rito della circoncisione, che volgono a sottolineare la crudeltà del rito sono diffuse nel XII secolo. Infatti, il rito era tipico di fedi non cristiane, svolgerlo risultava essere eretici. Pertanto, sebbene Abramo porti il tipico cappello della tradizione ebraica, esso non viene identificato come colui che svolge fisicamente il rito della circoncisione al figlio: vi assiste insieme alla moglie, alzando le mani in segno di preoccupazione. La raffigurazione sottolinea il dolore fisico patito dal neonato. I genitori risultano essere solamente coloro che assistono. Le scelte iconografiche sottolineano che il rito della circoncisione è una tradizione appartenente alla vecchia fede che viene superata tramite l'arrivo del Cristo ed il Nuovo



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola III, 23,3X28,4 cm., champlévé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>756</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>757</sup> Gn. 18, 11-15.

<sup>758</sup> Kirschbaum, *Abraham*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp.19-35, Si noti inoltre che, contrariamente alla rappresentazione della natività o dell'annunciazione, tutte le figure rappresentate qui portano le scarpe.



Testamento<sup>759</sup>. La scelta iconografica utilizzata allude al passaggio dalla Sinagoga alla Chiesa, una tradizione non diffusa nelle regioni d'origine di Nicola da Verdun o in Germania. L'iconografia alluderebbe a quella bizantina, diffusa nell'Italia nordorientale nel XII secolo. La ricerca condotta non ha permesso di identificare rappresentazioni ad iconografia simile. Buschhausen chiarisce che la scena di Klosterneuburg vuole alludere all'opposizione degli opposti, ovvero alla storia di Hagar e suo figlio. Abramo rifiutò il suo figlio illegittimo da Hagar, causando grande tristezza in Sara. Queste due donne divennero simbolo della tristezza e della Sinagoga, che allo stesso modo non riconosce il Signore<sup>760</sup>.

Fäthke individua una calligrafia precisa utilizzata per rendere i personaggi della scena, la tecnica sarebbe riconoscibile grazie ai suoi caratteri formali, strettamente legati all'arte mosana, come al Gotico francese. Quest'ultima sarebbe riconoscibile nella resa dei personaggi che vennero concepiti in dimensioni maggiori rispetto all'effettivo spazio disponibile all'interno dello smalto<sup>761</sup>.

Lo smalto della circoncisione di Isacco viene inserito all'interno del programma come prefigurazione della circoncisione di Cristo, la terza rappresentazione di questa colonna presenta la scena della circoncisione di Sansone. Tutte e tre sono scene che raffigurano un momento di cambiamento: il passaggio dalla *Sinagoga* alla *Chiesa*<sup>762</sup>.

---

<sup>759</sup> Kirschbaum, *Abraham*, Lexikon der Christlichen Ikonographie, I, cit., pp. 19-39.

<sup>760</sup> Gal. 4,22-31.

<sup>761</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., Cap. IV, l'autore evidenzia l'origine di questo Stile a Colonia, più precisamente l'ispirazione stilistica dovrebbe ispirarsi alla precedente arte reale francese. Lo *stile B* riprende l'arte Mosana e gli inizi dell'arte Gotica Francese. Fathke chiarisce inoltre che questo stile vede come punto d'inizio la fonte battesimale di Rainer von Huy (1107).

<sup>762</sup> Kirschbaum, *Synagoge*, Lexikon der Christlichen Ikonographie, IV., cit., pp. 231-232.

## Tavola IV

ABRAHAM·MELCHISED(ECH)

Abramo e Melchisedec

VICTOR·ABRAM·REGU(M)·DECIMAVIT·  
SINGULA·RERU(M)

Abramo, vincitore sui Re, dedicò la decima del bottino.

La raffigurazione illustra l'incontro tra Abramo e Melchisedec, come viene narrato nel libro della Genesi 14, 17-24. La provenienza dell'iscrizione a bordo smalto viene individuata da Arnulf nel testo della Genesi 14,20<sup>763</sup>.

Lo smalto raffigura la scena che segue la benedizione di Abramo, il quale dopo aver sconfitto Chedorlaomer e i suoi Re alleati riceve da Melchisedec pane e vino. Melchisedec viene qui rappresentato come Re con una corona e riccamente vestito con il paliotto, la tunica e le scarpe. L'altare celebrativo è posizionato dietro alle figure principali: la tovaglia è ancora stesa, confermando che il rito è avvenuto pochi istanti prima<sup>764</sup>.

Come ricorda l'iscrizione a bordo smalto, l'attenzione dello spettatore è

rivolta al regalo di Abramo: quindi all'azione del riconoscimento del sacerdote giusto.

Confrontando lo smalto di Klosterneuburg con uno realizzato nello stesso periodo nella valle della Mosa appare che, mentre l'opera francese evidenzia il rito eucaristico, quella austriaca si concentra sul momento del regalo, quindi della legittimazione del vero sacerdote.

L'opera di Klosterneuburg raffigura come Abramo che arriva da sinistra sia seguito da due guerrieri che portano con sé ciascuno un contenitore pieno di ricchezze. I tre uomini sono ornati di spade e di scudi, uno porta con sé una bandiera e indossa l'elmo: simbolo che la battaglia doveva essere avvenuta di lì a poco.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola IV, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, Der Verduner Altar, cit.



Smalto appartenente ad una croce smaltata, la storia di Abramo e Melchisedec, 1160-1170 ca., realizzato nella valle della Mosa, Louvre.

<sup>763</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>764</sup> Genesi 14,17-24.

La mano destra di Melchisedec è rappresentata nell'istante in cui offre i doni ad Abramo, mentre con la sua mano sinistra indica i cinque quadrupedi 'domestici' che vengono condotti a Melchisedec come dono. Si tratta di due mucche di dimensioni minori, le quali precedono il gruppo di animali, seguite da una pecora, una capra e un toro. Ognuno di questi animali porta con sé un significato ben specifico. Il toro viene identificato dal fisiologo come un animale molto fertile e San Girolamo scrive che questo animale raccontò all'Evangelista Luca il destino di Cristo: che dovrà morire per resuscitare. Le mucche vengono intese come animali fertili e devono essere colte in relazione alla figura del toro. Al centro del gruppo è raffigurata la capra, un animale temuto durante il medioevo per il suo urlo. Inoltre, fin dall'età classica faceva parte, insieme alla pantera, del tiaso dionisiaco. La raffigurazione della capra, connotata negativamente, deve essere colta in relazione all'ariete che vi si trova in prossimità. L'ariete infatti viene spesso identificato come l'agnello di Cristo al giudizio universale e iconograficamente la sua presenza si oppone a quella maligna del caprino<sup>765</sup>. Pertanto, gli animali raffigurati sull'ambone di Klosterneuburg sono caratterizzati da virtù e difetti, che tramite l'accoppiamento dei loro opposti si annullano. L'iconografia dello smalto non evidenzia solamente il ruolo prescelto di Abramo e Melchisedec, bensì allude anche al ruolo degli uomini prescelti, che sono qui interpretati nei sacerdoti, nel condurre e salvare gli animali, simbolo dei fedeli sia virtuosi che depravati. Inoltre, lo smalto vede la resa di due materialità: da una parte il ferro e la resa dei vestiti da guerra, dall'altro le pieghe soffici dei vestiti del sacerdote. Lo smalto è reso in maniera molto naturalistica, come confermano gli animali, la bandiera e le spalle del soldato<sup>766</sup>.

Lo smalto viene inserito all'interno del programma della quarta colonna verticale come prefigurazione dell'arrivo dei tre Re magi. La terza rappresentazione di questa colonna presenta la scena dello smalto del Re di Saba. Abramo e i suoi uomini vengono intesi come prefigurazione dei Re magi, che porteranno a Cristo i doni. Questo smalto viene inoltre identificato come *concordantia caritatis* e viene spesso messa in relazione con l'ultima cena e l'eucaristia<sup>767</sup>. Inoltre, prendendo in considerazione il numero dieci citato nell'iscrizione in

---

<sup>765</sup> F. Cardini, *l'ariete, Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale*, «Abstracta n° 24» marzo 1988, pp. 46-53.

<sup>766</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., Cap. IV

<sup>767</sup> Kirschbaum, *Abraham*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp.19-35 e Kirschbaum, *Melchisedek*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, pp. 241-242.

cornice, si riconosce il significato simbolico di questo numero: indenticato come perfetto, in quanto collega il numero della trinità (3) con quello della creazione dell'uomo (7)<sup>768</sup>.

Tavola V  
TRANSITUS·MARIS·RUBRI·  
L'attraversamento del Mar Rosso

+UNDA·RUBENS·MUNDA(M)·  
BAPTISMI· MISTICAT·UNDA(M)  
La marea rossastro denota misteriosamente il diluvio puro del battesimo.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola V, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

Nicola da Verdun rappresenta nello smalto le vicissitudini della fuga degli Israeliti dall'Egitto, narrate nel testo dell'Esodo 14, 15-

25. Arnulf identifica il testo a bordo smalto come proveniente dall'Esodo 14,22<sup>769</sup>.

Mosè, alla guida nel suo popolo, viene rappresentato con il bastone in mano e l'aureola. La scena è movimentata dalla presenza di svariati bambini, che sono più numerosi degli adulti. Inoltre, il cane che accompagna la folla come i numerosi bambini si riferisce al ruolo di Abramo alla fine dei tempi. Infatti, al momento del Giudizio Universale, Abramo, condurrà i figli dell'uomo in Paradiso, insieme alla Vergine Maria<sup>770</sup>.



Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, XII secolo, Vat. gr. 746, fol. 192v.

Come ribadisce l'iscrizione a bordo smalto, le scelte iconografiche compiute a Klosterneuburg evidenziano il gruppo di uomini guidato da Abramo. Nicola da Verdun elimina completamente la presenza degli Egiziani che vengono coperti dalle acque del Mar Rosso, come venne raffigurato nell'Ottoteuco vaticano del XII secolo di tradizione bizantina.

Una scelta iconografica simile a quella di Klosterneuburg viene ritrovata nella Bibbia Atlantica di Admont: dove la miniatura dell'attraversamento del Mar Rosso riduce al minimo i

<sup>768</sup> Si ricordi qui anche l'importanza che questo numero tende ad assumere all'interno del vecchio testamento, i 10 comandamenti come anche il Kinnor di Davide che possedeva tre corde.

<sup>769</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>770</sup> Kirschbaum, *Abraham*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 19-35 e Kirschbaum, *Marienleben*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 212-233.

personaggi egiziani, evidenziando piuttosto, come a Klosterneuburg, i personaggi in riva e l'acqua.

Sia la versione di Admont che quella di Klosterneuburg presentano la figura di Abramo che guida il proprio popolo. Corrisponde anche la presenza di un cane, che nell'iconografia medievale possiede un significato ben specifico: la fiducia<sup>771</sup>.

L'iscrizione a bordo smalto, come il testo che accompagna la miniatura della Bibbia Atlantica di Admont, evidenziano il ruolo detenuto dalle acque del Mar Rosso in relazione alla prefigurazione del battesimo<sup>772</sup>.

Il cantico dei cantici si riferisce a Mosè indentificandolo come prefigurazione di Gesù Cristo, egli salvò il suo popolo dall'Egitto (male) conducendolo verso la salvezza. Pertanto, Cristo che *toglie i peccati al mondo* attraverso il battesimo viene ripreso nel racconto del Mar Rosso, in quanto, allo stesso modo l'acqua nel racconto di Mosè rappresenta un grande tema, che porta un cambiamento positivo<sup>773</sup>.

Stilisticamente lo smalto si contraddistingue per la resa delle pieghe dei vestiti, le quali cadono fiancheggiando i lineamenti dei personaggi, allo stesso momento esse evidenziano la fisionomia dei personaggi raffigurati. Lo spettatore è dunque capace di individuare la fisionomia dei corpi rappresentati. Si tratta di una tipologia rappresentativa che si rifà all'arte classica<sup>774</sup>.

Lo smalto viene inserito all'interno del programma tipografico della quinta colonna verticale come prefigurazione del battesimo del Cristo, la terza rappresentazione di questa colonna presenta la scena della vasca in bronzo del tempio di Salomone<sup>775</sup>.



Bibbia Atlantica di Admont, realizzata a Salisburgo, 1050 ca., fol. Nd., ÖNB, Vienna.

<sup>771</sup> M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 66-117.

<sup>772</sup> Kirschbaum, *Mosè*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp.282-297.

<sup>773</sup> Si veda a riguardo il testo del Cantico dei Cantici.

<sup>774</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. IV.

<sup>775</sup> Kirschbaum, *Zahlen, Zahlensymbolik*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 560-562, si noti qui la simbologia del numero dieci che si ripete anche nelle misure di questo oggetto, vedi il quinto smalto della terza riga orizzontale a riguardo.



Tavola VI  
MOYSES·IT· I(N) EGYPTU(M)  
Mosè si sposta verso l'Egitto

IT·REDIMAT·GENTEM·DUX·SUBPHARAONE·  
GEMENTE(M)

Il capo esce per redimere il popolo che geme sotto il  
faraone

Arnulf identifica l'iscrizione a bordo smalto come  
proveniente dal testo dell'esodo 4,20<sup>776</sup>.

La scena raffigura e l'iscrizione chiarisce che il tema  
dello smalto è il ritorno di Mosè in Egitto, dove  
libererà i prigionieri. Il testo dell'Esodo riporta che

Dio indurì il cuore del faraone per far sì che il compito di Mosè risultasse ancora più arduo<sup>777</sup>.

Le scelte iconografiche compiute per rendere la scena raffigura Mosè sull'animale, non la  
moglie. Questa scelta viene chiarita dall'iscrizione che  
evidenzia la centralità della figura dell'uomo: colui che è in  
grado di tornare in Egitto e liberare il popolo di Dio.

La scelta figurativa che vede l'uomo con il tipico cappello  
ebraico allude al testo dell'Esodo dove ci si riferisce alla  
moglie Sefora, la quale salva suo marito dall'ira di Dio,  
permettendogli di continuare il suo ruolo all'interno del  
programma di salvezza<sup>778</sup>.

Inoltre, il posizionamento sull'animale che raglia allude alla  
tradizione iconografica medievale, dove l'asino raglia  
all'equinozio di primavera ventiquattro volte al giorno, sia di  
giorno che di notte, indicando il farsi uno del giorno e della  
notte: del cristianesimo e del paganesimo<sup>779</sup>.

Infine, l'orientamento della scena, contrario a quello dello smalto precedente, che si  
allontanava dall'Egitto, vede l'avanzamento della famiglia da sinistra a destra.

Considerato lo smalto di Klosterneuburg in relazione alla miniatura di Corbie, raffigurante la  
sacra famiglia intenta a scappare, si notano due grandi differenze. *In primis*, la Vergine e il



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg  
(originariamente un ambone), 1181, Tavola VI,  
23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da  
Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Francia, forse Corbie, ca. 1175, M. 44  
fol. 3r. Morgan Library, NY.

<sup>776</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>777</sup> Ibidem. e Esodo 4,19-21.

<sup>778</sup> Kirschbaum, *Mosè*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 282-297.

<sup>779</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 117-120 e Kirschbaum, *Esel*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 681-684.

bimbo prendono posto su un asino calmo, *in secundis* Giuseppe avanza a piedi, lasciando alla Vergine e al figlio l'asino.

L'analisi stilistica compiuta da Fäthke su questo smalto permette di individuare la *calligrafia D*. Il maestro che realizzò questa rappresentazione si contraddistingue da personaggi rappresentati di profilo, con la barba, un riccio sulla fronte e il mento con una fossetta<sup>780</sup>.

Lo smalto viene inserito all'interno del programma tipografico della quinta colonna verticale come prefigurazione della Domenica delle Palme e l'inserimento dell'agnello pasquale nel tempio: entrambi smalti che alludono alla distinzione tra la vera fede e il paganesimo.

Tavola VII

REX·MELCHISED(ECH)·

Il Re Melchisedec

VINUM·CU(M)·PANE·PRESUL·

SACERINTULIT·ARE

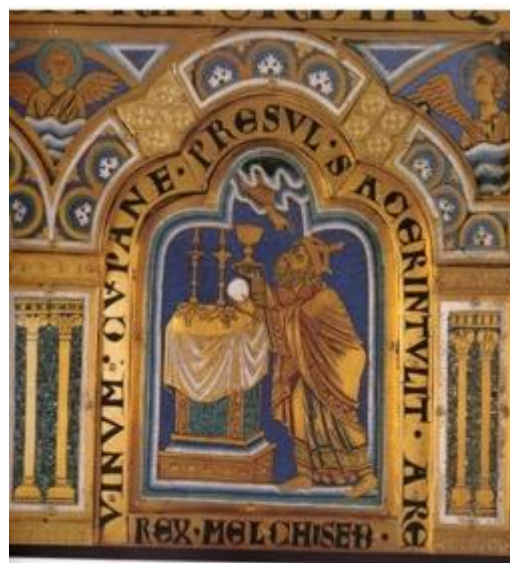
Il principe sacerdote offrì vino e pane sull'altare

Arnulf identifica la provenienza del testo dell'iscrizione a bordo smalto dal testo della Genesi 22,1-14<sup>781</sup>.

L'iscrizione, come la scelta iconografica che sottolinea la presenza del pane e del vino, tenuti nelle mani di Melchisedec, allude al sacrificio del Re in onore di Abramo e prefigura l'ultima cena come il rito eucaristico. Buschhausen ricorda che

nel testo del *Canon Missae* di Klosterneuburg veniva evidenziato questo racconto proveniente dalle sacre scritture, il quale veniva inteso come prefigurazione del rito eucaristico<sup>782</sup>.

Lo smalto raffigura il Re Melchisedec, che offre il pane e il calice all'altare, quest'ultimo riprende la stessa forma cubica che possedeva nella raffigurazione dell'incontro tra Abramo e Melchisedec. La mensa risulta pronta per il rito, come viene confermato dalla presenza della tovaglia e dei due candelabri. La scelta iconografica invita lo spettatore a porre l'attenzione sul



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola VII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>780</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II e Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>781</sup> Kirschbaum, *Melchisedek*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 241-242.

<sup>782</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 117-130; per *Canon Missae* vengono intese raccolte di canti liturgici all'interno di libri i quali venivano usati durante le celebrazioni eucaristiche, sono documentati almeno dal VII-VIII secolo in tutta Europa.

ruolo del Re Melchisedec, identificato dall'iscrizione a bordo smalto e dall'azione di compiere il rito.

La presenza della divinità, la quale accetta i doni offerti, viene rappresentato nella parte superiore dello smalto: una mano giunge dall'alto, uscendo dalle nuvole, benedicendo. Inoltre, la rappresentazione della fiamma delle candele al di fuori dello spazio visivo, in prossimità delle nuvole che segnano la presenza di Dio, permette allo spettatore di individuare nel fuoco della candela la presenza visiva del divino. Lo spettatore viene invitato a ritrovare nelle candele accese all'interno dello spazio basilicale la presenza di Dio.

La scelta figurativa che vede l'omissione delle fiamme è rara: come constata l' dove si vede la fiamma della candela rappresentata sull'altare. La scelta rappresentativa di Klosterneuburg evidenzia la presenza della divinità nella fiamma della candela, questa tipologia rappresentativa permette allo spettatore di compiere un paragone tra lo spazio liturgico e lo smalto.

Lo smalto di Klosterneuburg evidenzia inoltre la funzione di Re e sacerdote detenuta da Melchisedec. Pertanto, allo stesso modo dello smalto del Louvre, dove Melchisedec viene raffigurato sontuosamente adornato intento a portare ad Abramo il calice e il pane. Il sommo sacerdote, con il capo incoronato e nimbo, si trova in una posizione antistante l'altare, che viene raffigurato con una tovaglia che lo copre<sup>783</sup>.



Dettaglio di croce smaltata, realizzata nella zona della Mosa, 1170 ca., Louvre.

L'opera del Louvre, come quella di Klosterneuburg, evidenzia la natura dei doni. Si tratta di una tipologia figurativa che permette allo spettatore di riconoscere nel pane e nel vino del sacerdote sull'altare, il corpo e il sangue del Cristo. Eppure, mentre l'opera del Louvre raffigura il sacerdote con la corona e l'aureola, segno dell'accettazione di Dio, l'opera di Klosterneuburg si concentra sull'istante precedente, ovvero la presenza divina che rivelandosi durante il rito per accettare i doni del sacerdote lo identifica come buono.

Anche la scelta iconografica che sottolinea l'altare, ornandolo riccamente e evidenziandolo nello smalto, permette al fedele di coglierne la centralità nel rito eucaristico e riconoscerlo nel proprio spazio basilicale. Rappresentazioni simili che volgono a sottolineare il ruolo affidato

<sup>783</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 117-130; per Canon Missae vengono intese raccolte di canti liturgici all'interno di libri i quali venivano usati durante le celebrazioni eucaristiche, sono documentati almeno dal VII-VIII secolo in tutta Europa.



gli altari sono documentate in varie miniature realizzate nella penisola italiana, presso Ivrea, nel X-XI secolo come anche nei portali delle chiese del Sud della Francia, come St. Gilles du Gard e nello smalto del Louvre<sup>784</sup>.

Fäthke individua in questo smalto l'utilizzo della *calligrafia C.*: in questa tipologia rappresentativa, le figure sembrano essere marionette. Gli estremi del corpo e i movimenti degli arti che paiono spigolosi<sup>785</sup>.

Lo smalto viene inserito all'interno del programma tipografico della sesta colonna verticale come prefigurazione dell'ultima cena e quella della rinchiusione della manna.



Sacramentario di Warmund, Bib. di Ivrea, Cod. LXXXVI, fol. Nd.



Heribertischrein, 1147-1175, lato delle storie di San Pietro, dettaglio storia Enrico II, 1,58X0,68X0,42 cm., rame e argento dorato. Immagine da Hamann-Maclean, *Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom*, cit.

<sup>784</sup> Sicuramente la chiave di lettura deve tenere conto del periodo storico in cui venne realizzata l'opera, di questo verrà parlato più approfonditamente nel corso di questa analisi.

<sup>785</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

Tavola VIII (Aggiunta 1331)  
UCCISIO·ABEL·  
L'uccisione di Abele

+VIPEREO·MORE·CAIN·ABEL·PERIMIT  
·ORE·+

Stoltamente come le vipere caino uccide  
scioccamente Abele

Lo smalto non faceva originariamente parte  
del programma dell'ambone di  
Klosterneuburg. La sua aggiunta è successiva,  
per volere di Stefano di Sierndorf nel XIV  
secolo. La rappresentazione e l'iscrizione a  
bordo smalto si riferiscono all'uccisione di  
Abele da parte di Caino, come viene descritto  
nel libro della Genesi 4,8.

Davanti ad un albero, Abele inarca la propria schiena e alza i suoi gomiti in segno di  
disperazione, cercando di fuggire dal fratello, il quale arrivando da destra si avventa su di lui  
con un'ascia. Iconograficamente l'arma di Caino è simbolo dell'arretratezza, della poca  
evoluzione del proprio credo che determina il sottostare alla violenza fisica e all'ira<sup>786</sup>.

Sul retro della formella, ritroviamo l'iscrizione „verba gerens planda triphonparat arma  
nefand<sup>787</sup>“, la quale si riferisce all'uccisione di Jonathan da parte di Tryphon. Buschhausen  
ricorda che l'iscrizione sul retro corrisponde a quella riportata nella *Biblia Pauperum* (cod.  
1198, fol. 6r<sup>788</sup>) conservata alla Öst. Nationalbibliothek di Vienna<sup>789</sup>.

L'aggiunta dello smalto di Caino ed Abele, come la trasformazione dell'ambone in altare,  
permise la chiusura del trittico d'altare. Stefano da Sierndorf scelse di rappresentare il  
fratricidio in quanto, dal VI secolo, era *usus* rappresentare il sacrificio di Isacco vicino a quello  
di Caino e Abele: come viene riportato anche nella precedentemente citata *Biblia Pauperum* di



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1131, Tavola VIII, 23,3X28,4 cm., champlévé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>786</sup> Kirschbaum, *Abel und Kain*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 5-9.

<sup>787</sup> Corrisponde alla traduzione: "sotto parole false prepara Tryphon l'arma".

<sup>788</sup> *Biblia Pauperum*, cod. 1198 fol. 6r, Nationalbibliothek, Wien, per il digitalizzato:

<http://manuscriptminiatures.com/biblia-pauperum-onb-cod1198/6899/> Inoltre vedi, Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 120-140.

<sup>789</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 130-140. Lo studioso presuppone che l'uccisione di Jonathan fosse già stata concepita originariamente per il programma dell'opera per Klosterneuburg di Nicola da Verdun, ma venne rigettata a causa della suddivisione nei tre registri.

Vienna<sup>790</sup>. Contrariamente alle altre rappresentazioni di Nicola da Verdun, il terreno è reso in modo più compatto, i piedi più sottili e i corpi meno naturalistici e movimentati. Questi elementi hanno fatto presupporre alla storiografia che si tratti del lavoro di un maestro meno esperto di Nicola da Verdun.

La rappresentazione viene inserita nella stessa colonna verticale del bacio di Giuda, e l'uccisione di Abner, raffigurazioni che vengono spesso messi in relazione contenutistica.

Tavola IX  
OBLATIO·YSAAC·+  
Il sacrificio di Isacco

VICTIMET·UT·CARAM·PROLEM·  
PATER·APTAT·ADARAM  
Il padre si prepara a sacrificare il caro  
bambino davanti all'altare

Arnulf e Buschhausen identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo della Genesi 22,1<sup>791</sup>.

Abramo riceve da Dio l'incarico di recarsi sul monte Moria, per sacrificarvi il suo unico figlio Isacco. Nell'istante precedente l'uccisione, l'angelo di Dio blocca l'arma letale e indica ad Abramo l'ariete da immolare al posto del figlio. L'esegesi identifica nella fedeltà di Adamo la vera fede e preannuncia il martirio del Cristo: necessario per la resurrezione di ogni uomo.

Pertanto, a Klosterneuburg, l'iscrizione a bordo smalto come le raffigurazioni negli smalti evidenziano la lealtà di Abramo.

La tipologia iconografica che vede Abramo intento ad immobilizzare il figlio tenendolo per i capelli corrisponde a una delle due modalità



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola IX, 23,3X28,4 cm., champlévé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Ciborio di Malmesbury, Canterbury, 1160-1170, MET 5th Avenue NY.

<sup>790</sup> Biblia Pauperum, cod. 1198 fol. 6r, Nationalbibliothek, Wien, per il digitalizzato:

<http://manuscriptminiatures.com/biblia-pauperum-onb-cod1198/6899/>

<sup>791</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

di rendere questa scena e le sue origini possono essere trovate fin dall'età di Dura Europos o nel ciborio di Malmesbury<sup>792</sup>.

Si tratta di un'iconografia che evidenzia l'amore paterno, dettaglio che a Klosterneuburg viene ribadito anche nell'iscrizione a bordo smalto. Lo smalto trova somiglianze con quello precedente del sacerdote Melchisedec, per la resa dell'altare.

Inoltre, nella parte superiore della raffigurazione viene raffigurato il busto di un angelo, identificato dall'aureola e dalle ali. L'angelo giunge nella scena dall'alto e ferma il sacrificio, poggiando la sua mano destra sulla spada di Abramo.

Nella versione originale di Nicola da Verdun, lo smalto di Abramo e Isacco seguiva direttamente quello del sacrificio del Re Melchisedec. Dunque, il susseguirsi originale degli smalti evidenziava un sistema narrativo unico che si sarebbe sviluppato orizzontalmente.

Inoltre, l'iconografia utilizzata nelle raffigurazioni sottolinea il ruolo dei due uomini virtuosi in attesa del Messia e allude alla funzione del sacerdote e del rito liturgico che si sarebbe tenuto in prossimità. L'altare veniva evidenziato come il luogo designato per stringere e rinnovare la fede in e con Dio. Il fedele veniva invitato a seguire gli esempi virtuosi per poter giungere alla divinità.

Il sacrificio di Isacco si trova nella colonna centrale, in relazione con la crocifissione di Gesù e lo smalto dell'uva sul bastone. Questa colonna costituiva il fulcro dell'opera, come segnala la maggiore grandezza del perimetro degli smalti rispetto<sup>793</sup>.

---

<sup>792</sup> Kirschbaum, *Abraham*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 19-39.

<sup>793</sup> Kirschbaum, *Abraham*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 19-39.



Tavola X (Aggiunta 1331)  
EVATULIT· DEFRUCTU  
Eva prende un pò di frutta

+INNUIT·HOC·FACTUM·XPM·DE·STIPITE·  
TRACTUM

Questo evento indica Cristo che è stato preso dal legno

La rappresentazione fa parte della seconda colonna verticale, aggiunta nel 1331 dall'allora prevosto di Klosterneuburg Stefano da Sierndorf<sup>794</sup>.

Lo smalto riprende il racconto del libro della Genesi 3,1-6 in cui Eva, tentata dal serpente, coglie il frutto

dall'albero del peccato. Riprendendo la tradizione iconografica dalla Bible Moralisée<sup>795</sup>. Il serpente viene raffigurato come incoronato e con sembianze femminili.

Inoltre, lo smalto mostra simultaneamente più momenti del racconto. Infatti, Eva come anche Adamo portano un frutto in mano e entrambi si coprono dalla vergogna, evidenziando che l'azione del peccato originale è già avvenuta. Pertanto, il momento del peccato non avviene

quando Eva si fa corrompere dal Serpente, bensì quando Adamo, che secondo Origene rappresenta lo spirito, si fa convincere da Eva, la quale a sua volta simboleggia le capacità sensuali<sup>796</sup>.

Una raffigurazione che segue quest'ultima tradizione iconografica viene utilizzata a Hildesheim, dove Adamo non nota il drago dietro di sé, solamente Eva lo nota accettandone il frutto.



Artista sconosciuto, ambone di Klosterneuburg, aggiunta 1331, tavola X, 23,3X28,4 cm., Champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Dettaglio portoni bronzei (Benwardstüre), Duomo Assunta, Hildesheim, 1015 ultimazione.

<sup>794</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 130-140 e 111-117, si ricordi qui che durante queste modifiche non vennero solamente aggiunte le colonne di tavole Nr. 8 e Nr. 10 bensì anche le coppie di colonne trovatesi tra le rappresentazioni e i vari personaggi degli spazi di risulta tra gli archi.

<sup>795</sup> Si ricordi qui la Bible Moralisée, Codex Vindobonensis 2554 del XIII secolo, oggi giorno alla Nationalbibliothek di Vienna. In parte del digitalizzato vd: <https://exhibits.stanford.edu/medieval/catalog/112-25111>.

<sup>796</sup> Kirschbaum, *Adam und Eva, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 41-70.

Pertanto, l'iscrizione a bordo smalto di Klosterneuburg annuncia la necessità del martirio di Cristo per riscattare il peccato originale<sup>797</sup>. Per alludere a questa scena, la croce del Cristo sarà fatta dello stesso legno dell'albero del peccato di Adamo ed Eva. Inoltre, il luogo in cui Cristo venne crocifisso fu lo stesso in cui Adamo venne sepolto<sup>798</sup>.

Lo smalto venne inserito nella stessa colonna verticale della deposizione del Cristo e di quella del Re di Gerico.

---

<sup>797</sup> Si ricordi qui che Buschhausen rifiuta completamente la relazione tra il frutto del peccato e la deposizione del Cristo.

<sup>798</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 130-140.

Tavola XI  
JOSEPH·IN·LACU·  
Giuseppe nella cisterna

HUNC·INTRARE·LACUM·FERITAS·  
FAET(FACIT)·EMULA·FRATRUM  
L'invidiosa ferocia dei fratelli lo spinge nella  
cisterna

Arnulf e Buschhausen identificano la provenienza  
dell'iscrizione a bordo smalto dal testo della  
Genesi 37,1-4<sup>799</sup>.

L'invidia alla quale si allude nell'iscrizione a  
bordo smalto risiede nel fatto che Giuseppe,  
ultimo di 17 figli, era il preferito del padre. Dopo  
l'ennesimo regalo paterno, diretto solamente a lui,

i fratelli si convinsero definitivamente del favoritismo e guidati dalla gelosia decisero di  
uccidere il fratello. Il fratello Ruben propose agli altri  
di gettare Giuseppe in una cisterna. E così fu fatto:  
spogliato dalle sue vesti, venne gettato in una  
cisterna e abbandonato dai fratelli. Poco dopo, però,  
questi si pentirono e tornarono a cercare il fratello.  
Non lo trovarono più.

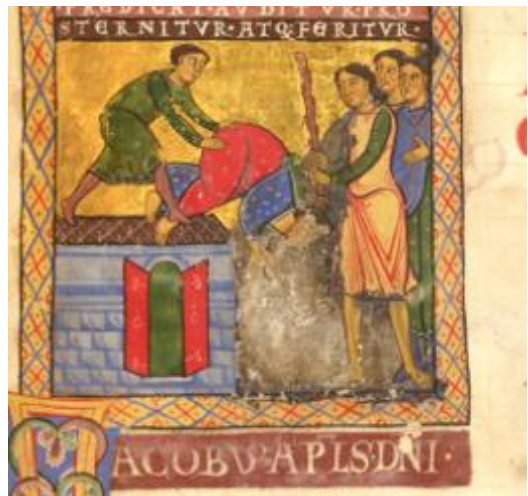
La scena che viene rappresentata sull'altare di  
Klosterneuburg mostra tre fratelli che prendono  
Giuseppe per il bacino, le cosce e le braccia e lo  
gettano a capofitto, nudo, nella cisterna che viene  
raffigurata centralmente sullo smalto. Il fratello sulla  
destra, identificabile con Ruben, indica con la mano

sinistra la cisterna e afferra con la mano destra il polpaccio destro di Giuseppe, dettaglio che  
ne denuncia la complicità.

La scelta di rappresentare la cisterna nel mezzo della scena e di dimensioni significativamente  
grandi ne evidenzia la centralità della storia, come del tradimento<sup>800</sup>. Inoltre, il rappresentare



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XI, 23,3X28,4 cm., champlevé. Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Bibbia di Gumbertus, realizzata a Salisburgo per l'abbazia di Ansbach, miniature del 1110 ca., Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, H62/ MS 1, fol. 380v.

<sup>799</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>800</sup> Kirschbaum, *Joseph*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 41-70.

Giuseppe nudo e l'azione del gettarlo a capofitto, corrisponde ad una scelta iconografica che ne evidenzia l'umiliazione inflitta da parte dei fratelli, come il tradimento subito.

Raffigurazioni che vedono lo spingere e gettare di persone con il volto in avanti sono documentate nella miniatura della Bibbia Atlantica di Gumbertus, realizzata a Salisburgo nel 1110 ca.

La scelta iconografica compiuta a Klosterneuburg, che evidenzia il personaggio, la posizione centrale del pozzo come la nudità di Giuseppe, non solamente evidenziano l'umiliazione, bensì attribuiscono queste tradizioni a quelle di un popolo pagano, che non avendo ancora ricevuto la vera fede non distingue il bene dal male.

Nicola da Verdun rende i personaggi raffigurati nello smalto con un'enorme naturalezza. I vestiti dei fratelli che gettano Giuseppe nella cisterna vengono resi con pieghe naturalistiche che rispettano la tradizione classica, come precludono uno studio dal vero<sup>801</sup>.

Giuseppe, che venne gettato nel pozzo, per poi essere ripreso, va inteso come il simbolo di Gesù Cristo: tradito, morto e risorto. Pertanto, nella corrispettiva scena centrale della stessa colonna verticale troviamo la deposizione di Gesù Cristo<sup>802</sup>. Infatti, il personaggio di Giuseppe prefigura anche la vendita di Cristo da parte di Giuda, Giuseppe venne venduto per 20 monete d'argento, Cristo per 30<sup>803</sup>.

L'ultimo smalto della stessa colonna verticale raffigura Giona che viene gettato nel ventre del cetaceo.

---

<sup>801</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>802</sup> Kirschbaum, *Joseph*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., pp. 423-433.

<sup>803</sup> *Ivi.*, pp. 444-448.



Tavola XII  
P(ER)CUSSIO·EGIPTI ·  
La piaga d'Egitto

SANGUINE·PLEBS·POSTES·  
MUNIT·NECAT·ANGELUS·  
HOSTES

La gente protegge gli stipiti con il sangue,  
l'angelo uccide il nemico

Arnulf e Buschhausen identificano la provenienza del testo dell'iscrizione a bordo smalto dal testo dell'Esodo 11,4-6 e 12, 1-20<sup>804</sup>.

Il libro dell'Esodo (12, 21-22) riporta che i

capofamiglia dovevano prendere un ramoscello d'Ysop, intingerlo nel sangue dell'agnello pasquale e dipingere sugli stipiti del portone d'ingresso il segno Tao, che simbolicamente preannuncia la croce di Cristo. Durante la notte venne proibito agli abitanti di lasciare la casa, perché l'angelo del Signore sarebbe passato per la città e avrebbe ucciso tutti i primogeniti delle case senza il segno del Tao<sup>805</sup>.

La tavola realizzata da Nicola da Verdun mostra sulla sinistra Aaron intento a segnare il Tao sullo stipite della porta. Per terra giace un agnello sgozzato, il quale sangue confluiscie in una bacinella che si trova sotto l'animale. Sulla destra della rappresentazione troviamo l'angelo di Dio, identificato dall'aureola e dalle ali, intento a tagliare la gola ad una vittima, identificabile come di appartenenza alla casa reale, per la corona che porta sul capo. Le scelte iconografiche per rendere questo smalto permettono di raffigurare due azioni simultaneamente, che normalmente vengono raffigurate in due scene distinte.

Sia nello smalto di Berlino che in quello di Londra è possibile cogliere la raffigurazione del momento precedente la strage dell'angelo. Lo smalto si concentra sulla raffigurazione del



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XII, 23,3X28,4 cm., champlévé, immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Smalto di una croce votiva, realizzato nella regione della Mosa (Belgio), 1160-70 ca., champlévé, oggi Staatliche Museen, Berlino.

<sup>804</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>805</sup> Kirschbaum, *Aaron*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 2-4.

segno Tao, eludendo il momento successivo. Contrariamente, lo smalto di Klosterneuburg evidenzia sia il momento precedente che quello successivo.

Nella tradizione medievale i 10 comandamenti erano intesi in relazione alle dieci piaghe d'Egitto<sup>806</sup>. Dunque, la scelta iconografica dello smalto di Nicola da Verdun evidenzia la centralità del messaggio salvifico della legge di Dio: che già prima della legge, in Egitto, salvò quelli che lo ascoltavano e uccise coloro che si schierarono contro di lui. Lo smalto evidenzia che nessuno viene risparmiato, come indica l'uccisione del personaggio appartenente alla stirpe reale.

Fäthke identifica, in questo smalto, l'utilizzo della *calligrafia E*. Lo studioso vi individua il lavoro di un artista che, ispiratosi al lavoro del maestro Nicola da Verdun, riprende la tradizione rappresentativa della tarda antichità. Le pieghe dei tessuti incorniciano i corpi, mostrando alcune parti ne celano altre<sup>807</sup>.

Lo smalto occupa il suo posto all'interno del programma del Verduner Altar come prefigurazione della sepoltura di Gesù Cristo. La terza raffigurazione trovantesi nell'ultima colonna orizzontale corrisponde a Sansone che combatte contro il leone.



Smalto di croce votiva, XII secolo, Champlève, Londra, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 7234.

<sup>806</sup> Kirschbaum, *Zehn Gebote, lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 564-569.

<sup>807</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

Tavola XIII  
 BENEDICTIONES·IACOB  
 Le benedizioni di Giacobbe

NOS·REDIMENS·AGNUS·EX  
 IUDA·FIT·LEO·MAGNUS  
 Il Grande Leone di Giuda diventa l'Agnello  
 che ci redime.

Arnulf e Buschhausen identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo della Genesi 49, 1-27<sup>808</sup>.

Il figlio di Isacco, Giacobbe, chiamò i suoi dodici figli prima della sua morte per benedirli<sup>809</sup>. Nicola da Verdun sceglie di rappresentare il momento in cui Giacobbe si riferisce al figlio Giuda (Gn. 49,8-12):

“Giuda, te loderanno i tuoi fratelli, la tua mano sarà sulla nuca dei tuoi nemici, davanti a te si prostreranno i figli di tuo padre. Un giovane leone è Giuda: dalla preda, figlio mio, sei tornato, si è sdraiato, si è accovacciato come un leone e come una leonessa; chi oserà farlo alzare?”.

Giacobbe prende posto alla sinistra della rappresentazione, seduto su un trono di gemme e pietre preziose, la sua testa è leggermente piegata verso sinistra. Due figli assistono alla scena e si trovano nell'angolo in alto a destra della scena. Nella parte inferiore destra della rappresentazione troviamo all'interno di una struttura circolare due leoni addormentati.

Giacobbe appoggia il bastone, che tiene nella mano destra, sulla spalla del leone, che rimane addormentato. Comprendiamo il significato di questa scena considerando l'iscrizione che si trova sulla vignetta: “quis suscitabit eum?” (= chi oserà farlo alzare?).

La vignetta, i leoni e l'intera storia è possibile coglierla considerando le tre nature del leone che vengono delucidate nel Bestiario latino, dove al leone viene attribuita la caratteristica di partorire un figlio morto, il quale come Gesù, verrà resuscitato dal padre dopo il terzo giorno<sup>810</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XIII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Dettaglio miniatura leoni, Bibbia Monumentale di Admont, 1140-1145 ca., ÖNB, cod. Ser. 2701, fol. 227v.

<sup>808</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>809</sup> Si ricordi qui il significato della benedizione di Isacco, secondo gli scritti di Sant Agostino, delucidati nella tavola XI/I centrale.

<sup>810</sup> F. Zambon, *il Fisiologo*, Adelphi, 1977, pp. 22-23.

Un altro riferimento va visto nel testo dell'Apocalisse (5,5):

«Uno dei vegliardi mi disse: «Non piangere più; ha vinto il leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli»».

Per rendere la presenza simbolica dei leoni nel momento delle benedizioni di Giacobbe, quindi la fondamentale importanza di quell'insegnamento, Nicola da Verdun rende gli animali in una bolla. Rese simili die leoni possono essere notate nella miniatura di Daniele nella fossa dei leoni, realizzata per la Bibbia Atlantica di Admont, attorno al 1140.

La scelta iconografica di Klosterneuburg, come nella miniatura di Admont, sottolinea le figure dei leoni, ai quali si riferisce anche l'iscrizione a bordo smalto. La rappresentazione dei leoni addormentati sottolinea l'attesa del secondo ritorno del Cristo, l'allusione al figlio Giuda, sottolineata dall'iscrizione inserita nello smalto, ne sottolinea il ruolo come padre dell'Ebraismo.

Fäthke individua nell'utilizzo della *calligrafia A* la resa di questo smalto. A conferma di questa ipotesi individua la resa non naturalistica del papiro tenuto in mano da Giacobbe come la resa dei vestiti in modo approssimativo che si differenzia dal naturalismo utilizzato da Nicola da Verdun<sup>811</sup>.

La rappresentazione viene inserita nella stessa colonna verticale di Cristo agli inferi e Sansone con i portoni della città. Inoltre, bisogna ricordare la corrispondenza con la scena XI/I sinistra, dove Giuseppe venne gettato nel pozzo.

---

<sup>811</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.



Tavola XIV  
TRASLATIO ENOCH  
Il trapasso di Enoch

HIC·NECE·DILATA·VENIT·  
ADLOCA·LUCE·BEATA·+

Essendogli la morte rimandata, giunge questo nei luoghi di luce beata

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto del testo della Genesi 5,24 dalle lettere agli Ebrei 11,5<sup>812</sup>.

Enoch, camminando con Dio sparì perché il Signore l'aveva trovato così giusto che volle

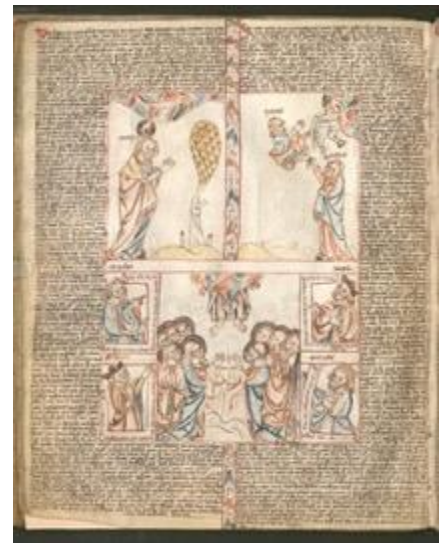
prenderlo con sé, prima che la corruzione prendesse il sopravvento sul suo animo puro.

La scelta iconografica compiuta a Klosterneuburg raffigura Dio con sembianze umane, sulla quale sinistra troviamo Enoch, che viene preso per la mano destra dal Signore, mentre con la mano sinistra esprime la sua sorpresa. Sullo sfondo si vede un albero con foglie di vino e foglie di fico, nel quale Buschhausen identifica l'albero del paradiso<sup>813</sup>. Infatti, le foglie della vigna alluderebbero al vino, quindi al sangue del Cristo.

Rese iconografiche simili non sono documentate in miniature precedenti né contemporanee. La ricerca condotta nel corso di questo lavoro ha solamente permesso di identificare una somiglianza con la miniatura della *Biblia Pauperum*, datata al XIV secolo. Nel Fol. 16 della *Biblia pauperum*, oggi alla BNB di Monaco, viene raffigurato il trapasso di Enoch e quello di Elia in relazione con quella dell'ascensione del Signore, dunque si ripropongono le stesse raffigurazioni del programma dell'ambone di



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola XIV, 23,3x28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Biblia Pauperum, dettaglio miniatura ascensione del Cristo, Elia nel carro e il trapasso di Enoch, 1360-1375, BSB, Cgm 20, fol. 270r.

Klosterneuburg. La rappresentazione che si concentra solamente sul personaggio di Enoch, mettendolo in diretta relazione con la sembianza di Dio, ne evidenzia il ruolo di prescelto, come la virtuosità. L'iconografia diffusa contemporanee o precedenti si concentra sul ruolo di Enoch

<sup>812</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>813</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 130-140. Come ricorda Buschhausen, Gregorio Magno inserisce questa storia all'interno delle sue omelie per la festa dell'ascensione, inoltre vi facevano riferimento anche durante le omelie giornaliere.

come aiutante di Dio, che usa la scala per salire verso il cielo, esattamente la stessa che appare a Giacobbe durante il suo sogno<sup>814</sup>.

La resa naturalistica dei vestiti come le pieghe che ricadono all'interno delle cosce dei personaggi riprende la tradizione ad ispirazione classica che Fäthke attribuisce a Nicola da Verdun<sup>815</sup>.

La rappresentazione viene inserita nella stessa colonna verticale dell'ascensione di Cristo e di Elia nel carro.

Tavola XV  
ARCA·NOE  
L'arca di Noè

QUO·FLUIT·OMNEBONUM  
LEGE·PNEUMATIS·HAC·AVE·DONU(M)  
Vedi in questo uccello il dono dello Spirito da cui scaturisce tutto il bene

Arnulf e Buschhausen identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo della Genesi 7,1-8<sup>816</sup>.

Lo smalto raffigura il momento in cui la colomba

torna presso l'arca di Noè con il ramoscello d'ulivo, indicando la fine del diluvio universale. Nell'ambone di Klosterneuburg, la scelta iconografica con la quale viene resa la somiglianza dell'arca all'architettura di una chiesa a tre piani, in cui la famiglia di Noè prende posto al piano superiore, mentre gli animali si spargono sugli altri due piani affacciandosi dalle finestre e dal rosone. L'elemento di maggior rilievo è il rosone centrale, che adorna la facciata. Questo si compone di cinque petali, dai quali rispettivamente spunta un animale. Dal cerchio centrale si affaccia il Re degli animali: il leone<sup>817</sup>.

Il leone, che si distingue per importanza grazie alla sua posizione centrale nel cerchio del rosone, è identificabile come simbolo di Cristo che guida la chiesa di Dio<sup>818</sup>. L'arca di Noè viene intesa come la chiesa di Dio, rinnovata da Noè<sup>819</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XV, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>814</sup> Kirschbaum, *Enoch und Elias, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., p. 645

<sup>815</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II.

<sup>816</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>817</sup> F. Zambon, *il Fisiologo*, Adelphi, 1977, pp. 22-23

<sup>818</sup> Apocalisse 5,5.

<sup>819</sup> Kirschbaum, *Noe (Noah), Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 611-620.

Grazie ai resti archeologici presso Klosterneuburg è possibile identificare la chiesa rappresentata nello smalto con quella romanica per la quale venne commissionato l'ambone<sup>820</sup>. Si può dunque concludere osservandolo che, il leone tende lo sguardo verso gli smalti del giudizio universale, ed è dunque possibile identificarlo con l'animale guida verso la fine dei tempi.

Anche nella rappresentazione della benedizione di Giacobbe l'animale era stato associato al giudizio finale e alla rinascita di Gesù Cristo. Inoltre, lo smalto precedente presenta il bisnonno di Noè, Enoch, il quale preannuncia nelle sue scritture l'apocalisse. L'Arca di Noè, quindi la chiesa stessa di Klosterneuburg, secondo l'interpretazione che ne offre la letteratura patristica di Ugo di San Vittore<sup>821</sup> corrisponde alla chiesa di Dio, nella quale i fedeli trovano l'ordine divino rispetto al macrocosmo confusionario esterno.

La figura del leone sulla facciata, non è solamente simbolo di difesa contro i demoni, bensì, la sua posizione del volto, tendente verso gli smalti dell'Apocalisse, lo identifica come simbolo preannunciato dalla fine dei tempi.

Rese iconografiche che evidenziano la presenza degli animali e ne attribuiscono una funzione di guida, sono in parte documentate nella miniatura dello psalterio di Tournai. La miniatura francese presenta anche una simile resa architettonica dell'arca.

Eppure, la scelta iconografica che viene ribadita dal *titolo* di Klosterneuburg sottolinea l'importanza dell'uccello che portando il racemo d'ulivo a Noè, confermando l'alleanza tra Dio e l'uomo: indispensabile per la vita eterna. Identificando dunque la basilica di Klosterneuburg con l'arca, lo smalto di Nicola da Verdun evidenzia la centralità del luogo fisico della Chiesa, inteso come insieme dei fedeli e del credo.

Colui che vedeva questo smalto all'interno dell'edificio ecclesiastico, sapeva di trovarsi in un luogo prescelto, le quali virtù lo avrebbero potuto condurre fino alla fine dei tempi.



© Morgan Library, New York  
 Dettaglio miniatura Arca di Noè, Psalterio, realizzato a Tournai, prima 1200, Morgans Library (NY), M. 338, fol. 107v.

<sup>820</sup> W. Pauker, *Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich-Österreich, I, die mittelalterliche Klosteranlage*, Wien, 1920.

<sup>821</sup> Vd. le opere del teologo Hugo de St. Victoire, nelle sue opere "*De arca Noe morali*" e "*De arca Noe mystica*" identifica l'arca con l'istituzione della chiesa stessa e la facendola divenire immagine dell'Universo. Conseguentemente a agli scritti di Hugo de St. Victoire, l'arca di Noe assume le sembianze del cosmo ordinato di Dio, identificato nella chiesa, dove il popolo di Cristo può cercare rifugio dall'anticosmo esterno.



Nicola da Verdun utilizza una tecnica realistica per i personaggi e l'edificio ecclesiastico. I fori delle finestre sono di grandezza diverse e rispettano la statura di coloro che vi fuoriescono con il proprio volto. Noè, inserito all'interno dell'arco di maggiori dimensioni è reso proporzionalmente con misure maggiori rispetto agli altri personaggi. Si evidenzia una grande naturalezza nella resa delle pieghe che paiono ricadere verso il busto di Noè, sottolineando la fisionomia del corpo pendente posto sotto al tessuto<sup>822</sup>.

La rappresentazione viene inserita nella stessa colonna verticale della Pentecoste e del monte Sinai.

Tavola XVI  
DE S(E)CUNDO·ADVENT(I)  
Sul secondo ritorno

TEMPUSERIT·LUCTUS·DUM  
POSCUNT·HORREA FRUCT(US)  
sarà un tempo d'angoscia, quando i  
depositi chiederanno il frutto

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal vangelo di Matteo 24,29-30<sup>823</sup>. La scena raffigura la seconda venuta di Gesù, reso con il capo crucisignato, intento a porre i piedi su una

struttura rotondeggiante che rappresenta il globo terrestre. Si tratta della tipologia rappresentativa del Gesù nella mandorla, tipico per i portali e le miniature del XII secolo<sup>824</sup>. Da entrambi i lati giungono due angeli, i quali afferrano rispettivamente una vignetta, che Gesù li porge, accettando così l'incarico affidatogli.

Gli eventi che seguono nel vangelo di Matteo, vengono rappresentati sull'altare di Klosterneuburg all'interno della stessa colonna verticale e vanno considerati come un'unità narrativa che finisce con la rappresentazione della drammatica "angoscia" del giudizio finale, come



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XVI, 23,3X28,4 cm., champlévé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Miniatura secondo ritorno del Cristo, realizzato in Francia, forse a Corbie, 1175 ca., Morgan Library, M. 44, fol. 10v.

<sup>822</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II.

<sup>823</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>824</sup> Kirschbaum, *Christus, Christusbild, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 355-390.



preannuncia l'iscrizione a bordo smalto. La continuità viene resa grazie alla figura degli angeli che appaiono in tutte e tre le tavole.

Rese simili sono documentate nella miniatura di Corbie, dove corrisponde la posizione del Cristo, il globo terrestre nella parte inferiore e la presenza degli angeli. Eppure, nella miniatura di Corbie mancano i cartelli con la suddivisione dei compiti. Lo smalto del secondo ritorno ribadisce, come gli altri inseriti nella prima riga orizzontale, la perenne presenza del male e della tentazione nella vita dell'uomo, che culminerà nel momento del giudizio universale per l'angoscia della decisione.

Nicola da Verdun rende la scena raffigurata con un'enorme naturalezza, il racconto si suddivide su due piani d'azione suddivisi tra di loro da un drappo che cela ciò che non può ancora essere visto. La staticità causata dal movimento delle mani degli angeli viene rotta dall'energia delle ali, che paiono muoversi<sup>825</sup>.

Come precedentemente annunciato, lo smalto viene posto nel programma dell'ambone in relazione con gli angeli che suonano le trombe e i morti che rinascono.

---

<sup>825</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

Tavola XVII  
CELESTIS·ICH(E)R(U)S(A)L(E)M·  
Gerusalemme celeste

SANCTIS·SUMMA·QUIES·O PACIS·  
VISIO·FIES·

Ai santi sarà la pace più alta, o visione di pace

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo dell'Apocalisse 21, 15-16<sup>826</sup>. Lo smalto raffigura la struttura della Gerusalemme celeste, come viene descritta nel

XXI e XXII capitolo dell'apocalisse, in cui si narra la grandezza e la complessità della città.

L'architettura utilizzata per rendere Gerusalemme celeste riprende quella tradizionalmente conosciuta e diffusa, come venne anche raffigurata nella miniatura del sacramentario di Mont St. Michel datato al 1060.

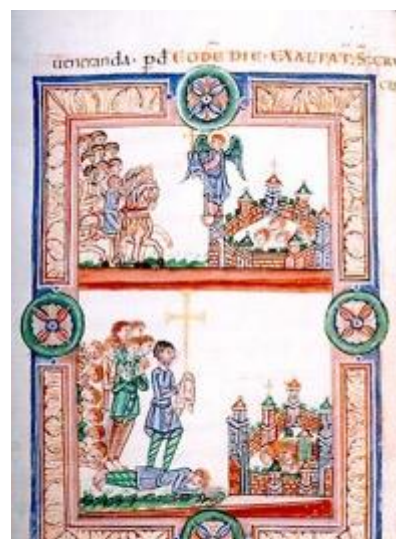
La raffigurazione che appare a Klosterneuburg, divisa da un drappo, raffigura Abramo con gli uomini giunti nella città eterna, una tipologia iconografica che è documentata anche nella miniatura della Bibbia di Souvigny datata verso la fine del XII secolo.

Le rappresentazioni, sia di Klosterneuburg che di Souvigny, mostrano vari uomini che prendono posto su Abramo, identificato dall'aureola e dalle sue dimensioni molto grandi,

lateralmente due angeli tendono un velo per coprire il segreto d'Adamo. Lo spettatore dell'ambone viene invitato ad osservare la città della Gerusalemme Celeste e aspirare, grazie alle sue azioni virtuose, ad entrarvi una volta giunto alla fine dei tempi.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XVII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



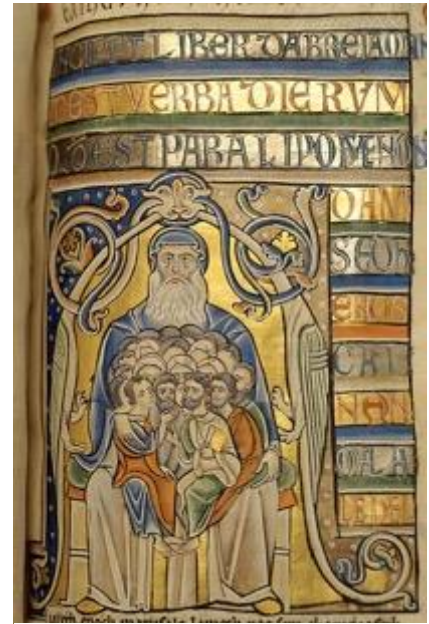
Miniatura Gerusalemme, sacramentario di Mont Saint Michel, Morgans Library (NY), M. 641, fol. 105v.

<sup>826</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

La Gerusalemme celeste nell'opera di Klosterneuburg viene resa con i portoni chiusi per simboleggiare che la seconda venuta di Cristo non è ancora contemporanea. Pertanto, lo spettatore viene esortato a riflettere sulla necessità di vivere secondo la fede, essendo l'apocalisse imminente. Inoltre, l'iconografia utilizzata per rendere Abramo ribadisce la sua funzione di interceditore per gli uomini, la stessa funzione detenuta dalla Vergine nel Nuovo Testamento.

Nicola da Verdun rende la naturalezza di questo smalto utilizzando dettagli che vedono come prerequisito uno studio dal vero. Fäthke nota il rotolo di papiro aperto che si chiude nelle estremità, proprio come lo farebbe anche nella realtà, contrariamente alla raffigurazione della benedizione di Giacobbe<sup>827</sup>.

Lo smalto venne inserito nel programma dell'ambone in relazione con quello del Cristo che si siede a giudizio e i morti che risorgono.



Miniatura Abramo, Bibbia di Souvigny, Abramo, Mouslins biblioteca comunale, fine XII secolo, M. 1, fol. 256.

---

<sup>827</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II.

### 7.1.2 Secondo Registro (smalti XVIII- XXXIV)

#### Tavola XVIII

#### ANNUNCIATIO·DOMINI

L'annunciazione del Signore

+ EX·TE·NASCETUR·

QUO·LAPSUS·HOMO·REDIMETUR·

Da te nascerà colui grazie al quale l'uomo caduto  
verrà riscattato

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal vangelo di Luca 1,26-38<sup>828</sup>.

Il testo del vangelo riporta l'incontro tra l'arcangelo Gabriele e la Vergine a Nazareth, in Galilea.

Iconograficamente questa scena viene interpretata come il momento in cui, grazie all'incarnazione, si ratifica la salvezza di ogni uomo<sup>829</sup>.

Nicola da Verdun rappresenta il momento in cui lo

Spirito Santo si manifesta dall'indice e dal dito medio della mano destra dell'arcangelo, scendendo sulla Vergine. Gabriele, identificato dalle ali e dal capo nimato, regge nella sua mano sinistra un cartello con la scritta „Ave Maria”.

Buschhausen mette in relazione la rappresentazione dell'ambone con la liturgia di Klosterneuburg del XII secolo, individuando l'iscrizione a bordo smalto nel testo dell'Antifona che veniva intonata durante le liturgie del giorno della festa della Vergine:

“Ave Maria...Benedicta tu in mulieribus” e “Virga Jesses... Benedicta tu in mulieribus”<sup>830</sup>.

L'iconografia che evidenzia il ruolo di Maria come madre di Dio, che prende posto su un trono riccamente ornato, riprende quella descritta da Giovanni Crisostomo<sup>831</sup>. Nello smalto di Klosterneuburg il leggio, preziosamente ornato, prende posto davanti alla vergine e mostra un libro aperto, che allude alla capacità della vergine di leggere e scrivere<sup>832</sup>. Infine, la presenza di Dio viene resa nella parte superiore, attraverso le tre linee serpentine.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XVIII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>828</sup> Arnulf, *Versus ad picturas*, cit., p. 262.

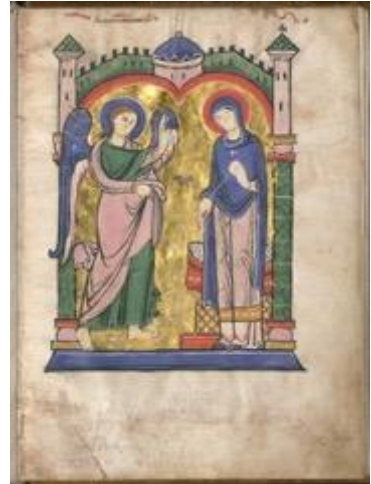
<sup>829</sup> Kirschbaum, *Christus, Christusbild, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., p. 355-390.

<sup>830</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., p.120, fa qui riferimento alle festività ecclesiastiche, senza approfondire l'argomento.

<sup>831</sup> Kirschbaum, *Verkündigung an Maria, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, p.421-437.

<sup>832</sup> K. Schreiner, *Die lesende und schreibende Maria als Symbolgestalt religiöser Frauenbildung*, in *Die Lesende Frau*, Signori, Gabriela (Ed.), Wiesbaden, 2009, pp. 113-154.

La scelta iconografica che mira a sottolineare la figura della Vergine come prescelta e madre fisica del Cristo si rifà alle metafore letterarie, introdotte nel XI secolo dai codici delle messe Marianologiche, che sottolineavano l'importanza della Vergine come figura terrena. Bisogna infatti ricordare che la Vergine era definita come discendente dalla famiglia di Davide, un suo analfabetismo sarebbe stato inimmaginabile<sup>833</sup>.



Miniatura Pasqua, Evangelionario, realizzato a Windberg (Baviera), prima 1180, BSB, Clm. 23339, fol. 56.

Scelte iconografiche simili sono documentate nella miniatura di Windberg del XII secolo. Confrontando l'annunciazione resa nella miniatura del codice con quella dell'opera di Klosterneuburg si sottolinea quanto l'opera di Nicola da Verdun si concentri sulla rappresentazione della presenza divina, che ha origine dalla Vergine.

Fäthke identifica in questo smalto la *calligrafia A*, da lui definita di minore pregio e perfezione rispetto alla *calligrafia A*<sup>834</sup>. La differenza di stile si evidenzia nella resa dei vestiti, le pieghe sul polpaccio della madonna non presentano alcun elemento naturalistico. Anche l'arcangelo, che pare in primo luogo realizzato secondo uno studio delle antichità, l'apertura del rotolo di pergamena verso l'alto, come l'esagerata rappresentazione delle pieghe non corrisponderebbe ad una rappresentazione naturalistica<sup>835</sup>.

Nella tradizione iconografica questa scena si collega tipologicamente con l'annuncio della nascita di Isacco e di Simeone: esattamente le rappresentazioni che possiamo trovare nella colonna verticale superiore e inferiore.

<sup>833</sup> Ivi., p.137. L'interesse per la figura della Vergine che scrive e prega doveva fungere da esempio per l'educazione religiosa femminile.

<sup>834</sup> Fäthke individua in questo smalto il lavoro degli scolari del maestro Nicola da Verdun, questi sarebbero stati meno abili del maestro e avrebbero realizzato lo smalto con tecnica di minor pregio. La tesi di Fäthke rimane alquanto dubbia. L'altare non venne solamente realizzato per una Chiesa, più specificamente per un altare dedicato alla Vergine, bensì anche in un periodo molto difficile all'interno dell'istituzione ecclesiastica. La santità della figura della Vergine e di Gesù era precedentemente stata messa in discussione da gruppi appartenenti all'eresia adozionista. Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., p.130-145; Nello spazio rettangolare superiore sinistro appare il busto del Re Davide, tenente l'iscrizione *audi f(ilia et vide, et inclina aurem tuam)* che fa riferimento al Salmo 44,11. Nel triangolo destro viene rappresentato invece Geremia, che presenta un estratto del testo di Geremia (31,22): *femina c(ircumdabit virum)*. Entrambe le iscrizioni fanno riferimento alla prefigurazione dell'annunciazione della nascita del messia e risalgono al 1331.

<sup>835</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II.



Tavola XIX  
NATIVITAS·D(OMI)NI·  
La nascita del Signore

NASCITUR·ABSQUE·PATRE·D(EU)S·INFANS  
·VIRGINE·MATRE·  
Il figlio di Dio nasce senza padre dalla vergine madre

Buschhausen e Arnulf identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo del vangelo di Matteo 1,25 e da quello di Luca 2,6<sup>836</sup>.

La resa di Gesù, in fasce, in una mangiatoia preziosamente ornata, la quale viene resa ricordando la materialità degli arredi marmorei provenienti dall'arte classica, allude alla narrazione delle sacre scritture nelle quali si descrive la sua nascita in una mangiatoia, a Betlemme<sup>837</sup>.

Dietro al Cristo, come di tradizione nell'iconografia occidentale, si intravedono il bue e l'asinello. Tradizionalmente, viene attribuita a questi animali rispettivamente il simbolo del giudaismo e paganesimo<sup>838</sup>.

La scelta di resa iconografica che vede il Cristo posizionato in una culla marmorea, con sembianze simile ad un sarcofago allude alla sua morte, immolato per l'umanità<sup>839</sup>. Pertanto, come Isacco venne sacrificato da suo padre sull'altare, così Dio dovrà immolare suo figlio per la salvezza di tutta l'umanità.

In primo piano, sulla sinistra, vediamo la vergine con un'aureola sul capo, distesa per tre quarti, che poggia il suo gomito destro per rialzare la schiena. La tipologia rappresentativa che mostra la Vergine distesa, relativamente distante dalla culla del Cristo, proviene dalla tradizione orientale-



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XIX, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Miniatura natività, Evangelionario Orations, terzo quarto XII secolo, BNB, Clm. 14444, fol. 1v.

<sup>836</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>837</sup> La ripresa di elementi architettonici all'interno dell'apparato liturgico è tipica del tempo e venne utilizzata sovente nei reliquiari. Infatti, si veda il reliquiario realizzato negli anni 1261-1262 per il tesoro della cappella della Sainte Chapelle di Parigi, oggi giorno al Musée de Cluny (Cl. 10746).

<sup>838</sup> Kirschbaum, *Geburt Christi*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., p.86-120.

<sup>839</sup> Id., *Geburt Christi*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., p.86-120.

bizantina<sup>840</sup>. Giuseppe prende posto sulla destra, con il capo nimbatato, poggia la sua mano sul bastone che tiene nella mano destra e vi sorregge il volto. L'iconografia con la quale viene reso Giuseppe allude al suo dubbio riguardo alla verginità della moglie. Il *titolo* a bordo smalto conferma la sua concezione immacolata. Le scelte iconografiche compiute da Nicola per la resa di questo smalto si distinguono da quelle al tempo tradizionalmente diffuse nelle zone prossime a Salisburgo e Klosterneuburg (si veda la miniatura a fol. 1v. proveniente dalla Baviera). Infatti, sebbene corrisponda il posizionamento del figlio e la resa degli animali da stalla come della culla, manca quella della Vergine distesa che si sorregge sul suo gomito destro. Una resa iconografica simile può essere individuata nel ciborio di Malmesbury,



Dettaglio natività, ciborio di Malmesbury, Canterbury, 1160-1170, MET 5th Avenue (NY).

realizzato a Canterbury con influenze d'arte della valle mosana negli anni 1160/1170<sup>841</sup>.

La scelta iconografica, resa a Klosterneuburg come a Canterbury, allude alla natura fisica della Vergine, alla sua maternità e al suo ruolo di *domina*: come sembrerebbe confermare la colorazione bluastra della sua aureola, uguale a quella del figlio. Contrariamente, l'aureola di Giuseppe presenta la parte blu esterna e quella dorata interna. L'angelo appare nella parte superiore della struttura trilobata dello smalto, portando con sé la scritta: *gloria in excelsis deo*: la stessa espressione che si può trovare nel vangelo di Luca (19,38-40) per l'ingresso del Cristo a Gerusalemme<sup>842</sup>.

Nicola da Verdun utilizza una tecnica di resa naturalistica. Le proporzioni tra i personaggi e lo spazio e la resa delle pieghe dei vestiti rispecchiano ciò che ci aspetteremmo da un artista che predilige lo studio delle opere classiche, come è possibile osservare per la resa della Vergine<sup>843</sup>.

<sup>840</sup> Ibidem.

<sup>841</sup> L'iscrizione riporta: "virgo maria fuit que diminum genuit".

<sup>842</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., p.130-145. Buschhausen identifica l'iconografia come tipica della zona della Mosa.

<sup>843</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II.; Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., p.140-150. L'iscrizione che doveva trovarsi nello spazio superiore destro è quella che oggi si trova nel triangolo di risulta superiore sinistro. Si tratta di Esaia con l'iscrizione *Parvulus (enim natus est nobis, et filius) DA(tus est nobis)* (IS 9,6). Quest'ultima iscrizione faceva parte della cerimonia liturgica Natalizia e veniva utilizzata regolarmente all'interno delle celebrazioni.

Questo smalto viene inserito all'interno del programma tipologico in relazione con la nascita di Isacco e Sansone, rispettivamente nella rappresentazione superiore e inferiore<sup>844</sup>.

Tavola XX  
CIRCUMCISIO·XPI  
La circoncisione di Cristo

N(OST)RA·TULIT·XPI·  
·CARO·VULNERA·VULNERE·TRISTI  
La nostra ferita ha portato il corpo di Cristo con una ferita dolorosa

Nessuno studioso ha individuato il testo biblico né patristico dal quale proverrebbe l'iscrizione a bordo smalto.

Secondo la tradizione giudaica, il taglio del prepuzio del neonato doveva avvenire l'ottavo giorno dopo la nascita e corrispondeva al giorno in cui veniva dato ufficialmente il nome al bambino (Levitico 12,3).

A Klosterneuburg la scena della circoncisione avviene all'interno di un edificio. La Vergine tiene il figlio, il sacerdote Simeone si avvicina dalla destra con un coltello in mano, pronto per compiere il rito della circoncisione. Non appaiono altre figure.

Mentre il Cristo presenta il capo crucisignato, sia la Vergine che il sacerdote presentano la stessa colorazione del loro nimbo.

Il gruppo madre-figlio viene reso dalla Vergine seduta su un trono preziosamente ornato, che riprende gli elementi decorativi degli arredi d'interno, precedentemente osservati sull'altare di Klosterneuburg, i quali le conferiscono un tono monumentale. Un'iconografia simile, per la resa della

Vergine, del Cristo e di Simeone è documentabile sull'opera di Malmesbury, opera già precedentemente citata.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XX, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Dettaglio natività, ciborio di Malmesbury, Canterbury, 1160-1170, MET 5th Avenue (NY).

<sup>844</sup> Negli spazi di risulta superiori appaiono: un angelo portante l'iscrizione *gloria in excelsis deo*, datato al 1331.



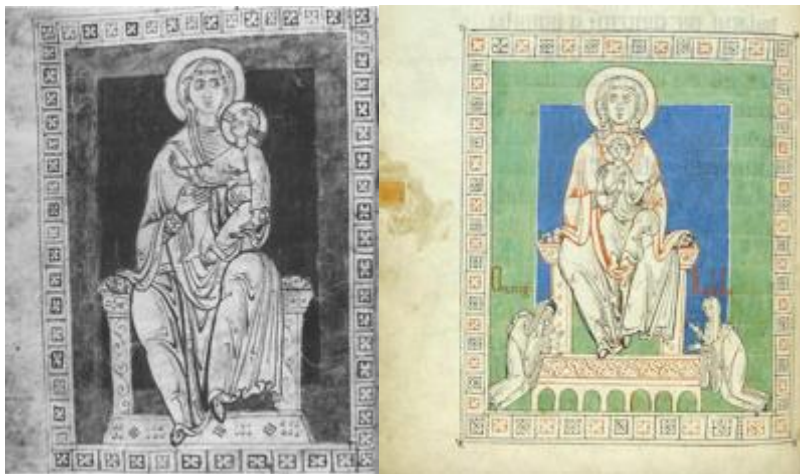
Sebbene l'opera inglese presenti San Giuseppe dietro alla Vergine, la raffigurazione si concentra nuovamente sulla coppia madre-figlio e Simeone, ribadendo dunque l'imprescindibilità della Vergine nella vita del figlio, come in quella di ogni uomo.

L'iscrizione a bordo smalto e il capo crucisignato del Cristo richiamano il dolore fisico che già da neonato il Messia deve subire, sottolineandone la natura umana e preannunciandone il martirio<sup>845</sup>. Quest'ultima tradizione iconografica, utilizzata sia nell'opera di Klosterneuburg che in quella di Malmesbury è relativamente rara nel XII secolo<sup>846</sup>.

Sono documentate delle miniature che raffigurano la Vergine in versione maestà, ovvero, seduta sul trono, con il figlio ornato dal capo crucisignato, provenienti dai manoscritti 286 e 1119 della biblioteca di Graz.

Fäthke individua lo smalto come appartenente alla *calligrafia A*, dove le figure sono rappresentate sproporzionatamente grandi. La Vergine presenta la stessa grandezza del sacerdote, sebbene questo si trovi in piedi, contrariamente a lei che prende posto su una sedia insieme al Cristo. Inoltre, la rappresentazione delle pieghe dei vestiti non rispetterebbe una resa naturalistica<sup>847</sup>.

Questo smalto viene inserito all'interno del programma tipologico in relazione alla circoncisione di Isacco e Sansone, rispettivamente nella rappresentazione superiore e inferiore<sup>848</sup>.



Dettagli miniature Vergine Maiestas, Graz, Biblioteca Universitaria, codice 286, fol. 62v. (sinistra) e codice 1119, fol. VII (destra).

<sup>845</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., p. 140-150.

<sup>846</sup> Kirschbaum, *Geburt Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., p. 86-120.

<sup>847</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>848</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., p. 140-150. Nello spazio rettangolare superiore sinistro appare la profezia di Isaia, che è stata spiegata nello smalto precedente, originariamente doveva esserci stato posizionato Mosè che erroneamente fu inserito all'interno dello spazio superiore destro dello smalto precedente, non in quello sinistro.

Tavola XXI  
TRES·MAGI·CU(M)·DONIS  
I tre magi con i regali

MISTICA·DONA·DEO·DANT·REGES·  
TRES·TRIA·VERO  
I tre re danno tre misteriosi doni al vero Dio

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo del vangelo di Matteo 2,1-11<sup>849</sup>.

Lo smalto raffigura i tre Re che da sinistra giungono ad una costruzione architettonica, sotto alla quale prende posto la Vergine, con il figlio in braccio. Il Messia tende la sua mano sinistra verso il primo Re, che a sua volta, in segno di rispetto, si inginocchia e si toglie la sua corona<sup>850</sup>. Dietro a questo primo Re ne

vengono raffigurati altri due. Il primo indica con la mano destra la stella che gli ha condotti fino a lì, il secondo pone la mano sinistra sulla corona che porta sul capo per rimuoverla, in segno di riconoscimento verso il *vero Dio* (= da Vero Deo nell'iscrizione a bordo smalto).

Buschhausen individua le tre età dei Re magi con le diverse età dell'essere umano. Questa tipologia iconografica allude alla tipica rappresentazione di questo racconto sui sarcofagi, dove la Vergine, con il figlio in trono, accoglie i Re magi raffigurati a diverse età come simbolo dell'intero popolo di Dio<sup>851</sup>.

Rese iconografiche simili sono da individuare nel portale di St. Gilles del XII secolo. Differisce la resa della Vergine, che nella lunetta del portale nord della chiesa di St. Gilles du Gard viene raffigurata frontalmente, in direzione del fedele che sarebbe entrato nell'edificio ecclesiastico o vi si sarebbe trovato davanti.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola XXI, 23,3X28,4 cm., champlevé.



Dettaglio Re Magi, St. Gilles du Gard, Portale Nord della chiesa di St. Gilles, XII sec.

<sup>849</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>850</sup> Kirschbaum, *Drei Könige*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., p.539-560 e Kirschbaum, *Dreifaltigkeit*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 525-537.

<sup>851</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., p. 140-150.

Raffigurazioni che vedono la resa della Vergine e del Cristo laterale in direzione dei Re magi, simili a quella di Klosterneuburg, possono essere ritrovate nello salterio tedesco del 1175. Inoltre, tutte le raffigurazioni, sia quella francese, quella tedesca che quella austriaca, distinguono lo spazio figurativo dedito alla Vergine da quello dedicato ai Re. Questa distinzione geometrica degli spazi permette allo spettatore di cogliere ulteriormente i Tre Re come simbolo della vecchia legge, rinnovata dall'arrivo del Cristo: al quale, come ricorda anche l'iscrizione di Klosterneuburg, vengono offerti i doni come simbolo di conferma per il suo ruolo di Messia.

Fäthke individua l'utilizzo della calligrafia A per la resa di questo smalto. La vergine prende posto sotto allo spazio architettonico su di una sedia, eppure, non cambiano le sue dimensioni e la sua statura che rimane della stessa grandezza e altezza di quella dei tre Re Magi che in piedi giungono da sinistra<sup>852</sup>.

È importante ricordare che i Re magi possedevano solamente a Colonia una festa liturgica a loro dedicata<sup>853</sup>. Inoltre, Nicola da Verdun fu chiamato a Colonia, dopo l'incarico di Klosterneuburg, per realizzare il Dreikönigenschrein per il Duomo di Colonia, dove l'adorazione presenta la stessa composizione e viene lì rappresentata precedentemente alla raffigurazione della scena del battesimo di Gesù Cristo<sup>854</sup>.

Questa rappresentazione viene messa in relazione all'interno del programma tipologico dell'altare di Klosterneuburg con quella dell'incontro di Melchisedec e Abramo e la regina di Saba, rispettivamente nello smalto superiore e inferiore della stessa colonna verticale.

---

<sup>852</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II. Fäthke individua una somiglianza tra questo smalto e la rappresentazione raffigurante l'arrivo dei Re magi, trovantesi sul portale Nord della chiesa di St. Gilles di Gard. Lo studioso vede una grande relazione tra la resa dei vestiti come la rappresentazione del gruppo dei Tre Re e attribuisce così una formazione presso queste zone del maestro Nicola da Verdun.

<sup>853</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Nel triangolo, in alto a sinistra, appare il profeta Giona, con un drappo vuoto che allude al testo del vangelo secondo Luca (11,29-32): "In quel tempo, mentre le folle si accalcavano, Gesù cominciò a dire: «Questa generazione è una generazione malvagia; essa cerca un segno, ma non le sarà dato nessun segno fuorchè il segno di Giona. Poiché come Giona fu un segno per quelli di Ninive, così anche il Figlio dell'uomo lo sarà per questa generazione. La regina del sud sorgerà nel giudizio insieme con gli uomini di questa generazione e li condannerà, perché essa venne dalle estremità della terra per ascoltare la sapienza di Salomone. Ed ecco, ben più di Salomone c'è qui".

<sup>854</sup> Dreikönigenschrein, Kölner Dom, per immagini ad alta risoluzione dell'opera veda: <https://www.koelner-dom.de/index.php?id=17451&L=0>.



Salterio, realizzato in Germania (Svevia?), 1175-1199, Morgan Library (NY), Ms. 645, fol. 2v.

Salterio, realizzato in Germania (Svevia?), 1175-1199, Morgan Library (NY), Ms. 645, fol. 3r.



Nicola da Verdun, Dreikönigenschrein, Köln Dom, Stirnseite, XII-XIII sec., smalto, camei e gemme.

## Tavola XXII PBAPTISMUS·XPI Il battesimo di Cristo

+FIT·VIA·DILVTIS·XPI·BAPTISMA·SALVTIS  
Il battesimo di Cristo diventa la via della salvezza per i battezzati

Buschhausen e Arnulf identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dai testi del Vangelo di Matteo 3,13-17, Marco 1,9-11 e Luca 3,21-22<sup>855</sup>.

La scelta figurativa compiuta a Klosterneuburg si concentra sui due personaggi che, come di tradizione, prendono posto nella parte sinistra della scena che mostra il battesimo di Cristo nel Giordano.

Sulla sinistra, viene raffigurato il personaggio che assiste al Battista, citato nelle sacre scritture come colui che tiene i vestiti di Gesù.

Il Messia si trova sulla destra e volge il suo capo crucisignato verso sinistra, dove si trova San Giovanni Battista che versa l'acqua sul capo del salvatore tramite un piccolo recipiente, la



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>855</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.



quale forma ricorda quella di un vaso, le mani del Cristo sono innalzate in segno di accettazione.

Nello smalto di Klosterneuburg viene raffigurato il momento in cui si riversa il liquido, rossastro, sul capo del Cristo da un'ampolla. La resa del liquido riprende la marea rossastra alla quale si alludeva nello smalto soprastante durante la fuga dall'Egitto. L'iconografia nordica intende il vaso come simbolo della verginità di Maria, l'utilizzo nel contesto del battesimo allude alla natura purificatoria di questo rito; dettaglio che viene anche ribadito nell'iscrizione a bordo smalto. La nudità del corpo del Messia viene celata dall'acqua del fiume, che si alza a semicerchio fino alla vita. Questa nudità era necessaria per il battesimo a corpo intero, che era tradizione al tempo del battesimo di Cristo<sup>856</sup>.

Nello smalto il corpo del Cristo viene celato nel rispetto della sua nudità, tipologia rappresentativa che va vista in contrasto con quella degli altri smalti prima dell'arrivo del Messia, dove era segno di ignoranza e paganesimo se i personaggi venivano raffigurati senza vestiti<sup>857</sup>.



Bibbia di Gumbertus, realizzata a Salisburgo per l'abbazia di Ansbach, miniature del 1110 ca., fol. 380v.

Raffigurazioni contemporanee ad iconografia simile sono documentate nella miniatura della

Bibbia Atlantica di Ansbach. Corrisponde il vestito del battista, la resa dell'acqua e lo Spirito Santo che presenta le sembianze di una colomba. Eppure, la miniatura di Andelsbach vede la presenza dell'angelo, diversamente da Klosterneuburg dove la scena si concentra solamente sulla coppia dell'assistente e dell'evangelista. Inoltre, ad Andelsbach manca il vaso di piccole dimensioni, quindi l'ulteriore riferimento alla madre di Dio<sup>858</sup>.

Pertanto, la scelta iconografica di concentrare la raffigurazione solamente sul Cristo, l'evangelista e l'assistente permette allo spettatore della raffigurazione di cogliere la relazione tra il sacerdote e la figura d'assistenza<sup>859</sup>.

Questo smalto viene messo in relazione all'interno del programma tipologico dell'ambone di Klosterneuburg con l'attraversata del mar Rosso e il mare di bronzo del Re Salomone. Entrambe le raffigurazioni tipologiche vogliono preannunciare il battesimo del Cristo, ovvero il momento in cui si conferma la natura divina del Messia, grazie alla trinità.

<sup>856</sup> Kirschbaum, *Taufe Jesu, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., p. 539-560.

<sup>857</sup> Ibidem.

<sup>858</sup> Si osservi inoltre la somiglianza tra la fonte battesimale di Freckenhorst e il Dreikönigenschrein di Colonia, realizzato successivamente all'altare di Klosterneuburg da Nicola da Verdun.

<sup>859</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II.

Allo stesso momento questa scena preannuncia il Giudizio Universale, nel quale solamente ai buoni sarà data pace eterna. Per arrivare alla pace eterna, deve esserci una vita giusta, la quale prevede il battesimo come scalino indispensabile, come ricorda l'iscrizione<sup>860</sup>.

Tavola XXIII  
DIES·PALMARUM  
Il giorno delle palme

TURBA·DEO·PLAUDIT·  
QUI·QUOS·VULT·SALVAT·ET·AUDIT·  
La folla acclama Dio, che redime e risponde secondo la sua volontà

Arnulf e Buschhausen identificano l'iscrizione a bordo smalto proveniente dal vangelo di Matteo 21,1-11, Marco 11,1-11, Luca 19,28-44 e Giovanni 12,12-19<sup>861</sup>.

Lo smalto raffigura il momento narrato nei vangeli, dove il Cristo, in groppa ad un asino, entra a Gerusalemme, la Domenica Delle Palme, una settimana prima del suo martirio.

Seguendo l'iconografia tradizionale di questa rappresentazione, il Cristo si trova in groppa all'asino con le gambe che pendono lateralmente, una su ciascun lato dell'animale. Sulla destra si vedono i due uomini, che porgono il loro capo dalla porta d'ingresso della città di Gerusalemme e distendono i loro mantelli ai piedi del Cristo, per accoglierlo. Sull'albero, nel retro della rappresentazione, si possono osservare due uomini, uno giovane e uno anziano, quest'ultimo identificabile con Zaccheo, intenti a gettare ramoscelli di palme in direzione del Cristo. La raffigurazione di Zaccheo non è sempre data nelle scene di ingresso a Gerusalemme, eppure, vede una grande diffusione nel periodo medievale<sup>862</sup>. Questo personaggio preannuncia il momento successivo, dove ospiterà il Cristo nella propria casa per il pasto, abitazione che diverrà simbolicamente la nuova Chiesa<sup>863</sup>.

Gesù benedice con la mano sinistra, dalla sua posizione centrale in groppa all'asino, i due uomini sugli alberi mentre tiene una scritta in quella destra: "dicite filie syon".



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXIII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>860</sup> Kirschbaum, *Taufe Jesu, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., p.539-560.

<sup>861</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>862</sup> Kirschbaum, *Palmchristus, Palmesel, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp.363-265.

<sup>863</sup> Ibidem.

L'iscrizione sul drappo si rifà al testo di Isaia (62,11): "Dite alla figlia di Sion: Ecco, arriva il tuo salvatore (...)"<sup>864</sup>.

Vicini all'asino intravediamo un secondo più piccolo, che fa riferimento a Lc 19,30 e Mc 11,2. La figura dell'asino assumeva nel XII secolo una caratterizzante piuttosto negativa. Infatti, tradizionalmente veniva ricordato come animale testardo, difficilmente domabile<sup>865</sup>. Nella rappresentazione di Klosterneuburg vediamo due asini che, pazientemente, svolgono il loro lavoro: la calma diviene simbolo del Cristo che redime gli infedeli<sup>866</sup>.

Inoltre, la coppia di asini madre-figlio allude alla Vergine madre di Dio, alla quale del resto era dedicata anche la basilica di Klosterneuburg e l'altare principale per il quale l'ambone fu originariamente concepito. Tradizioni iconografiche simili possono essere ritrovate nei fisiologi, localmente diffusi nel XII secolo.



Salterio, realizzato in Germania (Svevia?), 1175-1199, Morgan Library (NY), Ms. 645, fol. 3v

Salterio, realizzato in Germania (Svevia?), 1175-1199, Morgan Library (NY), Ms. 645, fol. 4r.

Buschhausen nota che la resa del vestito blu di San Pietro è l'unico dettaglio all'interno dell'ambone che venne realizzato secondo la tradizionale tecnica mosana *cloisonné*<sup>867</sup>. Inoltre, individua nella figura di Pietro, tonsurato, una voluta identificazione della raffigurazione del prevosto Wernher: come

confermerebbe anche il manoscritto che questo tiene in mano<sup>868</sup>.

Rese simili dell'ingresso di Gesù e Gerusalemme appaiono nella miniatura sveva del XII secolo. Eppure, manca l'identificazione dei personaggi che accompagnano il Messia.

<sup>864</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150.

<sup>865</sup> Kirschbaum, *Palmchristus, Palmesel, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 363-265 e Kirschbaum, *Einzug in Jerusalem, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 593-597.

<sup>866</sup> Ibidem.

<sup>867</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150.

<sup>868</sup> Ibidem.

Quest'ultimo smalto viene individuato da Fäthke come appartenente alla *calligrafia A*. Tipica per questa calligrafia sono le rappresentazioni che non rispettano un naturalismo estremo, che conosciamo dalle opere di Nicola da Verdun. Il rotolo di papiro che si apre dalla parte sbagliata, le mani sproporzionate dei personaggi che accolgono il Cristo, come la compressione dei personaggi rappresentati, questi sono tutti elementi che sono da considerarsi tipici per gli smalti attribuibili a questa calligrafia<sup>869</sup>.

Tavola XXIV  
CENA·DOMINI  
La cena del Signore

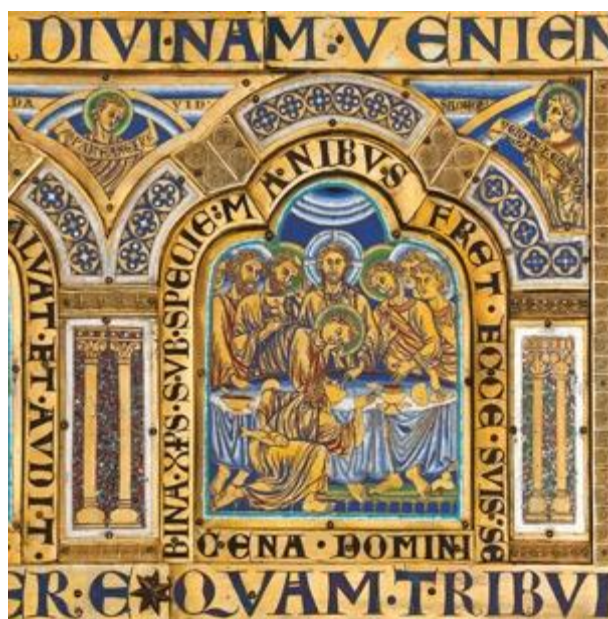
BINA·XPS·  
SUB·SPECIE· MANIBUS  
FRET(=FERT)·ECCE·SUIS·SE  
Guarda, sotto forma di due figure tiene  
Cristo sé stesso nelle sue mani

Arnulf identifica l'iscrizione a bordo smalto proveniente dai testi del vangelo di Matteo 26,20-29, Marco 14,17-25, Luca 22,14-20 e Giovanni 13,21-30<sup>870</sup>.

La rappresentazione mostra nove uomini, identificati come apostoli dall'aureola che portano sul capo, e il Cristo, che prendono posto intorno ad una tavola a forma ovale. Sul tavolo, si trovano due pesci e tre ciotole.

Cristo, rappresentato in posizione centrale, si trova dalla parte opposta rispetto all'osservatore. San Giovanni si distingue dagli altri personaggi all'interno della rappresentazione per la sua giovinezza (non porta alcuna barba); viene rappresentato durante un momento di riposo al tavolo, appoggiato al Cristo.

Dall'altra parte del tavolo, quindi quella dello spettatore, prende parte un solo uomo intento a ricevere il boccone dalla mano sinistra del Cristo. Si tratta di Giuda, colui che tradizionalmente



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXIV, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>869</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II; Buschhausen ricorda che nei triangoli di risulta superiori viene presentato, sulla sinistra in alto, Isaia tenente in mano l'iscrizione che riprende il testo di Isaia (10,24): "O popolo mio, che abiti in Sion, non temere l'Assiro".

<sup>870</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.



viene evidenziato dal Cristo durante l'ultima cena come il traditore<sup>871</sup>. Questo tiene nella mano sinistra un pesce che nasconde dietro alla schiena.

La rappresentazione del pesce all'interno delle scene dell'ultima cena è stata portata in Occidente dall'Oriente: l'animale viene tenuto in mano, dietro la schiena, come segno di tradimento verso il Cristo.

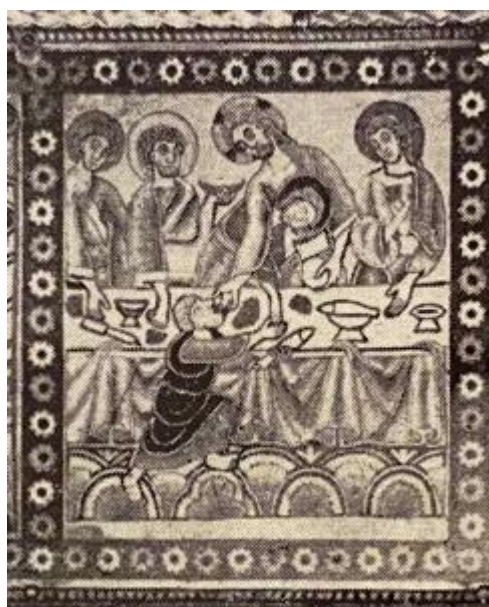
Il pesce assume all'interno della tradizione cristiana, fin dalle prime raffigurazioni pervenuteci dalle catacombe, la simbologia del Cristo: portarlo dietro alla schiena simboleggia il rifiuto<sup>872</sup>. Con la mano destra il Cristo porge il calice a Pietro, sempre identificabile per i suoi capelli tonsurati.

L'iscrizione invita il lettore ad osservare il calice di Cristo e il pane che, nell'esatto momento in cui viene colto dallo spettatore, viene mangiato da Giuda, designandolo come traditore.

L'iscrizione invita l'osservatore dell'opera a seguire le mani e il loro posizionamento all'interno dello smalto; notando inesorabilmente anche il pesce che viene tenuto da Giuda.

Sebbene nel 1331 fosse stata aggiunta la scena del tradimento di Giuda, è necessario ricordare che nella versione originale di Nicola da Verdun era diverso: l'unico simbolo che alludeva al tradimento era da individuare all'interno della scena dell'ultima cena: al pesce dietro alle spalle di Giuda.

Gli smalti di Bruges presentano un'iconografia simile: non solamente la suddivisione spaziale viene resa allo stesso modo, bensì Giuda tiene nella sua



Smalti di Bruges, circa 1170-1175, ottone dorato e smaltato.

mano sinistra un pesce, il quale non si trova dietro alla schiena bensì davanti. Bisogna qui ricordare che negli smalti di Bruges esiste una scena dedicata al bacio di Giuda.

La scelta compiuta a Klosterneuburg, dove non venne affidato alcuno smalto al momento del tradimento può essere visto in relazione ai testi di Gerhoch von Reichesberg: il quale consigliava di non rappresentare l'Anticristo per non permettere al male di potersi manifestare o di influenzare i credenti<sup>873</sup>.

Anche questo smalto viene individuato da Fäthke come appartenente alla *calligrafia A*.

<sup>871</sup> Kirschbaum, *Abendmahl*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 10-18.

<sup>872</sup> Ibidem.

<sup>873</sup> K. Sturmhoefel, *Gerhochs von Reichensberger*, Leipzig 1887, pp. 9-14.

Lo studioso individua una compressione, non organica, dei personaggi che distoglie l'attenzione dalla rappresentazione di Giuda. Sebbene questa scelta compositiva possa essere voluta, per evidenziare la compattezza e forza degli apostoli rispetto al traditore, la rappresentazione delle ciotole sul tavolo risulta completamente erronea: queste sembrano infatti fluttuare nell'aria<sup>874</sup>.

L'ultima cena viene qui inserita all'interno del programma dell'altare di Verdun come prefigurata da Melchisedec e dalla Manna: si tratti in entrambi casi di scene che prefigurano l'eucarestia e che permettono una diretta relazione con gli eventi che, in un contesto ecclesiastico, avvenivano davanti alle raffigurazioni sull'ambone<sup>875</sup>.

Buschhausen identifica in queste due iscrizioni una relazione diretta all'Eucaristia, inoltre lo studioso ricorda anche che Nicola da Verdun chiamò lo smalto "Cena Domini".

---

<sup>874</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II.

<sup>875</sup> Prov 9,5 Venite et comedite (panem meum, et bibite vinum quod miscui vobis) – Venite, mangiate del mio pane e bevete del vino, che ho mischiato per voi. Nei triangoli di risulta superiori viene presentato a sinistra il Re David che tiene in mano la scritta "PANEM ANGELORUM", un riferimento al Salmo, 77,25. A destra viene rappresentato Salomone, tenente in mano la scritta identificabile la Provvidenza 9,5 "VENITE ET COMEDITE". Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Buschhausen ricorda anche che l'iscrizione nella cornice contiene un errore di scrittura: MANIBUS FRET al posto di MANIBUS FERT.

Tavola XXV (Aggiunta 1331)  
IUDAS·OSCVLATUR·D(OMINU)M  
Giuda bacia il Signore

+OSCVLO·TE·XPE·TRADIT·  
TRADITORE EST·

Con un bacio, Cristo, ti tradisce questo traditore

Lo smalto raffigura il momento in cui Giuda, baciando Gesù nel giardino di Getsemani, lo tradisce vendendolo ai soldati. La scena viene narrata nel vangelo di Matteo 26,47-50, in quello di Marco 14,43-46 e in quello di Luca 22,47-48<sup>876</sup>.

Nello smalto vengono raffigurati sei soldati intenti a sguainare le proprie armi, che si affollano attorno alla coppia centrale, che si compone di Giuda e Cristo.

Come ricorda l'iscrizione inferiore, il momento rappresentato è quello del bacio. L'iscrizione nella cornice si riferisce al testo del vangelo di Luca (22,48), dove Cristo fa presente a Giuda del suo prossimo tradimento.

L'ambiente del giardino viene richiamato dagli alberi e dagli elementi vegetali che si trovano dietro e attorno al gruppo di personaggi raffigurati in primo piano. Elementi simili appaiono nello smalto di Caino ed Abele e in quello di Adamo ed Eva.

La tipologia rappresentativa degli elementi vegetali è largamente diffusa nel XIII secolo, si consideri il reliquiario in avorio di Colonia<sup>877</sup>.



Artista sconosciuto, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un'ambone), 1131, Tavola XXV, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Reliquiario, realizzato a Colonia, proveniente dall'abbazia di Saint-Yved de Braine (Aisne), 1200, oggi al Musée de Cluny (Parigi), inv. CL. 1564, avorio.

<sup>876</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>877</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., p. 140-150, l'autore ricorda che l'iscrizione deve essere modificata in: PER PACEM CHRISTE TE TRADIT TRADITOR ISTE. Per il digitalizzato della *Biblia Pauperum* di Klosterneuburg, oggi alla Nationalbibliothek di Vienna, Cod. 1198 vd: [https://manuscripta.at/hs\\_detail.php?ID=10504](https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=10504). Nel triangolo di risulta superiore viene raffigurato Davide, portante l'iscrizione che fa riferimento al Salmo 41,10 HOMO PACIS MEAE I(n quo speravi, qui edebat panes meos magnificat super me supplantationem). Buschhausen ricorda che questa iscrizione e rappresentazione venne ripresa dalla *Biblia Pauperum* di Klosterneuburg, oggi alla Nationalbibliothek di Vienna (cod. 1198, fol. 6r).

Tavola XXVI  
+PASSIO·DOMINI· +  
La sofferenza del Signore

+VICTIMA·MATATUR· QUA· NOSTRA· RUINA·  
LEVATUR·  
Il sacrificio viene massacrato attraverso il quale viene  
accettata la nostra caduta

Arnulf e Buschhausen identificano la provenienza  
dell'iscrizione a bordo smalto dai testi dei Vangeli di  
Matteo 27,33-50, Marco 15, 22-37 e Luca 23,33-46<sup>878</sup>.

Lo smalto era posizionato inizialmente esattamente nel  
fulcro, nel punto centrale dell'intera opera.

Per evidenziarne ulteriormente la centralità, lo smalto  
venne reso in misure maggiori rispetto a tutti gli altri: una  
scelta che venne già utilizzata per rendere la crocifissione  
nel ciclo di Sant Angelo in Formis.

Nicola da Verdun raffigura nello smalto centrale il martirio di  
Gesù, fiancheggiato, come da tradizione, dalla Vergine e san  
Giovanni. Nel nucleo dello smalto viene raffigurato il Cristo  
crocifisso, con il capo crucisignato. Il volto pende verso il basso e  
gli occhi sono chiusi, segno che la morte è già avvenuta.

L'iscrizione a bordo smalto si riferisce all'imprescindibilità del  
sacrificio, necessario affinché il peccato possa essere riscattato.

La tradizione iconografica a cui ci si rifà è quella bizantina, diffusa  
in occidente nel X-XI secolo, questa vede il Cristo rappresentato  
con gli occhi chiusi e il volto tendente verso il basso<sup>879</sup>. Sul costato

destro si scorge la ferita conferita al Messia dal soldato Longino, dalla quale scende un liquido  
rosso: il sangue, mischiato all'acqua. Si tratta di un crocifisso a quattro chiodi che viene  
rappresentato crudelmente.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola XXVI, 23,3X28,4 cm., champlévé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Tondo con la Vergine, realizzato nella Valle della Mosa (HL), ca. 1150-1200, champlévé.

<sup>878</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 130-140.

<sup>879</sup> Kirschbaum, *Kreuz, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., pp. 562-590, contrariamente alla tradizione Mosana, dove il Cristo morto veniva solamente rappresentato a partire dal XIII secolo, quello vivo in croce significava infatti la sua vincita sulla morte, concetto che nell'altare di Verdun viene ribadito nella scena della discesa agli inferi.



Una simile rappresentazione appare nella miniatura del XII secolo dell'Universitätsbibliothek di Graz. Allo stesso modo nella miniatura di Graz, all'interno di un riquadro rettangolare, appare il Cristo in croce accompagnato dalla Vergine e San Giovanni. A Klosterneuburg appaiono il sole e la luna e il cartellino con l'iscrizione *Ihesus Nazaren*, dettagli che mancano nella miniatura di Graz.

La forma romboidale, che a Klosterneuburg si sviluppa dietro alla figura di Gesù in croce, riprende le formelle decorative di tradizione Mosana. Buschhausen interpreta l'elemento geometrico come simbolo dell'Universo, il quale verrà salvato da Gesù.

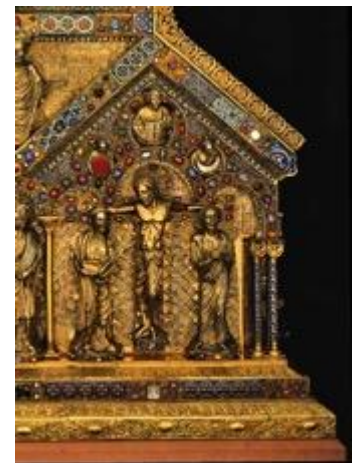
Nicola da Verdun rende le persone rappresentate all'interno dello smalto, affidandole degli elementi provenienti dalla tradizione classica. Pertanto, la vergine prende posto sotto la croce in contrapposto, la flessione del corpo viene sottolineata dalle pieghe dei vestiti che ricadono naturalmente sul corpo, divenendo più stretti sui fianchi, più larghi sul davanti.

La differenza più notevole tra la raffigurazione di Graz e di Klosterneuburg risiede nel posizionamento del codice: nella prima versione lo porta San Giovanni, nella seconda la Vergine. Il codice che tiene in mano è il libro dei beati, che si aprirà nel momento del Giudizio Universale<sup>880</sup>.

Raffigurazioni ad iconografia simile sono documentate nella zona della Mosa, come il trittico di Florennes e il tondo della Vergine con il libro. La stessa iconografia viene anche utilizzata da Nicola da Verdun per rendere la crocifissione nella sua opera successiva, Dreikönigenschrein di Colonia.



Miniatura crocifissione, Graz, Universitätsbibliothek, XII secolo, Cod. 286, fol. 8v.



Nicola da Verdun, Dreikönigenschrein, Colonia, prima 1205. Duomo

<sup>880</sup> Id., *Maria*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 562-590

Numerose raffigurazioni vedono la raffigurazione della Vergine e del Battista senza codice in mano come quella del Vangelo del IX secolo realizzato presso San Benedetto del Po.



Trittico di Florennes, regione della Sambre e Mosa, fine XII, Musée R. d'Art et Histoire, Bruxelles.



Dettaglio crocifissione, Vangelo, realizzato a San Benedetto del Po attorno al 1075-1095, Morgans Library (NY), M. 496, fol. 101r.

Tavola XXVII (Aggiunta 1331)

DEPOSITIO·XPI

La deposizione di Cristo

+HII·CORPUS·DUCIS·TOLLUNT·AB·  
·ARBORE·CRUCIS

Prendono il corpo del Condottiero dall'albero della croce

La rappresentazione riprende una tipologia rappresentativa originaria del XIII secolo: il compianto<sup>881</sup>.

Le tre Marie, sotto la croce, tengono sulle ginocchia il Cristo morto. Dietro a questo gruppo di addolorati appare San Giovanni, con il codice in mano, piangente. La croce a forma di T, presenta nella parte superiore il cartellino con l'iscrizione INRI, che si rifà al Titolo di Pilato Gio 19,19: “*iesus nazarenus, rex iudaeorum*”.



Artista sconosciuto, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1331, Tavola XXVII, 23,3X28,4 cm., champlévé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>881</sup> Kirschbaum, *Beweinung Christi*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp.278-282.

Buschhausen inserisce questo smalto all'interno delle celebrazioni liturgiche del venerdì di Pasqua, mettendolo in relazione con la tipologia rappresentativa del ciclo della passione realizzato nel 1335 a Vienna<sup>882</sup>.

La rappresentazione si inserisce all'interno del tradizionale del compianto che si svolgeva davanti alle rappresentazioni di deposizioni del Cristo. Anche questa tavola, come viene ricordato da Buschhausen, è stata aggiunta del 1331 e venne messa in relazione con quella Adamo ed Eva e la deposizione del Re di Gerico<sup>883</sup>.

Tavola XXVIII  
 SEPULC(R)U(M) · D(OMI)NI ·  
 La tomba del Signore

TERRE · VITA · DATUR · CUI · TERRA · POLUS ·  
 FAMULATUR ·

La vita è data alla terra, a cui sono soggetti la terra e il cielo

Arnulf identifica la provenienza delle iscrizioni a bordo smalto dai testi del vangelo di Matteo 27, 59-60, Marco 15,46, Luca 23,53 e Giovanni 19, 38-42<sup>884</sup>.

Lo smalto raffigura il momento in cui il corpo del Cristo viene inserito all'interno della sua tomba, struttura che ricorda la mangiatoia nella quale Gesù prendeva posto in fasce, nello smalto della natività: un sarcofago.

I due uomini che portano il corpo del Cristo nella tomba sono, come riportano le sacre scritture, Giuseppe da

Arimatea e Nicodemo<sup>885</sup>. La donna che accompagna la coppia è la Vergine, identificabile dal suo nimbo.

L'iscrizione a bordo smalto si riferisce alla tomba del Signore, che simboleggia la necessità della morte fisica del Messia.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola XXVIII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>882</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp.140-150.

<sup>883</sup> Ibidem. i personaggi che risultano negli spazi triangolari di risulta superiore sono Davide sulla destra, con la scritta del Salmo 21,16: "aruit tamquam T(esta virtus mea, lingua mea, et lingua mea adhesit faucibus meis). Dalla parte opposta, sulla sinistra venne rappresentato, sempre nel 1331, Isaia, mentre tiene l'iscrizione (IS 11,10): "et erit sepulcrum eius gloriosum", Questa iscrizione fa riferimento alla tomba di Cristo, quindi al momento di poco successivo al compianto.

<sup>884</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>885</sup> Kirschbaum, *Grablegung Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., pp. 192-195.



La rappresentazione corrisponde agli schemi iconografici del X-XII secolo, dove vediamo la presenza di due uomini, del Cristo in fasce e della tomba. L'aggiunta della Vergine allude all'iconografia della *mater dolorosa*, come alla scena delle tre donne al sepolcro<sup>886</sup>.

Bisogna ricordare che, questo smalto fa parte del programma originario dell'ambone, dove non vi era alcuna rappresentazione del compianto né quella delle donne al sepolcro: tutte e due vengono integrate tramite un'unica scena.

Raffigurazioni ad iconografia simile possono essere ritrovate nella Bibbia Atlantica di Gumbertus (fol. 308v.) e nel manoscritto francese di Corbie (fol. 10v.). In entrambi i casi la tomba del Signore viene resa con un'iconografia simile a quella di

Klosterneuburg. La resa dei tondi sull'esterno del sarcofago viene riportata sul reliquiario più tardo delle scene della vita di Cristo, oggi a Bartimore. Eppure, contrariamente a Klosterneuburg a Baltimore, manca la figura della Vergine.

Fäthke riconosce in questo smalto nuovamente la *calligrafia A*. Questa sarebbe da riconoscere nello sbaglio di resa del collo inesistente, come nella resa del posizionamento del coperchio del sarcofago, il quale sembra cadere in avanti<sup>887</sup>.

Lo smalto si trova nel programma in relazione con Giuseppe nel pozzo e Giona nella pancia del cetaceo<sup>888</sup>.



Bibbia di Gumbertus, realizzata a Salisburgo per l'abbazia di Ansbach, miniature del 1110 ca, M. 1480, fol. 380v.



Miniatura, tomba del Cristo, realizzato in Francia, forse a Corbie, 1175 ca., Morgan Library, M. 44, fol. 10v.

<sup>886</sup> Una rappresentazione simile la possiamo trovare nell'Evangelario di Santo Stefano a Bamberg, realizzato attorno all'anno 1000 a Bamberg.

<sup>887</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap.II.

<sup>888</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Le iscrizioni nei rettangoli superiori presentano, a sinistra, Salomone, con l'iscrizione del Cantico dei Cantici 5,1, EGO DORMIO ET C(or meum vigilat): Buschhausen ci ricorda che questa iscrizione venne aggiunta nel 1331. Originariamente nel 1181, l'iscrizione doveva riferirsi al sepolcro di Cristo: Esaia 11,10, ET ERIT SEPULCRUM EIUS GLORIOSUM. Buschhausen ricorda inoltre che Prudentia venne inserita nello spazio superiore per evidenziare la necessità di sotterrare il corpo di Cristo, il giorno stesso della crocifissione.



Dettaglio tomba Cristo, Reliquiario, realizzato a Limoges, 1230-50ca.

Tavola XXIV  
DESTRUCTIO·INFERNI  
L'apertura dell'inferno

IUS·DOMUIT·MORTIS·TUA·XPE·  
POTENCIA·FORTIS·

Il tuo potente potere, Cristo, ha sconfitto il diritto alla morte

Sia Buschhausen che Arnulf sono concordi che l'iscrizione a bordo smalto provenga dal Vangelo di Nicodemo 24<sup>889</sup>.

Nello smalto dell'opera di Klosterneuburg il Cristo prende posto sulla sinistra e viene rappresentato nel momento successivo al quale spalancò le porte dell'inferno, intento a calpestare

Ade e tirare fuori dagli inferi Adamo ed Eva. Ade viene rappresentato come un essere antropomorfo con caratteristiche animali.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXIX, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>889</sup> Nicodemo 24: "Mentre l'Ade così parlava con Satana, il re della gloria stese la sua mano, afferrò e drizzò il primo padre Adamo; si rivolse poi a tutti gli altri e disse: "Dietro di me voi tutti che siete morti a causa del legno toccato da costui! Ecco, infatti, che io vi faccio risorgere tutti per mezzo del legno della croce". Così dicendo li mandò tutti fuori, mentre il nostro primo padre Adamo fu visto pieno di gioia, e disse: "Ti ringrazio per la tua grandezza, o Signore, avendomi tratto fuori dal profondissimo Ade". Così tutti i profeti e i santi, dissero: "Ti ringraziamo, o Cristo, salvatore del mondo, poiché hai tratto fuori la nostra vita dalla corruzione". Dopo che si erano espressi così, il salvatore benedisse Adamo con il segno della croce sulla sua fronte, ed ugualmente fece per i patriarchi, i profeti, i martiri, i primi padri e, presili, salì dall'Ade. E mentre egli proseguiva il cammino, i padri lo seguivano salmodiando e dicendo: "Benedetto colui che viene nel nome del Signore! Alleluia! A lui la gloria di tutti i santi".

Rese antropomorfe simili vengono utilizzate per rendere raffigurazioni connotate negativamente, come per esempio nel manoscritto tedesco di Gerhoch von Reichersberg.

Il manoscritto miniato, realizzato sotto la supervisione di Gerhoch von Reichersberg, rende degli animali che si compongono di diversi arti antropomorfi. Pertanto, la differenza tra gli animali e l'uomo si identifica nel fatto che, mentre il primo non è in grado di giudicare e cogliere la virtù, il secondo, grazie alle azioni di Cristo in terra ne ha la possibilità.

L'iscrizione a bordo miniatura ribadisce che gli esseri misti raffigurati sarebbero caratterizzate negativamente in ogni singolo arto, a seconda del loro peccato, assumendo forme animali diverse.

Nello smalto di Klosterneuburg, il Messia è vestito con lo stesso lembo con cui venne sepolto e porta la ferula a doppia croce. Il lenzuolo che copre il corpo del Cristo ne copre quasi interamente il busto, lasciando scoperta la ferita laterale, conferitagli nel momento della morte, dal soldato romano Longino.



Dettaglio, ciborio di Malmesbury, Canterbury, 1160-1170, MET 5th Avenue (NY).

La rappresentazione riprende la tradizione iconografica bizantina nella quale Ade si trova sotto i piedi del Cristo, come nel Salterio di Chludov (fol. 63)<sup>890</sup>, intento a liberare Adamo ed Eva<sup>891</sup>. Una resa iconografica simile può essere osservata anche nell'opera di Malmesbury.

Lo smalto di Klosterneuburg trova somiglianze con l'opera francese per la resa del Cristo, dei portali, di Ade, di Adamo ed Eva, eppure, risulta significativamente semplificata. Pertanto, entrambe le versioni evidenziano la forza sovraumana del Cristo che fronteggia e uccide la morte, alla quale si riferiscono anche le iscrizioni a bordo scena.

Fäthke individua l'utilizzo della *calligrafia A* per la resa di questo smalto. Gli elementi caratterizzanti sarebbero da individuare nelle torsioni a-naturalistiche del corpo di Cristo. La resa del suo corpo non suggerisce alcuna resa d'equilibrio, e questo condizionerebbe che il momento successivo a quello rappresentato, il Cristo cadrebbe per terra<sup>892</sup>.

<sup>890</sup> Salterio di Chludov, oggi a Mosca Hist. Mus, Ms. D.129, fol. 63v, in parte digitalizzato su: <https://gallica.bnf.fr/accueil/it/content/accueil-it?mode=desktop>.

<sup>891</sup> Kirschbaum, *Höllenfahrt Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., pp. 322-331.

<sup>892</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

Questo smalto viene posto all'interno del programma dell'ambone in relazione con le piaghe d'Egitto nella parte superiore e Sansone con il leone in quella inferiore<sup>893</sup>.



Gerhochus Reicherspergensis,  
Tractatus in psalmos, BNB, Clm. 16012,  
Reichersberg, metà 12. sec., fol. 121.



salterio di chlodov, Mosca, Hist. Mus. MS.  
D.129, fol. 63v.

<sup>893</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Nel triangolo di risulta superiore sinistro venne rappresentato il profeta Osea con l'iscrizione (Os 13,14) ERO MORS TUA O(mors, morsus tuus ero, inferne), si riferisce dunque alla vincita sulla morte del Cristo.



Tavola XXX  
AGNUSPASCALIS·  
L'agnello pasquale

VITAM·DAT·TENTO·TRIDVO·PATER·  
INMONUMENTO·

Il Padre dà la vita a colui che giacque nella tomba per tre giorni

Arnulf identifica l'iscrizione a bordo smalto come proveniente dal testo del vangelo di Matteo 28, 1-10; Marco 16,1 e Luca 24, 1-11<sup>894</sup>.

Buschhausen ricorda che sul retro di questo smalto venne ritrovato lo studio preparatorio per la scena delle tre donne al sepolcro: eseguito da Nicola da Verdun e successivamente sostituito, per volere del committente.

La resurrezione del Cristo non viene riportata dai

Vangeli: sappiamo solamente che il terzo giorno dopo la sepoltura, le tre donne si recarono alla tomba trovandola vuota. Lo smalto dell'altare di Klosterneuburg raffigura la resurrezione di Gesù, avvenuta tre giorni dopo la morte, come viene riferito nell'iscrizione a bordo smalto. L'iscrizione allude alla figura del Cristo come agnello pasquale, una simbologia fortemente eucaristica, che deve essere vista in relazione alle celebrazioni del calendario eucaristico, le quali si sarebbero tenute in prossimità<sup>895</sup>.

Nello smalto si vede raffigurata la tomba rettangolare del Cristo, la quale materialità ricorda il marmo.

Rese simili del sepolcro di Cristo, con una corrispondenza anche dei soldati che prendono posto alla base, sono documentate nell'Evangelario di Windberg datato nella prima metà del 1180.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola XXX, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Miniatura Pasqua, Evangelario, realizzato a Windberg (Baviera), prima 1180, BSB, Clm. 23339, fol. 56.

<sup>894</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>895</sup> Kirschbaum, *Auferstehung Christi*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 201-218.

Sebbene corrisponda la resa iconografica dei soldati e dell'ambiente non corrisponde la raffigurazione del Messia, che a Klosterneuburg è caratterizzato da molta più enfasi rispetto a Windberg.

Una enfasi simile viene utilizzata per rendere la figura dell'evangelista Marco nel manoscritto di Reichenau: in cui il Cristo crocifisso prende posto nella stessa miniatura all'interno della mezzaluna superiore dell'arco.

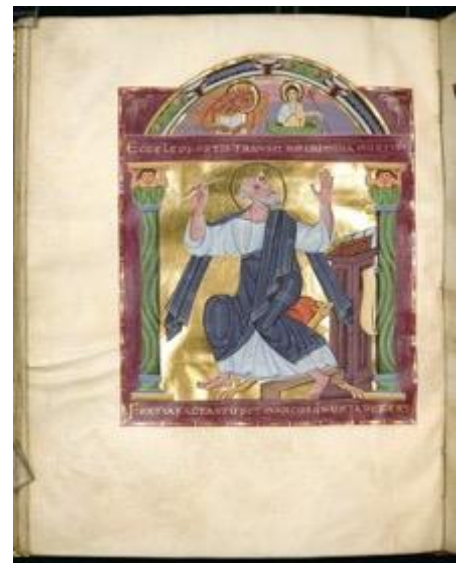
Nella rappresentazione dell'evangelario di Enrico II realizzato a Reichenau il Cristo viene realizzato come figura indipendente inserita nello spazio superiore<sup>896</sup>.

Le scelte iconografiche compiute per raffigurare questo smalto devono essere viste in relazione al significato delle celebrazioni liturgiche della Pasqua, che alludevano al

rinnovo, tramite il nuovo cero, i nuovi oli. La scelta rappresentativa del Cristo va intesa in relazione al cambiamento, della svolta dalla morte verso la vita eterna<sup>897</sup>. Negli smalti dell'altare questo smalto segue quello dell'ascensione del Signore e dall'avvento dello spirito santo.

Fäthke individua questo smalto con la *calligrafia A*. Come nella rappresentazione della discesa di Cristo agli inferi, anche in questa rappresentazione la figura del Cristo prende posto all'interno dello smalto senza possedere un equilibrio proprio<sup>898</sup>.

La rappresentazione viene messa in relazione all'interno del programma tipografico con le promesse ai figli di Giacobbe e Sansone portante la porta<sup>899</sup>.



Miniatura, Evangelario Reichenau, inizio XI secolo, BNB Clm. 4454, fol. 86v.

<sup>896</sup> Si noti la somiglianza di organizzazione del riquadro. Infatti, la miniatura di Reichenau presenta un'iscrizione nella cornice che fa riferimento all'immagine all'interno del riquadro, esattamente come anche nell'altare di Klosterneuburg ogni smalto presenta un'iscrizione nella cornice che si riferisce alla scena rappresentata. Inoltre, anche l'utilizzo dell'espedito delle colonne a capitello appare nell'opera di Reichenau come anche in quella di Klosterneuburg dove servono per dividere gli smalti tra di loro, dando origine ad una micro-architettura.

<sup>897</sup> Kirschbaum, *Auferstehung Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 201-218.

<sup>898</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>899</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Nei triangoli di risulta superiori vengono raffigurati nel 1331: sulla sinistra Davide con l'iscrizione del Ps (76,9-10): "TERRA TREMUIT" e sulla destra lo stesso Davide porta l'iscrizione del Ps 138,2 "RESURRE".

Tavola XXXI  
ASCENSIO·DO(MI)NI·  
L'ascensione del Signore

TERREA·NATURA·PETIT·ETHERA·  
NON·MORITURA·

La natura terrena aspira al paradiso imperituro

Arnulf identifica la provenienza delle iscrizioni a bordo smalto dal vangelo di Luca 24,50, Marco 16,19 e atti degli apostoli 1,9<sup>900</sup>.

Lo smalto mostra i dodici apostoli in semicerchio, accompagnati dalla Vergine, mentre alzano lo sguardo verso il cielo e le nuvole. In mezzo, si vedono chiaramente i piedi di Cristo, il quale viene raffigurato nel momento dell'ascesa e identificato nell'iscrizione. L'iconografia che mostra solo i piedi del Cristo è di origine insulare e raggiunge il continente solamente nel XI secolo<sup>901</sup>.

Un'iconografia simile può essere trovata nel Salterio di Albani, realizzato nel XII secolo a Hildesheim<sup>902</sup>. La miniatura del Salterio raffigura una scena di poco precedente: la cena di Emmaus, in cui il Cristo si innalza dopo essersi mostrato agli apostoli.

Un'iconografia simile che presenta una simile resa dell'ascensione viene utilizzata nel codice 44 della Morgans Library. Corrisponde il posizionamento dei 12 apostoli in semicerchio e quello della Vergine che prende posto centralmente. Infine, nel codice della Morgans Library viene utilizzata la stessa modalità di resa che vede la raffigurazione dei piedi del Cristo, avvolti da nuvole blu. La

scelta iconografica di Nicola da Verdun allude all'ascensione del Cristo come momento in cui il ruolo della Vergine e degli apostoli diviene imprescindibile in relazione alla diffusione della



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXI, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine presa da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Miniatura, Salterio S. Albans, 1130 ca., Hildesheim, Dombibliothek, pergamena, Hs. St. God. 1, fol. 70.

<sup>900</sup> Arnulf, *Versus ad Picturas*, cit., p. 264.

<sup>901</sup> Kirschbaum, *Himmelfahrt Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 268-276.

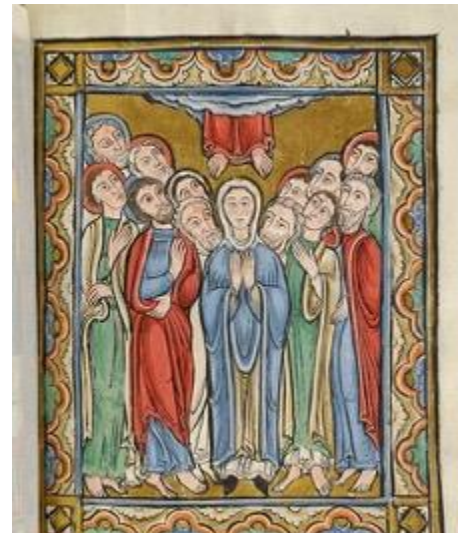
<sup>902</sup> Salterio di Albani, 1130 ca. Hs. St. God. 1 p. 70, Cristo a Emmaus (primo salmo), Hildesheim Dombibliothek, in parte digitalizzato vd: <https://www.dombibliothek-hildesheim.de/de/bestand/highlights/albani-psalter>.



federe. Seguendo il vangelo di Luca, riportato nell'iscrizione a bordo smalto, l'uomo viene esortato a non fermarsi e vivere una vita passiva, ma *tendere verso l'eterno cielo*<sup>903</sup>.

Fäthke individua anche in questo smalto la *calligrafia* A. Lo studioso ritiene infatti che gli apostoli rappresentati non siano resi in modo tarchiato<sup>904</sup>.

La rappresentazione dell'ascensione del Signore è messa in relazione all'interno del programma tipologico verticale con la scena di Enoch nella parte superiore e Elia sul carro infuocato inferiormente<sup>905</sup>.



Miniatura, Francia, forse Corbie, ca. 1175, Morgan Library, M. 44, fol. 14r.

#### Tavola XXXII

ADVENTU(S)·SP(IRITUS)C·S(AN)C(T)I·

L'arrivo dello spirito santo

OMNI·GENIS·LINGUIS·DEDIT·HIS·FARI·DEUS·IGNIS·

Parlare in molte lingue ha dato loro il fuoco del Divino

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dagli Atti degli Apostoli 2,1-4<sup>906</sup>.

I dodici apostoli vengono resi di schiena seduti all'interno di una struttura esagonale. Inoltre, le lingue di fuoco, provenienti dal cielo, si riversano sul capo di ogni singolo personaggio. San Pietro prende posto centralmente e si distingue per la chiave che tiene nella sua mano sinistra.

La centralità della raffigurazione di San Pietro allude al discorso, che questo tenne lo stesso giorno, davanti agli apostoli, spiegando il ruolo e l'azione dello Spirito Santo: tema che viene ribadito nell'iscrizione a bordo smalto.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente unambone), 1181, Tavola XXXII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine presa da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>903</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Buschhausen nota che, peculiarmente, vengono rappresentati dodici apostoli, sebbene il dodicesimo venga eletto successivamente all'ascensione di Cristo (At 1,15-26).

<sup>904</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>905</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Nel triangolo di risulta superiore sinistro appare Davide con la scritta ASCENDIT, PS 47,6: "Sali in alto Dio, con giubilo".

<sup>906</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

La scelta compiuta per la resa dell'architettura esagonale dello spazio, come la presenza delle nuvole blu nella parte superiore, allude alla divinità ed è tipica per la tradizione dello *scriptorium* di Salisburgo: come conferma la miniatura del lezionario nr. 44 datata al 1050. Pertanto, la miniatura di Salisburgo differisce da quella di Klosterneuburg per il numero degli apostoli presenti, i quali sono undici rispetto ai dodici dell'opera del XII secolo, e per il loro posizionamento che a Salisburgo è frontale<sup>907</sup>.

Rese simili dello smalto di Klosterneuburg, che ripropongono il posizionamento di schiena e la struttura architettonica, vengono documentate nella miniatura della Bibbia di San Paolo fuori le mura, realizzata a Roma attorno al 870 a Reims<sup>908</sup>.

La miniatura di Reims raffigura sei apostoli di schiena, i rimanenti frontalmente. La Vergine prende posto centralmente: dettaglio che manca a Klosterneuburg. Infine, le costruzioni a pianta centrale, come quella raffigurata sullo smalto di Klosterneuburg, caratterizzavano le stanze dedite ai capitelli monastici delle abbazie limitrofe a Klosterneuburg, queste forme architettoniche alludevano alla presenza dello Spirito Santo<sup>909</sup>.

Come nello smalto precedente Fäthke individua nella rappresentazione dello Spirito Santo, che scende sugli apostoli, la *calligrafia A*<sup>910</sup>.

Questo smalto appare all'interno del programma verticale dell'ambone di Klosterneuburg in relazione con la rappresentazione dell'Arca di Noè e il monte Sinai<sup>911</sup>.



Lezionario, Salisburgo, 1050 ca., Morgans Library (NY), Ms. G. 44, fol. 103r.



Bibbia di San Paolo fuori le mura (Roma), 870 ca., Codex Membranaceus Saeculi IX, fol. 90r.

<sup>907</sup> Kirschbaum, *Pfingsten, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 415-423.

<sup>908</sup> Bibbia di San Paolo fuori le Mura, realizzata a Reims attorno al 870, oggi a San Paolo fuori le mura Roma, in parte digitalizzata: <http://www.digitalcodices.org>.

<sup>909</sup> Si ricordi qui che M. Schwarz, *die Baukunst des XIII Jahrhunderts in Österreich*, Wien Köln Weimar, Böhlau, 2013 e M. Schwarz, *die Capella Speciosa in Klosterneuburg: 1. Teil: Studien zu einer computergestützten Rekonstruktion der Pfalzkapelle Herzog Leopolds VI von Österreich*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013, egli attribuisce la forma alla chiesa dell'Anastasis di Gerusalemme, il pilastro centrale che presenterebbe forme richiamanti elementi naturali occuperebbe il punto centrale della sala, non permettendo a nessuno dei confratelli di occupare il punto centrale, quindi di predominare sull'altro.

<sup>910</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>911</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Buschhausen ricorda che sulla sinistra nello spazio rettangolare superiore appare l'iscrizione di Iohel

Tavola XVI/II destra  
ANG(E)LI·TUBIS·CANUNT  
Gli angeli suonano sulle trombe

NOS·TUBA·QUANDO·CIET·TUNC·QUOD·CINIS·EST· CARO·FIET·  
Quando la tromba ci sveglierà, ciò che è cenere  
diventerà carne

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo del Vangelo di Matteo 24, 309<sup>912</sup>.

L'iscrizione a bordo smalto allude agli uomini morti, le quali ceneri si trasformano in carne viva, pronta per essere giudicata alla fine dei tempi<sup>913</sup>.

Le ali degli angeli, di grandi dimensioni, occupano la parte superiore della rappresentazione. Gli angeli tendono il loro volto verso il basso e vengono raffigurati nell'azione di suonare le trombe.

Lo smalto deve essere considerato come un'unità narrativa in rapporto con la scena sottostante, nella quale vengono raffigurati i morti intenti ad alzarsi dalle tombe.

Rese iconografiche simili sono documentabili nella miniatura della Morgans Library nella quale gli angeli suonano le trombe e prendono posto nella parte superiore e inferiore della raffigurazione. L'ambone di Klosterneuburg si distingue per la resa dell'apocalisse in due colonne verticali: complessivamente sei smalti raffigurano diverse scene e vicissitudini legate all'ultimo giudizio. Pertanto, dedicando un'unica unità alla raffigurazione dei due angeli, si allude al tema della musica, il quale probabilmente fu centrale nel contesto liturgico<sup>914</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un'ambone), 1181, Tavola XXXIII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine presa da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

2,28: "EFFUNDAM DE SP(iritu meo super omne carnem), lo stesso proverbio che si ritrova nel discorso di Pentecoste di San Pietro, At (2,14-21) precedentemente riportato.

<sup>912</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit., p. 264.

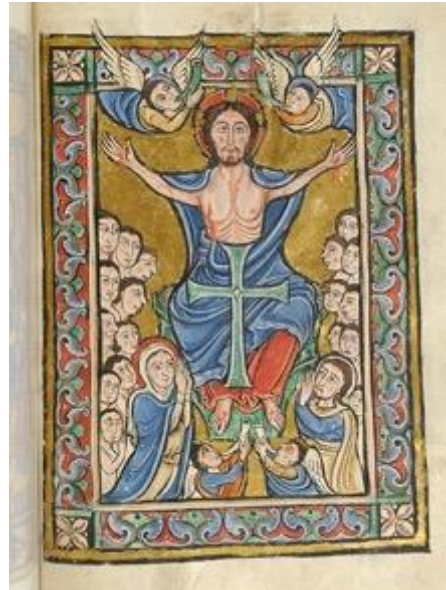
<sup>913</sup> Kirschbaum, *Engel, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 626-642.

<sup>914</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150.



A conferma di questa ipotesi si consideri inoltre che, l'iscrizione a bordo smalto riprende il contenuto della lettera dell'apostolo Paolo ai Corinzi (15, 51- 52), la quale faceva parte dei canti localmente diffusi:

“Ecco, io vi annuncio un mistero: noi tutti non moriremo, ma tutti saremo trasformati, in un istante, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba. Essa, infatti, suonerà e i morti risorgeranno incorruttibili e noi saremo trasformati”.



France, forse Corbie, 1175 ca., Morgans Library (NY), M. 44, fol. 15r.

La resa stilistica di questo smalto dà per scontato lo studio ad ispirazione classica del maestro, che permette la resa naturalistica dei vestiti, delle pieghe e dei personaggi<sup>915</sup>.

Lo smalto viene inserito all'interno del programma in relazione con la seconda venuta di Cristo e la resurrezione dei morti, scene che fanno parte dello stesso nucleo narrativo.

---

<sup>915</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II. Buschhausen chiarisce che nel triangolo di risulta superiore appare l'iscrizione CANET ENIM TU, che viene preso dalla lettera precedentemente già citata in relazione al canto degli angeli<sup>915</sup>.

Dalla parte opposta appare la rappresentazione del profeta Sofonia (3,8): DOMINUS AD IUDICIUM VENIET. Sofonia si riferisce alla seconda venuta del Cristo: lo smalto che verrà raffigurato successivamente, creando così un *uniquum* narrativo all'interno dell'altare.

Tavola XXXIV  
IUDICIU(M) ·SEDI·  
si siede a giudizio

PRO·SEME·PASSUM·VIDEANT·IUDEX·QUIBIS·  
ASSUM

Mi vedranno per chi ho sofferto, di cui ora sono  
giudice

Arnulf identifica l'iscrizione a bordo smalto  
proveniente dal vangelo di Matteo 25,31<sup>916</sup>.

Lo smalto mostra il Cristo alla seconda venuta. Il  
Signore viene rappresentato assiso frontalmente sul  
trono dell'Etimasia, che secondo la tradizione viene  
preparato da Adamo ed Eva<sup>917</sup>.

La figura del Cristo assume dimensioni maggiori  
rispetto a quelle degli altri due personaggi, che

prendono posto rispettivamente sulla sua destra e sulla sua sinistra. I personaggi portano al Salvatore gli oggetti che hanno assunto un ruolo significativo durante la passione del Cristo, come la corona di spine. Le ferite riportate dal Messia, su tutti e quattro gli arti e sul costato destro, vengono evidenziate nello smalto e alludono alla crocifissione, quindi alla sua morte terrena. Appare dunque chiara la scelta dell'iscrizione a bordo smalto, la quale ribadisce la morte terrena del Cristo per volontà dell'uomo e la funzione ultima del giudizio universale<sup>918</sup>. Raffigurazioni simili possono essere ritrovate nella miniatura 44 della Morgans Library, precedentemente già citata, dove il Cristo viene raffigurato a giudizio. Come nello smalto degli angeli, anche in questo, la scelta narrativa di Klosterneuburg si concentra su un aspetto specifico, evidenziando l'importanza affidata al tema del Giudizio Universale nel complesso programma dell'ambone di Klosterneuburg.

Fäthke individua in questo smalto la calligrafia A. La figura del Cristo prende posto centralmente sulla sedia adibitagli non potrebbe però alzarsi, la sua figura non troverebbe posto all'interno dello smalto<sup>919</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXIV, 23,3X28,4 cm., champlévé. Immagine presa da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>916</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>917</sup> Kirschbaum, *Thron (Hetoimasia)*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 305-313.

<sup>918</sup> Ibidem.

<sup>919</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

Lo smalto viene inserito all'interno del programma tipografico in relazione con la rappresentazione di Gerusalemme dorata e l'inferno, scene che devono essere intese come facenti parti dello stesso nucleo narrativo<sup>920</sup>.

---

<sup>920</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 140-150. Nella parte superiore dello smalto viene rappresentato il profeta Amos, Buschhausen ricorda che dal suo libro provenivano diverse profezie riguardanti il giudizio universale.

### 7.1.3 Terzo registro (smalti XXXV – LI)

Tavola XXXV  
ANNUNCIATIO SAMSON  
L'annunciazione di Sansone

HOSTIBUS·IN·MOLEM·GENERABIS·FEMINA·  
PROLEM·

Ai nemici in difficoltà farai nascere te, donna, un figlio

Arnulf identifica l'iscrizione a bordo smalto come proveniente dal testo del libro dei giudici 13,1-5<sup>921</sup>.

Il primo smalto del terzo registro orizzontale raffigura l'annunciazione di Sansone.

Contrariamente all'annunciazione alla Vergine e come nello smalto dell'annunciazione di Isacco, l'angelo giunge dalla destra. La scelta iconografica che evidenzia le tre tipologie di annunciazioni a tre donne virtuose va inteso in relazione alla dedicazione della basilica di Klosterneuburg a Maria Madre di Dio<sup>922</sup>.

La madre di Sansone, identificata dall'aureola e dal vestito riccamente ornato, prende posto sulla sinistra e accoglie l'angelo aprendo le sue mani. L'angelo è identificabile dalle ali e dal bastone, che tiene nella sua mano sinistra. Inoltre, il germoglio che prende posto per terra tra i due personaggi allude alla giovinezza e alla nascita di Sansone<sup>923</sup>.

La scelta rappresentativa di mostrare l'angelo che giunge dalla parte opposta rispetto alla tradizionale scena dell'annunciazione alla Vergine, permette di distinguere le annunciazioni, come è possibile osservare nella miniatura del commentario realizzato nel X secolo presso Tábara.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un'ambone), 1181, Tavola XXXV, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine presa da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Commentario, realizzato in Spagna, probabilmente Tábara, 940-945 ca., Morgans Library (NY), M. 644, fol. 268r.

<sup>921</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>922</sup> Kirschbaum, *Samson*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 30-38.

<sup>923</sup> Ivi, *Samson*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 30-38 e Genesi 18,1-16. I due personaggi raffigurati presentano un'aureola a due colori, scambiati. Infatti, mentre la madre di Sansone presenta la parte interna blu e quella esterna verde, l'angelo possiede esattamente gli stessi colori però opposti.



La miniatura spagnola presenta la visitazione presso Daniele.

Buschhausen ricorda che le rappresentazioni di questa scena erano rare nel XII secolo e apparivano prevalentemente nelle miniature delle Bibbie<sup>924</sup>.

Pertanto, ritornando allo smalto di Klosterneuburg, i cicli figurativi della vita di Sansone sono documentati relativamente presto, come nelle catacombe di Via Latina, eppure, la rappresentazione dell'annunciazione e della natività di Sansone come scene indipendenti sono piuttosto rare e si diffondono in relazione alla tradizione marianologica<sup>925</sup>.

Secondo il libro dei Giudici, alla scena dell'Annunciazione segue una seconda visita dell'angelo, per chiarire i dubbi che la madre di Sansone si era posta riguardo al concepimento: lo stesso dubbio che ebbe sia la Vergine che Sara, come conferma il suo riso<sup>926</sup>.

I due personaggi dell'annunciazione di Sansone prendono posto all'interno di un riquadro, nel quale sfondo viene suddiviso in strisce orizzontali. La suddivisione geometrica dello sfondo è tipica dell'arte mosana, realizzata nella seconda metà del XII secolo e prende la sua influenza dai manoscritti insulari. Esempi simili sono documentati nella croce votiva raffigurante l'evangelista Luca, oggi al Kunstgewerbemuseum a Berlino.



Dettaglio croce votiva, realizzato vicino a Hildesheim, Kunstgewerbemuseum Berlino, XII secolo.

Fäthke individua in questa rappresentazione dell'annunciazione la *calligrafia A*. La mancanza di naturalismo, che caratterizza questa calligrafia è chiaramente individuabile nella resa delle pieghe dei vestiti dell'angelo. Inoltre, nella figura della Vergine viene notato l'utilizzo della *calligrafia B*. Per quest'ultima, diversamente dalla precedente, non è previsto alcuno studio dal vero: le figure sembrano non possedere alcuna energia, gli arti paiono essere aggiunti al resto del corpo senza possedere un principio di movimento. La figura che secondo Fäthke rispecchierebbe questa tipologia rappresentativa è la madre di Sansone<sup>927</sup>.

Lo smalto si trova in relazione con lo smalto dell'annunciazione alla Vergine e a Sara all'interno del programma dell'ambone

<sup>924</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

<sup>925</sup> Kirschbaum, *Samson, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 30-38

<sup>926</sup> Genesi 18, 11-15 e Giudici 13,1-5

<sup>927</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

Tavola XXVI  
NATIVITAS·SAMSON  
La nascita di Sansone

HIC·PUER·HEBREIS·FIT·PARMA·RUINA·  
GETHEIS·

Questo ragazzo diventa uno scudo per gli ebrei e per i  
gethea una distruzione

Arnulf identifica l'iscrizione a bordo smalto come  
proveniente dalla lettera agli Ebrei 13,14<sup>928</sup>.

L'iscrizione ribadisce la funzione di Sansone come  
salvatore degli Ebrei, questi ultimi sono identificati nello  
smalto di Klosterneuburg nel padre raffigurato con il  
tipico cappello ebraico sul capo<sup>929</sup>.

La nascita di Sansone viene raffigurata nello smalto di  
Klosterneuburg all'interno di una costruzione

architettonica complessa, composta da diversi palazzi, sia in primo piano, dove prende posto  
la famiglia, sia nello sfondo, dove viene reso un palazzo a pianta centrale. Sotto la costruzione  
in primo piano prendono posto la madre, Sansone e il padre. Una quarta figura, resa da una  
donna anziana, tiene Sansone tra le mani e lo posiziona sul grembo della madre: si tratta della  
nutrice<sup>930</sup>.

Mentre nella rappresentazione di Isacco erano i genitori del neonato a distinguersi per la loro  
età avanzata, in questo smalto lo è la balia. Manoa prende posto, assiso, a sinistra, sotto un  
arco, e tende la sua intera figura verso il figlio, tenendo in mano un bastoncino. Nessuno dei  
personaggi raffigurati presenta l'aureola. Sotto il secondo arco, si trovano le due donne e il  
figlio, tutte e due le donne tendono verso il figlio Sansone, che si trova nudo sul grembo della  
madre. Differentemente dalla rappresentazione della natività di Isacco, Sansone risulta essere  
molto più maturo, quasi distaccato dalla madre, verso la quale tende i piedi. In entrambi gli  
smalti, sia in quello della nascita di Isacco che in quello della nascita di Sansone, vengono  
presentate due donne sterili, che danno miracolosamente vita ad un figlio. Sansone diviene



Nicola da Verdun, oggi altare di  
Klosterneuburg (originariamente un  
ambone), 1181, Tavola XXXVI, 23,3X28,4  
cm., champlevé. Immagine da  
Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>928</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>929</sup> Kirschbaum, *Samson*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 30-38.

<sup>930</sup> *Ibidem*.

dunque raffigurato a Klosterneuburg come prefigurazione del Cristo, un' iconografia ricorrente come riporta la miniatura della Bible moralisée alla Bodleian Library<sup>931</sup>.

Altre raffigurazioni ad iconografia simile non sono state reperite durante la ricerca condotta per questo lavoro.

Fäthke individua l'utilizzo della *calligrafia A* nella resa di questo smalto. I personaggi rappresentati sono resi in grandezza spropositata rispetto all'ambiente architettonico in cui prendono posto: se dovessero alzarsi in piedi l'edificio non potrebbe contenerli<sup>932</sup>.

Lo smalto viene inserito nel programma dell'ambone in relazione la nascita di Isacco e del Cristo.

#### Tavola XXVII

#### CIRCUMCISIO· SAMSON

La circoncisione di Sansone

VULNERE·DIGNARE·IS·NOTAT·ISTUM·IUSSIO  
·LEGIS·

Con la ferita significa questo il comandamento della legge, il colpevole dovuto

Arnulf e Buschhausen non riescono ad identificare alcun testo delle sacre scritture che riprenda l'iscrizione a bordo smalto di questa scena<sup>933</sup>.

Nicola da Verdun ambienta la raffigurazione in un edificio religioso, identificabile dall'altare e dai cappelli portati dai due uomini. Sull'altare, che rispecchia la materialità e la tipologia di quelli precedentemente già raffigurati, poggia una tovaglia, segno che il rito è imminente.

Sansone si trova nelle mani del terzo personaggio, probabilmente colui che compie il rito della circoncisione<sup>934</sup>. La tradizione medievale vedeva nella nudità, con la quale veniva reso il rito



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXVII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>931</sup> Bible Moralisée, Bodleian Library, Oxford, Ms. Bdl. 270b, per il digitalizzato vd:

<https://iiif.bodleian.ox.ac.uk/iiif/viewer/de75ec61-e0b8-43fb-ad56-ec541e4228b5#?c=0&m=0&s=0&cv=251&r=0&xywh=-1610%2C-232%2C5987%2C4621>

<sup>932</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II. Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160; Nello spazio triangolare superiore allo smalto della nascita di Sansone, venne rappresentata la Virtù del Gaudium (Felicità), come riporta Buschhausen, per identificare il sentimento provato nel momento della nascita. Buschhausen lo vede qui strettamente legato alla rappresentazione della nascita di Sansone, ma data la vicinanza tematica con gli altri registi è sicuramente da intendere come virtù da mettere in relazione con tutte e tre le rappresentazioni di natività: di Isacco, di Gesù e di Sansone.

<sup>933</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>934</sup> Kirschbaum, *Samson*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 30-38.

della circoncisione, la brutalità di questo, che veniva inteso in netto contrasto con la virtuosità del cristianesimo<sup>935</sup>. Il bimbo nudo tende le mani verso la madre che si trova sulla destra dello smalto e assiste alla scena con le mani rialzate, contemporaneamente, in segno di approvazione e stupore. Manoa si trova raffigurato sulla sinistra dello smalto, nell'istante in cui si avvicina verso il sacerdote che compie il rito, sulla quale spalla destra poggia la sua mano sinistra.

I drappi sono inseriti nella parte superiore dello smalto e eliminano ogni possibile presenza della divinità, che in un edificio della Sinagoga non si mostrerebbe<sup>936</sup>.

Nel corso della ricerca non è stato possibile identificare una scena iconograficamente simile allo smalto di Klosterneuburg della circoncisione di Sansone.

Nicola da Verdun utilizza i tessuti, riccamente ornati dalle loro pieghe, per riempire lo smalto. Come negli altri smalti precedentemente analizzati, anche qui si può presupporre uno studio dal vero come un'ispirazione classica per la resa dei vestiti<sup>937</sup>.

Lo smalto viene inserito nel programma dell'ambone in relazione la circoncisione di Isacco e del Cristo.

---

<sup>935</sup> Kirschbaum, *Samson, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 30-38.

<sup>936</sup> Ibidem, Buschhausen ricorda che durante il rito della circoncisione si diede il nome a Sansone che corrispondeva a Sole, e allo stesso tempo il Cristo veniva considerato come il Sole della giustizia.

<sup>937</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II. Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160; Nello spazio superiore viene raffigurata la Virtù della Obediencia (obbedienza) e come indica Buschhausen indica verso l'ubbidienza con la quale il Cristo si sottometterà alla legge. Buschhausen ricorda inoltre che le prime tre colonne verticali dell'ala sinistra dell'altare sono delle prefigurazioni che vengono curate precisamente da Nicola da Verdun per rendere al meglio la transizione tra le diverse scene.

Tavola XXXVIII  
REGINA· SABA·  
La regina di Saba

MISTICAT·IN·DONIS·REGINA·FIDEM·  
SALEMONIS·

Nei doni interpreta misteriosamente la regina di Saba a  
Salomone la legge

Arnulf identifica l'iscrizione a bordo smalto come  
proveniente dal testo del libro dei Re 10,1-12<sup>938</sup>.

Il Re Salomone stupì e convinse la regina di Saba alla  
conversione grazie alle sue conoscenze, la sua legge  
giusta e la bellezza del suo palazzo. Come ricorda  
l'iscrizione a bordo smalto, attraverso la consegna dei  
doni, la Regina di Saba riconosce il Re Salomone e le  
sue leggi come giuste.

Salomone viene rappresentato sullo smalto di Klosterneuburg assiso su un trono preziosamente  
adornato. La stessa resa del materiale, con sembianze marmoree, riprende gli elementi  
d'arredamento precedentemente visti. Salomone porta la corona insieme allo scettro ed è  
vestito con abiti molto ricchi e la sua piena attenzione è rivolta verso destra dove si trova la  
regina di Saba. La regina, identificata dalla corona e dagli abiti, si avvicina al Re e lo indica  
con la mano destra. I vestiti sono resi con un insieme di pieghe, che ne evidenziano la  
trasparenza del materiale, sottolineando le forme del corpo della donna e il suo posizionamento  
in contrapposto<sup>939</sup>. Inoltre, la regina viene rappresentata con la pelle nera, riprendendo il Cant.  
Salomonis (1,4):” Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem”.

L'iconografia identifica la Regina di Saba con una corona sul capo con la sposa di Cristo, come  
viene descritto nel *liber matutinalis* dell'Abbazia di Admont<sup>940</sup>. La rappresentazione della  
visita della regina di Saba a Salomone è un tema che, al tempo, doveva essere alquanto  
moderno, poiché appare nel XII secolo<sup>941</sup>.

Come ricorda Buschhausen, questo smalto deve essere considerato in relazione all'arrivo dei  
Re magi e a Melchisedec e Abramo: tutti smalti che mostrano la prefigurazione di un saggio



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg  
(originariamente unambone), 1181, Tavola  
XXXVIII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine  
da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>938</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>939</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>940</sup> Si ricordi inoltre che questo libro di preghiere venne realizzato dalle suore dell'abbazia di Admont nel 1180, per vedere il digitalizzato vedi: [manuscripta.at](http://manuscripta.at) (cod. 18).

<sup>941</sup> Kirschbaum, *Saba, Königin von*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 1-3.



che guida colui che lo vuole ascoltare<sup>942</sup>. Anche l'iscrizione dello smalto allude al messaggio di salvezza che viene trasmesso da Salomone alla Regina di Saba.

Fäthke mette in relazione questo smalto con la *calligrafia A*, questa si identifica grazie alla sua composizione armonica, i personaggi presentano caratteri attribuibili alle figure provenienti dall'arte classica, inoltre lo studio di soggetti dal vero, che viene qui presupposto da Fäthke, permise a Nicola da Verdun di dare vita ai suoi personaggi<sup>943</sup>.

Lo smalto viene inserito nel programma dell'ambone in relazione con l'incontro tra Abramo e Melchisedec e i Tre Re Magi.

Tavola XXXIX  
MARE·SUP(RA)·BOVES·XII  
Il mare sopra i dodici buoi

FORMA·FUIT·SACRI·MARIS·UMBRA·  
BOUMQ(UE)·LAVACRI  
Il modello del mare e dei buoi era la silhouette del bagno santo

Arnulf identifica l'iscrizione a bordo smalto come proveniente dal testo del libro dei Re 7,23-26<sup>944</sup>.

La struttura del bacino d'acqua dei buoi riprende quello della fonte battesimale di Reyner von Huy del all'inizio del XII secolo.

Mentre Rayner raffigura sul perimetro esterno della sua opera le storie della vita di Gesù, Nicola da Verdun presenta l'arredo liturgico visto dall'alto e inserisce dei pesci nell'acqua<sup>945</sup>.

Come precedentemente chiarito, il significato iconografico detenuto dai pesci allude a Cristo e ai suoi fedeli. Inoltre, l'iscrizione a bordo smalto come la relazione tra gli smalti della stessa colonna verticale allude al significato del battesimo, identificandolo come patto prestabilito dal Cristo che permise la salvezza della sua natura umana, tanto quanto permette la vita eterna ad ogni fedele<sup>946</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXIX, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>942</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

<sup>943</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>944</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>945</sup> Ibidem.

<sup>946</sup> Kirschbaum, *Tempel von Jerusalem, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp.255-260.

I dodici buoi raffigurati vengono ripresi dal libro dei Re, precedentemente citato, e simboleggiano le dodici tribù d'Israele, come prefigurano i dodici apostoli di Cristo<sup>947</sup>.

Come nell'opera di Reyner von Huy, i dodici buoi vengono raggruppati a Klosterneuburg in gruppi che tendono rispettivamente verso i quattro punti cardinali<sup>948</sup>. Quest'ultimo dettaglio permette di alludere all'azione degli apostoli in tutta la terra, gli stessi apostoli che, dopo il miracolo della



Renier de Huy, Liegi, Chiesa di San Bartolomeo, fonte battesimale, inizio XII secolo.

Pentecoste si dirigeranno in tutto il mondo, nei quattro punti cardinali dei confini del mondo, per portare il loro credo<sup>949</sup>.

Il mare, sopra ai dodici buoi, non simboleggia solamente il battesimo, nella quale vicinanza viene posto lo smalto di Nicola da Verdun, bensì anche al messaggio di profezia e conversione che permise alla Chiesa di Cristo di affermarsi in terra<sup>950</sup>.

Infine, come riporta Origene, la figura del tempio di Salomone allude quello del Cristo in terra<sup>951</sup>.

I dodici buoi vengono presentati da Nicola da Verdun come se fuoriuscissero dalla cisterna d'acqua, eppure le forme del corpo vengono rese in corrispondenza naturalistica e gli animali prendono posto all'interno dello spazio a loro adibito, senza dar l'impressione di essere stati compressi, come Fäthke ha notato nel caso dello smalto raffigurante gli evangelisti all'ultima cena e nello smalto del miracolo di Pentecoste<sup>952</sup>.

Lo smalto viene inserito nel programma dell'ambone in relazione con il battesimo del Cristo e l'attraversamento del Mar Rosso.

---

<sup>947</sup> Primo libro dei Re (7,23-26) e Tertulio, Adv. Marc. IV 13 (PL 2,387).

<sup>948</sup> Kirschbaum, *Tempel von Jerusalem, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp.255-260.

<sup>949</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

<sup>950</sup> Kirschbaum, *Tempel von Jerusalem, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp.255-260.

<sup>951</sup> Id., *Salome, Königin von, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 14-15.

<sup>952</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II. Nello spazio superiore appare la personificazione di Pax, che allude qui nuovamente al battesimo, quindi non solamente allo smalto, con cui si trova in diretta relazione. Nello spazio superiore destro viene raffigurata la *temperantia*, rappresentata mentre mischia il liquido da due contenitori e volge lo sguardo allo smalto raffigurante il mare di buoi.



Tavola XXXX  
AGNUS·PASCALIS  
L'agnello pasquale

XPI·MACTANDUS·INFORMAM·  
CLAUDITUR·AGNUS

L'agnello, pronto per il macello, è da intendersi come prefigurazione del Cristo

Buschhausen e Arnulf identificano la provenienza del testo dell'iscrizione a bordo smalto dal passo dell'Esodo 12,3-14<sup>953</sup>. Buschhausen chiarisce che la scena dovrebbe, per rispettare la *consecutio temporis*, essere inserita nel primo registro temporale, *ante legem*<sup>954</sup>.

Lo smalto raffigura un sacerdote ebraico, identificabile dal cappello che porta sul capo, intento a condurre un agnello all'interno di una struttura architettonica che ricorda una chiesa.

La scena viene raffigurata di notte, come indica la luna falcata in alto alla rappresentazione che appare tra le strisce di nuvole.

Buschhausen ricorda che la rappresentazione allude al XIV giorno di Nisan, festeggiato anche da Gesù dopo il suo ingresso a Gerusalemme la Domenica delle Palme. La tradizione voleva che durante questo giorno l'agnello venisse portato presso il tempio, per essere immolato il successivo giorno di luna piena<sup>955</sup>..

Buschhausen aggiunge anche che Onorio Augustodunense riportò nel suo testo *Gemma animae* (PL 172,662): “*hac die ad missam passio domini legitur, quia agnus nobis immolandus hodie includitur*”, testo che probabilmente veniva letto a Klosterneuburg durante la Domenica delle Palme<sup>956</sup>. Seguendo la tradizione iconografica, l'agnello, simbolo di verginità, bontà e sincerità, viene raffigurato nell'altare di Klosterneuburg per prefigurare il rito eucaristico. Questa tradizione proveniva da quella ebraica e venne vissuta anche da Gesù.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXX, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>953</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>954</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

<sup>955</sup> Ibidem.

<sup>956</sup> Ivi. pp. 21, Buschhausen riporta qui il Cod. 635, fol. 50r. come conferma di questa sua tesi. Aggiunge inoltre che Honorius è da identificare come ideatore delle iscrizioni.

Pertanto, iconograficamente questa prefigurazione simboleggia l'unità tra la Chiesa e la Sinagoga. Infatti, tramandato nella tradizione della Chiesa, l'agnello divenne il simbolo dell'Eucarestia<sup>957</sup>.

Nello smalto di Klosterneuburg, l'agnello non è solo da intendere come prefigurazione del Cristo, come ricorda l'iscrizione, bensì diviene simbolo della Chiesa stessa, intesa come simbolo rinnovato della Sinagoga e la nuova

alleanza tra Dio e l'uomo<sup>958</sup>. L'agnello viene inserito all'interno di un edificio di culto fisico, simbolo della presenza divina in terra, lo stesso per cui venne realizzata l'opera di Nicola da Verdun<sup>959</sup>.

Il lavoro di ricerca iconografica condotto su questo smalto non ha portato ad alcun risultato. L'unica raffigurazione che presenta elementi paragonabili è una miniatura della Bibbia Atlantica di Admont. Infatti, viene raffigurato il personaggio biblico Anna che porta l'agnello sull'altare per immolarlo a favore del figlio. La scena può essere vista in relazione con quella di Klosterneuburg in quanto l'agnello di Anna allude alla morte del Cristo. Pertanto, diversamente che nell'opera di Klosterneuburg, la miniatura di Admont, presenta l'agnello sull'altare quindi già all'interno dell'edificio ecclesiastico al quale alludono le strutture architettoniche che si vedono nel retro.

Nell'ambone di Nicola da Verdun la naturalezza dell'animale e del sacerdote vengono rese in contrasto con la natura statica dell'edificio che si trovano alle loro spalle. Questo contrasto permette di notare la precisione con cui lavora il maestro, che presuppone uno studio naturalistico degli esseri viventi<sup>960</sup>.



Miniatura, Bibbia Atlantica Admont, realizzata a Salisburgo, metà XII secolo, cod. ser. 2701-2701, fol.180r.

<sup>957</sup> Kirschbaum, *Lamm, Lamm Gottes, Königin von*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 7-15.

<sup>958</sup> Ibidem.

<sup>959</sup> A mio avviso la presenza della chiesa fisica di Cristo in terra è un tema fondamentale nel programma dell'ultima fascia orizzontale. La regina di Saba che porta la corona, il sacerdote che introduce l'agnello nell'edificio di culto e le tavole che seguono sono strettamente legate al potere terreno dell'istituzione ecclesiastica, forse anche per questo costituiscono la fascia più inferiore e vicina alla terra, al clero come a tutti gli altri fedeli.

<sup>960</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II. Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160; Nello spazio superiore sinistro venne raffigurata la virtù della Temperantia, che però come viene notato da Buschhausen, fa riferimento allo smalto precedente.

Lo smalto viene inserito nel programma dell'ambone in relazione con quello del ritorno in Egitto e la Domenica delle Palme.

Tavola XXXXI

MAN·INURNA·AUREA

La manna nell'urna dorata

MAN·NOTAT·OBSCURA·CLAUSUM·TE·XPE·  
FIGURA·

La manna significa te, Cristo, nascosto in un modello oscuro

Buschhausen e Arnulf identificano la provenienza del testo dell'iscrizione a bordo smalto dal testo dell'Esodo 16,4-31<sup>961</sup>.

Nicola da Verdun raffigura il momento in cui, per volere di Dio, Aronne fu incaricato a conservare una quantità definita di Manna, che allude al pane dell'ultima cena, per le prossime generazioni<sup>962</sup>.

Buschhausen ricorda che, considerando la conseguenza temporale, il momento raffigurato sullo smalto dovrebbe corrispondere a uno successivo alla consegna dei dieci comandamenti<sup>963</sup>.

Si può dunque presupporre che, i dieci comandamenti si trovino di già all'interno del contenitore che viene aperto da Aronne. Buschhausen ci ricorda, inoltre, che da Aronne, fratello di Mosè, discenderà una famiglia di sacerdoti, revisionati solamente da Cristo, come riporta anche il testo della lettera agli Ebrei (7,11-19)<sup>964</sup>.

Numeri (17,1-28) chiarisce la rappresentazione del bastone in fiore che si trova all'interno del contenitore: come la tentazione, così anche il ramoscello fiorisce continuamente. Pertanto, mentre la manna viene intesa come prefigurazione del Cristo, dell'ultima cena e quindi del pane che simboleggia il corpo del Cristo, il ramoscello fiorente simboleggia gli eretici<sup>965</sup>.

Nuovamente, come nelle rappresentazioni precedenti, sebbene il tema principale sia quello del sacrificio del Cristo non viene scordato il tema della Chiesa fisica di Cristo in terra, che fin dal principio combatte gli eretici.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXXI, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>961</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>962</sup> Kirschbaum, *Manna, Mannalese, Königin von*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 150-153.

<sup>963</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

<sup>964</sup> *Ibidem*.

<sup>965</sup> Kirschbaum, *Manna, Mannalese, Königin von*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 150-153.

La ricerca iconografica condotta nel corso di questo lavoro non ha permesso di identificare alcuna opera realizzata contemporaneamente, precedentemente o di poco successiva che raffiguri i temi allo stesso modo.

Proporzioni naturalistiche, elementi architettonici che richiamano la materialità marmorea confermano lo studio dal vero come l'ispirazione dell'arte classica che ha dovuto ispirare Nicola da Verdun per la realizzazione di questo suo smalto<sup>966</sup>.

Lo smalto viene inserito nel programma dell'ambone in relazione con la scena del Re Melchisedec presso l'altare e l'ultima cena del signore.

Tavola XXXXII (Aggiunta 1331)

OCCISIO·ABNER·

L'uccisione di Abner

+ALLOQUITUR·PLANDE·IOAB·HUNC

·PERMITQUE·NEFANDE·

Joab parla a questo in modo farisaico e lo uccide peccando

Abner, generale pentito di Saul, era passato dalla parte di Davide. Quando Davide lo accolse e lo perdonò, facendolo andare in pace, Joab divenne miscredente.

Joab pensò infatti che Abner abbia voluto solo indagare sulla situazione politica della corte di Davide e voglia usarlo a suo vantaggio<sup>967</sup>.

La vicenda rappresentata nello smalto di Klosterneuburg si riferisce a ciò che viene narrato nel secondo libro di Samuele (3,27-30):

“Abner tornò a Ebron e Ioab lo prese in disparte in mezzo alla porta, come per parlargli in privato, e qui lo colpì al basso ventre e lo uccise, per vendicare il sangue di Asaël suo fratello. Davide seppe più tardi la cosa e protestò: «Sono innocente io e il mio regno per sempre davanti al Signore del sangue di Abner figlio di Ner. Ricada sulla testa di Ioab e su tutta la casa di suo padre. Nella casa di Ioab non manchi mai chi soffra gonorrea o sia colpito da lebbra o maneggi



Artista sconosciuto, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1331, Tavola XXXXII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>966</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II. Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160; Negli spazi di risulta superiori appaiono la *caritas* e la *pietas*, che però sono da identificare come aggiunta del 1331.

<sup>967</sup> Kirschbaum, *Saul*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 50-54.



il fuso, chi cada di spada o chi sia senza pane». Ioab e suo fratello Abisài avevano trucidato Abner, perché aveva ucciso Asaèl loro fratello a Gàbaon in battaglia.”

Lo smalto viene realizzato durante le aggiunte del 1331 e riprende la rappresentazione della *Biblia Pauperum*, realizzata in quegli anni a Klosterneuburg (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1198, fol. 6r)<sup>968</sup>.

Lo smalto viene inserito all'interno del programma in corrispondenza con le rappresentazioni del bacio di giuda e dell'uccisione di Abele da parte di Caino.

Tavola XXXXIII  
BOTRUS·IN·VECTE·  
L'uva sul grappolo

VECTE·CRUCIS·LIGNUM·BOTRO·XPI·  
LEGE·SIGNUM·

Nel palo con l'uva si vede il segno della croce di legno di Cristo

Arnulf e Buschhausen identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal secondo libro dei Numeri 13,23-26<sup>969</sup>.

Gli Israeliti arrivarono al confine della terra promessa, in un posto molto fruttifero, in cui Giosue e Caleb tagliarono un grappolo d'uva, che per trasportarlo furono necessari due uomini<sup>970</sup>. Lo smalto raffigura il momento in cui i due uomini, uno giovane e l'altro più anziano, trasportano il grappolo d'uva<sup>971</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXIII, *champlevé*. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>968</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160. Nello spazio superiore rettangolare sinistro viene rappresentata la personificazione della *Largitas*, che Buschhausen collega con la generosità di Davide, che non richiede nulla in cambio.

<sup>969</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>970</sup> Kirschbaum, *Weintraube*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 494-496.

<sup>971</sup> *Ibidem*.

Secondo la tradizione l'uva prefigura il sangue del Messia. Il vino, che verrà realizzato dall'uva, servirà per celebrare il rito dell'eucaristia, che secondo il credo cristiano diviene vero sangue di Cristo<sup>972</sup>.

Giosue e Caleb vengono, inoltre, identificati dalle fonti come simboli rispettivamente del Vecchio Testamento e del Nuovo Testamento<sup>973</sup>. Come ricorda Buschhausen i due uomini sono simboli rispettivamente della Sinagoga e dell'Ecclesia<sup>974</sup>.

La foglia d'uva che viene rappresentata sullo smalto presenta la tipica sfaccettatura a sei lati del pinot, specie che veniva coltivata nel XII secolo nel nord Europa<sup>975</sup>.

Inoltre, l'iconografia di questa scena è piuttosto diffusa nell'arte del *champlevé* del XII secolo nella valle Mosana come anche in quella del nord della Francia<sup>976</sup>. Si osservi il piede a razze datata 1160, trovantesi a St. Omer, il quale presenta un ciclo che è già stato messo in relazione l'iconografia dell'ambone di Klosterneuburg. Pertanto, anche l'opera di St. Omer presenta lo smalto raffigurante il trasporto dell'uva dai due uomini, identificabili con la vecchia Sinagoga e la giovane Chiesa<sup>977</sup>.

Fäthke individua l'utilizzo della calligrafia C per la resa dello smalto. Significativo per questo gruppo è la resa delle pieghe dei vestiti, che paiono ricevere un lieve vento dal davanti che determina le pieghe molto movimentate dei vestiti<sup>978</sup>.

Nel programma dell'ambone questo smalto viene messo in relazione con la crocifissione e il sacrificio di Isacco.



St. Omer, base, 1160/70, dettaglio S. Giovanni e S. Luca, realizzato nella zona della Mosa, oggi al museo della città di St. Omer.

<sup>972</sup> Kirschbaum, *Weintraube, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 494-496.

<sup>973</sup> Tra gli altri Rabano Mauro come Pietro Damiani (liber Nm 5, PL 145,1037) si riferiscono a questo passo interpretando i due uomini come simboli del vecchio e del nuovo testamento.

<sup>974</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

<sup>975</sup> Il nome latino corrisponde a *botrus invectus*, ovvero grappolo portato.

<sup>976</sup> Kirschbaum, *Weintraube, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 494-496.

<sup>977</sup> H. Buschhausen, *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics*, «The journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, p.7.

<sup>978</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

Tavola XXXXIV (Aggiunta 1331)  
D(E)POSICIO·REGIS·IERICHO·  
Deposizione del Re di Gerico

+SECUNDUM LEGEM·DEPONIT·VESPERE·REGEM·  
Secondo la legge prende giù il Re di sera

Lo smalto, identificato come aggiunta del 1331, raffigura la scena riportata dal libro di Giosue (6,1-29)<sup>979</sup>.

Nel passo viene riportato l'affidamento di Gerico da parte di Jahwe a Giosue: la quale uccisione non viene riportata, bensì sottintesa.

Nel libro di Giosue (8,2-29) si narra la deposizione del Re di Gerico, il quale venne appeso su un albero. La similitudine tra Cristo crocifisso e Giosue, appeso sull'albero appare evidente, per questo che i due personaggi vengono messi in relazione.

Nello smalto dell'altare di Klosterneuburg viene rappresentato il momento del racconto in cui Giosue, deceduto, viene tolto dalla croce. Come ricorda l'iscrizione: era prassi togliere il corpo del condannato al tramonto<sup>980</sup>. Buschhausen nota che l'artista di questo smalto decise di rappresentare una forca al posto dell'albero di cui si parla nelle sacre scritture<sup>981</sup>.

Il Re, identificato dalla corona che porta sul capo, viene deposto da tre figure d'aiutanti, mentre altri due uomini a cavallo giungono dalla sinistra.

Lo smalto viene reso in semplicità e non presenta la ricchezza di tessuti e dettagli che appare negli smalti precedenti, realizzati per mano di Nicola da Verdun e della sua officina<sup>982</sup>.



Artista sconosciuto, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un'ambonone), 1331, Tavola XXXXIV, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>979</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>980</sup> La tradizione viene infatti anche rispettata con Cristo, che viene deposto al tramonto e portato nella tomba.

<sup>981</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

<sup>982</sup> *Ibidem*; Negli spazi di risulta superiori venne rappresentata la Sobrietà e la Prudentia. Buschhausen ricorda inoltre che quest'ultima virtù venne messa in relazione con lo smalto del Re di Gerico, solamente dopo le modifiche del 1331, precedentemente doveva essere stata in relazione con la deposizione del Cristo.



Tavola XXXXV

IONAS· I(N)VENTRE· I(C)ETI

Giona nella pancia del mostro marino

QUEM·CAPITUNDA·FRETI·CONCLUDUNT·VISCERA· CETI·

Colui a cui gli abissi del mare inglobano, circondano le viscere del mostro marino

Buschhausen e Arnulf identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal libro di Giona capitolo 1 e 2<sup>983</sup>.

Il Signore aveva incaricato Giona di recarsi a Ninive, per convertirvi gli abitanti. Eppure, imbarcandosi su una nave diretta a Tarso, Giona cercò di sfuggire all'incarico, conferitogli da Dio, ma finì per cadere in una tempesta, che mise in pericolo sia lui che l'equipaggio. Pertanto, i marinai, riconoscono in Giona il colpevole della tempesta decisero quindi di gettarlo negli abissi.

Lo smalto, realizzata da Nicola da Verdun, raffigura esattamente il momento in cui, due uomini, gettano Giona, nudo, fuori dalla nave. L'acqua che circonda la nave presenta diverse onde, che rendono la tempesta.

Sul veliero si trovano tre marinai, due sono impegnati a mantenere il controllo sul loro mezzo di trasporto, uno afferra Giona per le gambe e lo getta a capofitto negli abissi (come viene anche menzionato nell'iscrizione a bordo smalto). Davanti al veliero, emerge un mostro marino, nelle quali fauci finisce Giona, non appena gettato fuori dalla nave.

L'iconografia del personaggio di Giona si rifà a quella proveniente dall'arte paleocristiana, dove il corpo del profeta viene rappresentato nudo<sup>984</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXXV, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Biblia pauperum, tegethersee, 1340 ca., oggi a BNB clm. 19414), fol 161r.

<sup>983</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262; anche Mt 12,39-41, 16,4, Lc 11,29-32, nella prima lettera ai Corinzi 15,4.

<sup>984</sup> Kirschbaum, *Jonas, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., pp. 414-421.

La scena proviene da una tradizione risalente all'epoca romana delle catacombe, dove la rappresentazione di Giona veniva prevalentemente suddivisa in tre sezioni: l'inghiottimento, il rigetto e il riposo<sup>985</sup>.

L'inghiottimento, per il peccato di Giona allude alla morte fisica del Cristo causata da tutti gli uomini<sup>986</sup>.

Rese iconografiche simili sono documentate nella vita di Giona sono documentate anche nella Bibbia Atlantica di Admont datata al XII secolo. Ad Admont la scena si concentra ulteriormente solamente sulla coppia cetaceo-Giona, per enfatizzarne ulteriormente le colpe.

La resa del veliero con i pescatori è documentata nello smalto che oggi si trova al MET, realizzato nel XII secolo nelle zone della Mosa.

Lo smalto di Giona dell'ambone di Klosterneuburg viene reso in modo naturalistico, le pieghe dei vestiti seguono l'andamento del vento che agita violentemente la vela della nave e che costringe i marinai ad utilizzare tutta la loro forza per portare



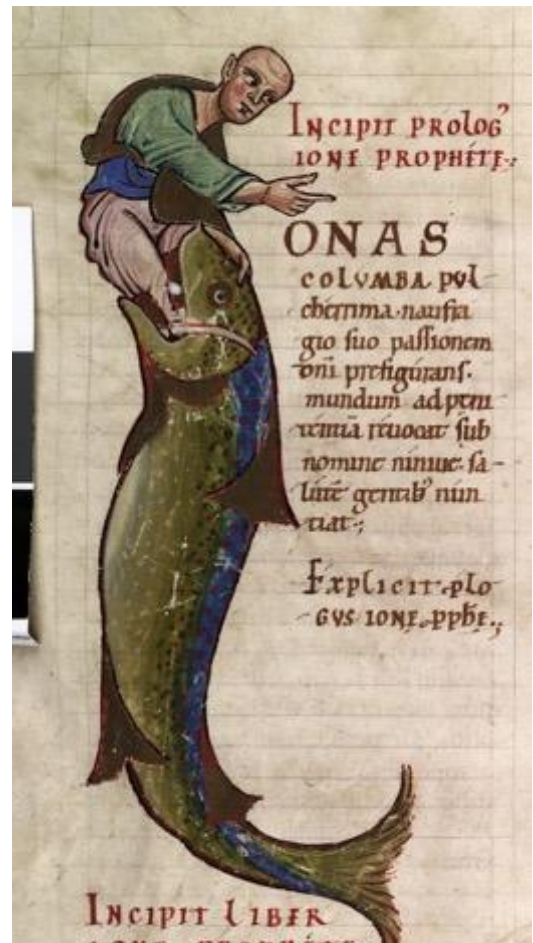
Smalto del richiamo di San Pietro e Sant'Andrea, champlevé, 1160-1180, zona della Mosa, MET (NY).

avanti la nave.

Nicola da Verdun utilizza una resa naturalistica anche sui personaggi e sui loro corpi, non solamente quelli dei marinai vestiti, ma anche per il corpo di Giona, inarcato verso le fauci dell'animale marino<sup>987</sup>.

La scena di Giona assume all'interno del ciclo tipologico dell'altare, insieme a quella di

Giuseppe nel pozzo una funzione di prefigurazione con la sepoltura del Cristo, come si può



Bibbia Atlantica di Admont, Cod. Ser. n. 2701, fol. 70r.

<sup>985</sup> Kirschbaum, *Jonas, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, cit., pp. 414-421. Si veda a riguardo il sarcofago della fine del III secolo del Museo Pio Cristiano a Roma, la componente bucolica di queste scene evidenzia l'uso appropriato di questa scena, e del personaggio di Giona ad uso psicopompo.

<sup>986</sup> Ibidem.

<sup>987</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

notare sul fol. 161 della *Biblia Pauperum* di Tegernsee realizzata attorno al 1340 (clm. 19414)<sup>988</sup>.

Tavola XXXXVI  
SAMSO(N)·CU(M)·LEONE·  
Sansone con il leone

+VIR·GERIT·ISTE·TUAM·  
LEO·MORTIS·XPE· FIGURA(M)  
Quest'uomo segue il tuo esempio Cristo, il leone  
l'esempio della morte

Arnulf e Buschhausen identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo del libro dei Giudici 14,5-11<sup>989</sup>.

Sansone, dopo aver visto una donna dei Filistei, decise di scendere in città per mostrarla ai suoi genitori, durante il tragitto incontrò un leone, che dovette uccidere per difendersi.

Nello smalto di Nicola da Verdun, Sansone è raffigurato come giovane intento a combattere a mani nude contro il Leone, che si distingue per le sue dimensioni maggiori. Sansone si avvicina da sinistra sulla belva e gli apre la mandibola con le sole mani<sup>990</sup>.

L'esegesi patristica e medievale interpreta la figura di Sansone come prefigurazione di Cristo e della Vergine nella loro lotta contro il male<sup>991</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXXVI, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>988</sup> *Biblia Pauperum* Tegernsee, 1340, oggi alla BNB, Clm 19414, per il digitalizzato vd.: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV037456511>. Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

<sup>989</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>990</sup> Kirschbaum, *Samson*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 30-38

<sup>991</sup> *Ibidem*. Solamente Aug. in Cesararius Arelat., sermo 118 (cchr. 103, 493) interpreta la figura di Sansone in chiave Mariologica.



La rappresentazione di Sansone nello smalto di Nicola da Verdun rispetta l'iconografia medievale che raffigurava il giudice biblico Sansone con i capelli lunghi e il viso giovanile senza barba<sup>992</sup>. La tipologia rappresentativa che si concentra sul combattimento tra il leone e il giudice biblico, in cui Sansone si trova al di fuori della bocca del leone, ha una tradizione molto antica: già nelle catacombe romane di Via Latina datate al IV secolo, troviamo una rappresentazione che presenta la stessa tipologia figurativa di Sansone<sup>993</sup>.



Ciborio di Malmesbury, Canterbury, 1160-1170, MET 5th Avenue NY.

L'utilizzo di un'iconografia che evidenzi la netta superiorità di Sansone sul leone è visibile anche ciborio di Malmesbury. Pertanto, sia l'opera di Klosterneuburg che quella inglese non rappresentano Sansone in difficoltà nelle grinfie del leone, bensì, lo posizionano a lato e senza armi se non le proprie mani.

Come chiarifica l'iscrizione, la figura del leone possiede una simbologia che allude alla morte: esattamente la stessa funzione che possiede l'essere calpestato dal Cristo nella discesa agli inferi, una raffigurazione che originariamente prendeva posto nello smalto soprastante. L'uccisione del leone, da parte di Sansone, simboleggia la rinascita di ogni singolo uomo, dopo la morte fisica in terra, alla fine dei tempi<sup>994</sup>.

Pertanto, l'iconografia di questo smalto permette di essere colta non solamente in relazione agli smalti soprastanti e sottostanti, bensì anche con quelli della stessa riga orizzontale: il tema della morte sul male allude alle continue battaglie della Chiesa in attesa dell'Apocalisse.

Fäthke individua anche in questo smalto la *calligrafia C*, per la resa delle pieghe sui vestiti. Tipico di questa calligrafia è la resa delle pieghe anteriori dritte, mentre quelle posteriori si incanalano quasi fossero dei tondi<sup>995</sup>.

<sup>992</sup> Ibidem.

<sup>993</sup> Ibidem, La rappresentazione di Sansone 'ingonocchiato' davanti al leone allude al personaggio di Davide.

<sup>994</sup> Ibidem.

<sup>995</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

Tavola XXXXVII  
SAMSON·FERT·PORTAS  
Sansone porta le porte

VIRIBUS·EXTORTAS·FERT·MONTIS·AD·ARDUA  
·PORTAS

Porta con forza le ante della porta sollevate fino alla cima della montagna

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal libro dei Giudici 16,1-3<sup>996</sup>.

Sansone, viene catturato nella città di Gaza, dalla quale riesce a scappare scardinando i portoni.

L'iconografia individuava nella figura di Sansone il Cristo e nella liberazione dalla città di Gaza la liberazione di Cristo dalla morte: quindi la sua rinascita<sup>997</sup>.

Nello smalto, viene raffigurato Sansone con le porte di

Gaza sulle spalle. Scelte iconografiche che vedono il portare di pesi eccessivamente pesanti per il personaggio sono documentate nell'opera di Malmesbury dove Isacco deve portare dei legni di grandi dimensioni salendo il monte Moria.

A Klosterneuburg, come nell'opera di Malmesbury, la vegetazione rigogliosa e la caratterizzazione del terreno evidenziano la ripidità e difficoltà dell'impresa.

Entrambi i personaggi, trasportando gloriosamente dei pesi estremi evidenziano la loro forza e determinazione: fisica come spirituale, tema che viene evidenziato anche dall'iscrizione<sup>998</sup>.

Si evidenzia la resa delle porte, che sono caratterizzati dalla stessa materialità degli elementi d'arredo che vengono utilizzati all'interno degli smalti di Klosterneuburg.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambo), 1181, Tavola XXXXVI, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.



Ciborio di Malmesbury, Canterbury, 1160-1170, MET 5th Avenue NY.

<sup>996</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>997</sup> Kirschbaum, *Samson*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 30-38.

<sup>998</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262 e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 40-45. Si osservi come solamente le cerniere delle porte siano di dimensioni imponenti.

Iconograficamente le porte tendono a simboleggiare la delimitazione tra due ambienti, come il paradiso e l'inferno<sup>999</sup>.

Si può infatti notare che, anche nello smalto che raffigura Cristo nell'oltretomba i portoni che apre assumono una funzione centrale all'interno della rappresentazione.

Come lo smalto precedente, anche questo, presenta secondo Fäthke la *calligrafia C*, questa calligrafia si contraddistingue dalla resa non naturale delle pieghe dei vestiti che paiono essere piuttosto caricati<sup>1000</sup>.

Il programma dell'ambone mette in relazione questo smalto con quello delle benedizioni di Giacobbe e della Pasqua.

Tavola XXXXVIII

HELIAS·IN·CUR·LIGNEO·

Elia nel carro trionfante ardente

DIGNA·DEO·DIGNISHUNC·AD·IOCA·SUBVEHIT  
·IGNIS·

Conduce questo fuoco alle degne gioie di Dio

Buschhausen e Arnulf identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal testo del libro delle profezie (2,9-13)<sup>1001</sup>.

Elia e il suo scolaro Eliseo, intenti ad attraversare le sponde del Giordano, vennero sorpresi da un carro infuocato trainato da cavalli, che divise i due e portò Elia al cielo.

Lo smalto raffigura il momento in cui Elia, sul carro infuocato, viene condotto verso il cielo: la sua mano

destra viene afferrata dalla mano di Dio che lo eleva verso sé. Eliseo che rimane indietro, riceve da Elia il suo mantello. Elia viene identificato dalla patristica, insieme a Enoch, in stretta relazione con il Sole<sup>1002</sup>. Infatti, la patristica intende questa scena come prefigurazione dell'ascensione di Gesù Cristo. Pertanto, Elia viene inteso come prefigurazione di Gesù Cristo<sup>1003</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXXVIII, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>999</sup> Ivi., *Tor- Tür*, pp. 339-340.

<sup>1000</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>1001</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>1002</sup> Kirschbaum, *Elias*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, cit., pp. 607-613.

<sup>1003</sup> *Ibidem* e Profezie (2,9-13).

Infatti, il profeta Elia viene visto come mandato da Dio per fronteggiare l'idolatria in Israele, dunque, il profeta non assume solamente il ruolo di Cristo, ma anche quello di Apostolo di Dio<sup>1004</sup>.

Anche sull'opera di Malmesbury viene reso il momento in cui Elia parte con il carro verso Dio e lascia il suo mantello allo scolaro.

Nel considerare le raffigurazioni contemporanee, di questa scena, si evidenzia come nello smalto di Klosterneuburg venga evidenziata la salita, che il carro compie dirigendosi verso il cielo<sup>1005</sup>. Inoltre, particolarmente interessante è la scelta raffigurativa che vede l'inserimento di linee verticali multicolore che definiscono il percorso del carro, evidenziandone la ripidità della strada come anche la velocità<sup>1006</sup>.



Ciborio di Malmesbury, Canterbury, 1160-1170, MET 5th Avenue NY.

La tecnica utilizzata da Nicola da Verdun per rendere questo smalto si basa nuovamente sulle opere

provenienti dalla tradizione classica. Non solamente le pieghe sono organizzate in maniera naturalistica, che permette di apprezzare i corpi celati sotto ai panni, bensì anche il movimento e la tragicità della situazione vengono resi attraverso le gesta dei personaggi come l'utilizzo di colori e forme geometriche che creano movimento nello spazio<sup>1007</sup>.

Questo smalto si trova inserito nel programma dell'ambone di Klosterneuburg in relazione con l'ascensione del Cristo e la scena di Enoch. La scelta rappresentativa, che vede Enoch e Mosè come i prescelti che vengono condotti a Dio prima del loro tempo, può essere intesa se considerata in relazione al testo delle sacre scritture dove questi due personaggi sono coloro che appariranno come giudici al secondo ritorno del Cristo.

---

<sup>1004</sup> Ibidem.

<sup>1005</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>1006</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 20-45.

<sup>1007</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II. Nello spazio triangolare superiore sinistro si vede la rappresentazione virtù FIDES.



Tavola XXXXIX  
·MONS·SINAY·  
Il monte Sinai

IGNEA·LEX·DIGNE·MOYSIM·SUCCENDIT·IGNE+  
La legge ardente accende Mosè con il suo fuoco

Buschhausen e Arnulf identificano la provenienza dell'iscrizione a bordo smalto dal libro dell'Esodo 19,16-20<sup>1008</sup>.

Lo smalto raffigura Mosè, che giunge dalla destra sul monte Sinai, dal cielo incombe Dio, che porge a Mosè un drappo, accompagnato da tre angeli intenti a suonare le trombe.

Il momento raffigurato, come specifica l'iscrizione a bordo smalto, allude alla consegna delle leggi, quindi al rinnovo dell'alleanza tra l'uomo e Dio<sup>1009</sup>.

I dettagli inseriti nello smalto di Klosterneuburg, come i tre vasi ardenti e i tre angeli che risuonano le trombe, riprendono il testo sacro e alludono alla trinità. Infatti, Dio porge a Mosè un drappo con la scritta "deus tuus deus unus est" (Dt 6,4 e Es 20,1)). L'iscrizione corrisponde al primo comandamento, riportato in versione compressa. La tradizione dei cartelli proviene dalla cultura orientale ed è tipica per le raffigurazioni del XII secolo, la tradizione occidentale predilige la raffigurazione delle tavole<sup>1010</sup>.

La scena di Mosè sul monte Sinai viene accompagnata tradizionalmente nel XII secolo, da quella del vitello d'oro. Quest'ultima una raffigurazione che a Klosterneuburg non viene trattata, come le varie altre scene che mostrano l'azione dell'Anticristo. Pertanto, anche nella Bibbia Atlantica di Admont si evidenzia solamente Mosè sul monte Sinai, mentre il testo a bordo miniatura evidenzia il ruolo detenuto dal profeta nel garantire l'alleanza tra Dio e l'uomo in attesa del giudizio finale<sup>1011</sup>.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola XXXIX, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>1008</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>1009</sup> Ibidem e Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit., pp. 20-40.

<sup>1010</sup> Kirschbaum, *Sinai, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, cit., pp. 67-70.

<sup>1011</sup> Ibidem e Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

Ad Admont la scelta narrativa che elimina la raffigurazione, come la mera allusione al vitello d'oro, esclude, in questa circostanza, il tema del peccato concentrandosi sul tema della vera fede in attesa del Giudizio Finale.

La scelta narrativa che vede l'elisione del tema del peccato e della fede sbagliata non viene compiuta solamente nello smalto delle tavole della legge di Mosè, bensì corrisponderebbe ad una selezione voluta del committente. Questa opzione narrativa può essere vista in relazione al programma dell'ambone, che seguendo la tradizione dei testi di Rupert von Deutz e Gerhoch von Reichersberg, affida alla Chiesa, intesa come luogo fisico e dottrina allo stesso momento, una simbologia che allude alle azioni della vita di Cristo.

Nicola da Verdun raffigura la scena con un'enorme vivacità, il movimento delle fiamme, il movimento delle vesti di Mosè come anche i personaggi provenienti dal cielo rigonfiano la scena di un'energia e vivacità significativa. Fäthke vede come predisposizione anche per la realizzazione di questa scena uno studio dell'arte classica<sup>1012</sup>.

Lo smalto viene inserito nel programma dell'ambone di Klosterneuburg nella stessa colonna verticale dell'arca di Noè e della scena raffigurante il miracolo di Pentecoste.



Bibbia Atlantica di Admont, ONB, Cod. Ser. n. 2701, fol 80r.

<sup>1012</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II. Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160. Nello spazio superiore sinistro viene rappresentata la virtù *humilitas* sulla sinistra invece appare la personificazione della virtù *paciencia*. Buschhausen mette in relazione la virtù della pazienza con l'attesa della seconda venuta del Cristo, mentre la virtù della umiltà.

Tavola L  
MORTUI·RESURGUNT  
I morti risorgono

QUAM·MANET·OCCULTA·LANX·SURGIT·  
TURBA·SEPULTA·

Si leva lo sciame di sepolti, ai quali attende il piatto  
celato della bilancia

Buschhausen e Arnulf identificano la provenienza  
dell'iscrizione a bordo smalto dal testo del Vangelo  
secondo Matteo 24, 29-51<sup>1013</sup>.

Lo smalto presenta sei tombe, dalle quali fuoriescono  
quattro uomini e due donne. Sullo sfondo, sono  
visibili ulteriori due braccia che indicano altri esseri  
umani intenti a rinascere. I corpi e le membra dei  
personaggi rappresentati si distinguono grazie alle  
diverse fisionomie, che ne identificano le diverse età.

Le tombe vengono rese con la stessa tecnica utilizzata già  
precedentemente per rendere il materiale del marmo.  
Inoltre, dal cielo giungono due angeli che suonano la  
tromba e si abbattono con forza sugli uomini. Già  
Buschhausen alludeva alle ultime due colonne verticali  
come ad un'unità narrativa, la quale raffigura,  
indubbiamente, il Giudizio Finale<sup>1014</sup>.

La figura della bilancia, che viene annunciata  
nell'iscrizione, non trova posto all'interno dello smalto.  
Pertanto, l'ideatore del programma ha dunque deciso di  
non rappresentare all'interno dell'ambone di  
Klosterneuburg il momento della scelta.

Scelte iconografiche simili, nelle quali la bilancia del  
giudizio finale viene preclusa, sono documentate nel Reliquiario della Vera croce: dove le due  
tavole raffigurano gli angeli intenti a suonare le trombe per risvegliare i dannati, che nella parte  
bassa dell'opera rinascono dalle loro tombe.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg  
(originariamente un ambone), 1181, Tavola L,  
23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da



Reliquiario Trittico della vera croce, 1160-1170  
realizzato nella zona della Mosa, oggi Londra  
collezione privata, 1160 ca.

<sup>1013</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>1014</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160.

Fäthke attribuisce questo smalto alla mano di Nicola da Verdun. Lo studioso è dell'opinione che, questa identificazione la si può giustificare se si osservano i corpi dei personaggi intenti a rinascere, questi possiedono delle misure che richiamano gli ideali di proporzione e misure attribuibili all'arte classica. Inoltre, a differenza delle rappresentazioni della resurrezione del Cristo o della sua deposizione nella tomba, i coperchi delle tombe si trovano scoperti e posizionati in maniera naturalistica<sup>1015</sup>.

Tavola LI  
·INFERNUS·  
L'inferno

FLAMMA·REOS·PUNIT·HIC·QUOS·SCELUS·ET  
LOCUS·UNIT·

La fiamma punisce qui i colpevoli, uniti dalla colpa e dal luogo

Arnulf identifica la provenienza dell'iscrizione inserita a bordo smalto dal libro di Hiob, capitolo 41<sup>1016</sup>.

L'inferno viene reso dalla bocca di un mostro, nella quale lingue di fuoco inglobano i dannati. I dannati vengono rappresentati con un'espressione di ghigno in faccia. Inoltre, l'iconografia utilizzata, che raffigura i dannati con alcuni possedimenti terreni, ci permette di identificarne la funzione che questi ultimi possedevano in vita<sup>1017</sup>.

La descrizione del Demonio e dell'Anticristo era un tema ricorrente nel XII secolo. Si consideri a riguardo che, Isidoro di Siviglia chiarisce che il demonio e i suoi aiutanti nascono buoni ma scelgono di intraprendere la strada del peccato<sup>1018</sup>. Pertanto, considerando l'opera di Nicola da Verdun in relazione al concetto di Anticristo di Isidoro è possibile intenderne la scelta iconografica compiuta nel rappresentare diverse persone. Infatti, si evidenzia che chiunque poteva decadere nel peccato, per questa ragione i dannati all'inferno sono raffigurati a Klosterneuburg come caratterizzati da diversi elementi propri alle rispettive professioni o classi sociali.



Nicola da Verdun, oggi altare di Klosterneuburg (originariamente un ambone), 1181, Tavola LI, 23,3X28,4 cm., champlevé. Immagine da Buschhausen, *Der Verduner Altar*, cit.

<sup>1015</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

<sup>1016</sup> Arnulf, *versus ad picturas*, cit. p. 262.

<sup>1017</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 150-160, vedi anche Kirschbaum, *Versuchung, Verführung, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, cit., pp. 445-446.

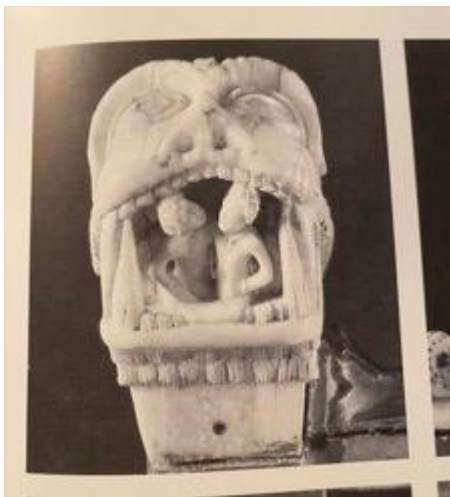
<sup>1018</sup> Isidoro, *de ordine creaturarum*, 6,7,8, 1-3. 7-8, (PL 83, 927, 931-932, 934).



Rese simili dell'inferno sono documentate nel Salterio di Albani, nella scena del Cristo che discende agli inferi per salvare Adamo ed Eva. Infatti, la miniatura presenta la stessa resa della faccia infernale, la quale è documentata anche presso Salisburgo, in un dettaglio d'avorio, realizzato nel primo XII secolo in Inghilterra per l'abbazia femminile di Nonnberg a Salisburgo.

La scelta iconografica utilizzata per rendere la bocca dell'inferno di Klosterneuburg sottolinea la drammaticità, che si trova in netto contrasto con quello della Gerusalemme Celeste, raffigurata nell'altra estremità dello stesso registro verticale. Il maestro dell'ambone di Klosterneuburg rende la vivacità e naturalezza dello smalto grazie alle lingue di fuoco, che ardono ogni personaggio che si trova all'interno della bocca del mostro<sup>1019</sup>. Infine, lo smalto è l'unico sull'intero programma dell'ambone di Klosterneuburg che raffigura la drammaticità delle conseguenze causate da una vita senza virtù. Inoltre, come ribadisce l'iscrizione che allude alle colpe comuni e al luogo dell'inferno, lo smalto si inserisce nel punto ultimo e più profondo dell'ambone, sottolineando drammaticamente le conseguenze del giudizio finale.

Lo smalto viene inserito nel programma dell'opera in relazione con la raffigurazione di Gerusalemme Celeste e il Cristo seduto a giudizio.



Dettaglio avorio, sedia piegabile di Nonnberg, realizzato in Inghilterra o Francia settentrionale, primo quarto del 12 secolo.



Albani Psalterio, Realizzato in Inghilterra (St. Albans Abbey), Hildesheim, fol320v.

<sup>1019</sup> Fäthke, *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, cit., cap. II.

## 7.1 Retro del Verduner Altar

Dopo l'incendio che colpì l'abbazia di Klosterneuburg il 13 settembre 1330, l'allora Prevosto Stefano da Sierndorf (1317-1335) si vide costretto a compiere un'operazione di restauro del Verduner Altar, reduce dall'incendio. Non venne solamente modificata la struttura delle iscrizioni e la disposizione in trittico d'altare, ma venne incaricato un maestro, probabilmente locale, di realizzare quattro tavole in tempera sul retro del trittico (la crocifissione, la resurrezione di Pasqua, la morte della vergine e la sua resurrezione).

L'artista incaricato per la realizzazione di questa opera rimane sconosciuto, gli viene attribuita la realizzazione solamente di un'altra opera: dell'altare della Passione, trovantesi nell'abbazia di Klosterneuburg. Gli studiosi hanno riconosciuto nella sua tecnica ispirazioni alla pittura padovana di Giotto, come conferma la simmetria e la chiarezza delle rappresentazioni<sup>1020</sup>. Contrariamente alla facciata dell'altare, si decise di rendere sul retro dell'altare quattro rappresentazioni di dimensioni maggiori le quali mettono a confronto la morte del Cristo con quella della Vergine<sup>1021</sup>. L'altare allo stadio chiuso vede la contrapposizione della tavola raffigurante la Crocifissione con quella del "Noli me Tangere".

### Tavola I – Crocifissione del Cristo

La rappresentazione raffigura il Cristo crocifisso in posizione centrale, sotto alla croce a dimensioni rappresentative, si trovano sulla sinistra quattro donne contrassegnate da un'aureola mentre sulla destra si trova San Giovanni con il gruppo di soldati.

Un soldato si distingue per i vestiti che porta e l'iscrizione che tiene in mano: "Vero Filius Dei". Si tratta qui di Longino, il quale ebbe una rivelazione nel momento della crocifissione e riconobbe Cristo come figlio di Dio.

Ai piedi della croce non appare solamente il teschio di Adamo, ma anche la rappresentazione del committente, identificabile grazie all'iscrizione ST(e)Ph(anu)S P(ro)P(osi)T(u)s, il quale tiene in mano un drappo con la scritta "Misere Mei Deus" per richiedere misericordia.



Artista sconosciuto, Verduner Altar, retro, 1331 ca, Crocifissione, tempera su legno.

<sup>1020</sup> Buschhausen, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, cit., pp. 111-117.

<sup>1021</sup> H. Schlie, Vom Ambone zum Retabel. *Das Klosterneuburger Goldschmiedewerk von Nikolaus von Verdun*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 2017, p. 262.



L'iscrizione fa riferimento al Salmo 59: "Miserere mei Deus miserere mei quoniam in te sperat anima mea"<sup>1022</sup>.

#### Tavola II – morte della Vergine

La tavola raffigurante la morte della Vergine riprende l'iconografia Bizantina, dove era prassi rappresentare il letto in cui muore la Vergine, attorniato dagli apostoli, e l'anima della Vergine, che lascia il corpo e si dirige verso il cielo<sup>1023</sup>.

Al momento della morte terrena della Vergine, Cristo è presente e regge l'anima di suo madre nelle mani.

Gli apostoli circondano il letto di morte, tenendo libri, incensieri, croci come candele in mano. Secondo la tradizione, il momento della morte della Vergine venne accompagnato da canti e orazioni da parte degli apostoli, San Giovanni è distinguibile sulla sinistra con il codice in mano e si trova in diretta vicinanza della Vergine, come promise al Cristo<sup>1024</sup>.



Artista sconosciuto, Verduner Altar, retro, 1331 ca, morte della vergine, tempera su legno.

#### Tavola III – incoronazione della Vergine

La tavola raffigura il tema dell'incoronazione della Vergine, che non viene descritta nei vangeli canonici<sup>1025</sup>.

Cristo che siede alla destra porge una corona sul capo di sua madre, la quale prende posto alla sinistra. Entrambe i personaggi sono raffigurati su una struttura rialzata, sostenuta da due angeli, che li eleva rispetto a San Giovanni sulla sinistra e il vescovo sulla destra.

Questa tavola prende posto, sul retro dell'altare di Nicola da Verdun, in corrispondenza con gli smalti



Artista sconosciuto, Verduner Altar, retro, 1331 ca, incoronazione della vergine, tempera su legno.

<sup>1022</sup> Ivi., p. 264, secondo Sant Agostino queste parole vennero pronunciate da Cristo durante la sua Passione, Schlie è dell'opinione che il prevosto Stefano da Sierndorf le abbia rappresentate in relazione con la sua presenza per accentuare la sua rappresentazione e relazione con il Cristo.

<sup>1023</sup> Kirschbaum, *Tod Mariens*, Lexikon der Christlichen Ikonographie, IV., cit., pp. 333-338.

<sup>1024</sup> Kirschbaum, *Totenbild, toter*, Lexikon der Christlichen Ikonographie, IV., cit., pp. 340-343.

<sup>1025</sup> Kirschbaum, *Marienleben, toter*, Lexikon der Christlichen Ikonographie, III., cit., pp. 212-233.

rappresentanti la crocifissione del Cristo e quindi si legano strettamente al tema del *corpus domini* e dell'*Eucarestia*.

#### Tavola IV – Noli me Tangere

La rappresentazione mostra diversi momenti della storia. L'angelo seduto sulla tomba del Cristo, tiene in mano la Sindone, indicando così alle pie donne il sepolcro vuoto. L'incredulità delle donne viene resa nella parte retrostante. Davanti alla tomba si vede il Cristo antecedere verso la destra, tenendo in mano la croce e la bandiera che si rivedrà durante la sua discesa agli inferi. Dietro al Cristo, distesa per terra, viene rappresentata Maria Maddalena alla quale il salvatore pronuncia le parole che danno il nome a questa tipologia rappresentativa: "Noli me Tangere".



Artista sconosciuto, Verduner Altar, retro, 1331 ca, Noli me Tangere, tempera su legno.

## 8 Abbreviazioni

Antico Testamento	A.T.
Apocalisse	Ap.
Atti degli apostoli	At.
Cahiers Archéologiques	CA.
Cantico dei Cantici	Ct.
Centimetri	Cm.
circa	Ca.
codice	Cod.
colonna	col.
Corinzi (1 lettera)	1 Cor.
Corinzi (2 lettera)	2 Cor.
Daniele	Dn.
Deuteronomio	Dt.
Dumbarton Oaks Paper	DOP
Edizione Originale	Ed. Or.
Enciclopedia dell'Arte	EAM
Medievale	Es.
Esodo	f.
Folio	Gn.
Genesi	Gv.
Giovanni	ibid.
Ibidem	Mt.
Matteo	Nr.
Numeri	
Nuovo Testamento	N.T.
pagina	p.
pagine	pp.
Patrologia Latina	PL
Pietro (1 lettera)	1 Pt.
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte

recto	r.
Septuaginta	LXX
prima lettera ai Corinzi	1Co
verso	v.
volume	vol.
volumi	voll.

## 9 Fonti

Alger, *De Sacramentis*, Lib. 1 cap. 21, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 180, col. 799.

Ambrogio, *Commentarium in Psalmum CXVIII*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 15, col. 1261-1604.

Anselmo da Canterbury, *De casu diaboli*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 158, col. 325-360.

Sant'Agostino, *Confessiones*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 32, col. 659-868.

Agostino, *De civitate Dei*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 41, col. 31-804.

Bernardo di Chiaravalle, *Epistola 33*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 182, col. 564.

Bernardo di Chiaravalle, *Sermones de sanctis*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 183, col. 359-536.

Gerhochus Reicherspergensis, *De gloria et honore filii hominis*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 194, col. 1841-1864; manoscritto: Salzburg, Erzabtei St. Peter, Stiftbibliothek, VI 33, f. 1v-56r.

Gerhochus Reicherspergensis, *De Investigatione Antichristi*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 194, col. 1841-1864 e 1145-1480; manoscritto: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 1439/II, p. 1-158 e Reichersberg, Stiftsbibliothek, 5, f. 1v-119v.

Gerhochus Reicherspergensis, *De quarta vigilia noctis*, in D. van den Eynde, *L'oeuvre littéraire de Géroch de Reichersberg (Spicilegium Pontificii Athenaei Antoniani, 11)*, Rom, 1957, pp. 169-173; manoscritto: Melk, Stiftbibliothek, 395, p. 61-88 e Reichersberg, Stiftbibliothek, 8, f. 95v-113r.

Gerhochus Reicherspergensis, *Dialogus inter clericum saecularem et regularem*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 194, col. 1841-1864 e 1375-1426; manoscritto: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15512, f. 3r-54r. e Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1736, f. 2r-28r.

Gerhochus Reicherspergensis, *Liber contra duas haereses*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 194, col. 1841-1864 e 1161-1184; manoscritto: London, British Library, Add. 22634, f. 115-124 e Reichersberg Stiftsbibliothek, 1, f. 2r-7v.

Gerhochus Reicherspergensis, *Liber de simoniacis*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 194, col. 1841-1864 e 1334-1372; manoscritto: Brugge, Bibliothèque publique, 131, f. 84r-110r e Klagenfurt, Universitätsbibliothek, Perg.-Hs. 10, f. 81r-115r: <https://ubdocs.aau.at/pdfjs/web/viewer.html?file=https://ubdocs.aau.at/open/voll/handschrift/en/AC06304050.pdf> (2020) e St-Omer, Bibliothèque d'Agglomération de St-Omer, ms. 261, f. 144v-174r.

Gerhochus Reicherspergensis, *Opusculum de aedificio Dei*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 194, col. 1841-1864 e 1187-1336; manoscritto: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4556 e München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 5129.

Gerhochus Reicherspergensis, *Tractatus in psalmos*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 193, col. 1841-1864, 621-1316, 1371-1564, 1609-1814 e vol. 194, col. 1841-1864, col. 9-486, 729-1066; manoscritto: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 16012, f. 1v-201v, Reichersberg, Stiftsbibliothek, 1, f. 9v-216v, Reichersberg, Stiftsbibliothek, 2, f. 2v-183r, Reichersberg, Stiftsbibliothek, 4, p. 1-213, Reichersberg, Stiftsbibliothek, 6, f. 1v-156r, Reichersberg, Stiftsbibliothek, 7, f. 1v-151r, Reichersberg, Stiftsbibliothek, 8, f. 1r-23r, 53r-95v e Reichersberg, Stiftsbibliothek, 9, f. 1r-162v.

Gerhochus Reicherspergensis, *Tractatus in psalmum LXIV*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 194, col. 9-120 e 1841-1864; manoscritto: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 4236, f. 1-53v e Reichersberg, Stiftsbibliothek, 6, f. 103v-156.

Gerhochus Reicherspergensis, *Utrum Christus homo sit Filius Dei et Deus natura an gratia*: D. van den Eynde – O. van den Eynde – A. Rijmersdael, *Gerhochi praepositi Reichersbergensis opera inedita, I (Spicilegium Pontificii Athenaei Antoniani, 8)*, Roma, 1955, pp. 279-308; manoscritto: Salzburg, Erzabtei St. Peter. Stiftsbibliothek, a VI 33, f. 56r-64v.

Gregorio Magno, *Moralia in Iob*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 75, col. 509-1162 e vol. 76, col. 9-782.

Onorio Augustodunense, *Speculum Ecclesiae, Dominica in Palmis*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 172, col. 913-922.

Onorio Augustodunense, *Speculum Ecclesiae, De inventione S. Crucis*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 172, col. 941-948.

Onorio Augustodunense, *Speculum Ecclesiae, De paschali die*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 172, col. 927-942.

Onorio Augustodunense, *Speculum Ecclesiae, In coena domini*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 172, col. 921-928.

Onorio Augustodunense, *Speculum Ecclesiae, Sermo de omnibus sanctis*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 172, col. 1013-1022.

Ildegarda di Bingen, *Liber Scivias*, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. X,16: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/salX16/0001/thumbs>> (2020).

Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1799\*\*:  
<[https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_2980646&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2980646&order=1&view=SINGLE)> (2020).

Österreichische Nationalbibliothek, Reiner Musterbuch, Cod. 507:  
<<http://data.onb.ac.at/rep/100480FF>> (2020).

Rein, Stiftsarchiv Urkunden (1129-1600) A II/9, in: monasterium.net, <[https://www.monasterium.net/mom/AT-StiARein/ReinOCist/A\\_II%7c9/charter](https://www.monasterium.net/mom/AT-StiARein/ReinOCist/A_II%7c9/charter)> (2020).

Riccardo di San Vittore, Ezechiele, Parigi Bibl. Nat. Lat. 14516, fol. 240.

Riccardo di San Vittore, *In apocalypsim libri septem*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 196, col. 683-888.

Ruperto da Deutz, *Altercatio monarchi et clerici*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 197, col. 537-542.

Ruperto da Deutz, *De divinis officiis per anni circulum libri XII*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 170, col. 9-334.

Sugero di St. Denis, *Liber de administratione*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 186, col. 1214-1240.

Ugo di San Vittore, *Liber de sacramentis christiana fidei*, in PL, a cura di J. P. Migne, vol. 176, col. 174-618.

## 10 Studi

Agamben, G., *il mistero del male, Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Editori Laterza Roma-Bari 2013, pp. 9-10.

Andaloro, M., e Romano, S., *Arte e iconografia a Roma, da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, 2000.

Appuhn, H., *Das Mittelstück vom Ambone König Heinrichs II. in Aachen*, in «Aachener Kunstblätter», 32, 1966, pp. 70-73.



- Arnulf, A., *Versus ad Picturas, studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Anthike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, 1997.
- . *Studien zum Klosterneuburger Ambone und den Theologischen quellen Bildlicher typologien von der Spätantike bis 1200*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 1995, pp. 9-41.
- Assunto, R., *Scrittura come figura, figura come segno*, in «rassegna dell'istruzione artistica» II-IV, 1967.
- Aubry, P., *La musicologie médiévale, histoire et méthodes*, Parigi 1900.
- Barbezat, M.D., *Burning Bodies: Communities, Eschatology, and the Punishment of Heresy in the Middle Ages*, Ithaca (NY), 2018.
- Barral i Altet, X. *Arte Medievale e riforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico*, in «Hortus Artium Medievalium», 16, 2010, pp. 73-82.
- . *Contro l'arte Romanica? saggio su un passato reinventato*, Milano, 2008, (Ed. or. 2006).
- Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, a cura di Cesare Cantú, 8 voll. Milano, 1877-1885.
- Bayer, C. M M., *Essai sur la disposition des inscriptions par rapport à l'image. Proposition d'une typologie basée sur des pièces de l'orfèvrerie rhéno-mosane*, in *Épigraphie et iconographie*, atti del congresso internazionale di studi (Poitiers, ottobre 1995), a cura di R. Favreau, Poitiers, 1996, pp. 1-25.
- Bein, T., *Wider allen den suhtin. Deutsche medizinische Texte des Hoch- und Spätmittelalters. Eine Anthologie*, Stuttgart, 1989.
- Beinert, W., *Die Kirche – Gottes Heil in der Welt, die Lehre von der Kirche nach den Schriften des Rupert von Deutz, Onorio Augustodunense und Gerhoch von Reichersberg. Ein Beitrag zur Ekklesiologie des 12. Jahrhunderts*, in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Neue Folge 13*, Münster, 1973, pp. 1-464.
- Epigraphik (Ingoldstadt, 1997) a cura di W. Koch e C. Steininger, Ingoldstadt, 1997.
- Beissel, S., *Geldwerte und Arbeitslohn im Mittelalter*, (*Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach*, 27), Freiburg, 1884.
- Bejczy, I. P. e Newhauser, R.G., *Virtue and Ethics in the Twelfth Century*, Leiden-Boston 2005.
- Belting, H., *i canoni dello sguardo, Storia della cultura visiva tra Occidente e Oriente*, Monaco, 2008 (traduzione dal tedesco dell'edizione originale ottobre 2010).
- . *Das Bild als Text, Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in *Malerei und Stadtkultur, in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, a cura di H. Belting e D. Blume, München, 1989, pp. 23-64.

- Bischoff, B., *Paläographie des römischen Altertums, und des abendländischen Mittelalters: Mit einer Auswahlbibliografie 1986 – 2008*, Berlin, 2009 (V Ed. / Ed. Or. 1986).
- , *Manuscripts and Libraries in the Age of Charlemagne*, Cambridge, 1995.
- Braun, J., *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Freiburg, 1940.
- , *Die Ikonographie des Dreikönigenschreines*, in «Kunstwissenschaftlichem Jahrbuch der Görregesellschaft» 1, 1928, pp. 20-30.
- Blessing, C., *Sacramenta, in quibus principaliter salus constat, Taufe, Firmung und Eucharistie bei Hugo von St. Viktor*, tesi di dottorato, Universität Wien, a.a. 2009, relatore H. J. Feulner.
- Brenk, B., *Committenza e retorica, Arti e storia nel Medioevo (Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti)*. Bd. II. A cura di E. Castelnuovo e G. Sergi. Torino, 2003.
- , *il contributo dell'artista alla concezione progettuale e iconografica*, in *l'artista medievale*, Annali della scuola normale superiore di Pisa (serie IV/6), a cura di M. M. Donato. Pisa, 2003.
- Bur, B., *L'abate Sugerio statista e architetto della luce*, Milano, 1995.
- Boardmann, J., „Very like a Whale”, in *Monsters and demons in the ancient and medieval worlds: papers presented in honor of Edith Porada*, a cura di A. E. Farkas, P. O. Harper e E. B. Harrison, Mainz, 1987, pp. 73-84.
- Bouché, A.M., *Vox Imaginis: Anomaly and Enigma in Romanesque Art*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger e A.M. Bouché, Princeton (New Jersey), 2006, pp. 306-335.
- Buschhausen, H., *Die Geschichte der Inschriften auf dem Verduner Altar des Nikolaus: Überlegungen zu einer Neudatierung*, in «Wiener Studien» 100, 1987, pp. 265-309.
- , *Der Verduner Altar, Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Wien, 1980.
- , *The theological sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, in *The year 1200. A Symposium, atti del convegno di studi (NY 1974)*, a cura di A. François, NY, 1975.
- , *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics*, in «*The journal of the Warburg and Courtauld Institutes*» 37, 1974, pp. 1-32.
- Buxbaum, E., *Neue Forschungsergebnisse zu einem Musikhistorischen Schlüsselwerk aus der Romanik, der Codex 807 der Ub Graz in kunsthistorischer Betrachtung*, in «Oberösterreichische Musealverein- Gesellschaft für Landeskunde» 137, 1992, pp. 7-23.
- Büttner, F., e Gottdang, A., *Einführung in die Ikonographie, Wege zur Deutung von Bildinhalten*, Wien, 2013.

- Caesar, C., *Wanderkünstler, ein Kunsthistorischer Mythos*, Münster, 2012.
- Camesina, A., e Arneht, J., *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Oesterreich, verfertigt im zwölften Jahrhunderte von Nicolaus aus Verdun: In der Originalgrösse lithographirt*, Wien, 1844.
- Campbell, N., *Lest he should come unforeseen: The Antichrist Cycle in the Hortus Deliciarum*, in «Gesta» 54, 2015, pp. 85-118.
- Cantarella, G.M., *il papato e la riforma ecclesiastica del secolo XI*, in *Riforma o restaurazione? La cristianità nel passaggio dal primo al secondo millennio: persistenza e novità*, Atti del convegno del centro studi avellaniti (Fonte Avellana, 29-30 agosto 2004), a cura di N. D'Acunto, San Pietro in Cariano, 2006, pp. 27-50.
- Capitani, O., *Storia dell'Italia medievale*, Roma-Bari, 1986.
- Capitani, O., *Storiografia e riforma della Chiesa in Italia (Arnolfo e Landolfo seniore di Milano)*, in *La Storiografia altomedievale*, Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 17, Spoleto, 1970, pp. 557-629.
- Carr, M. Norton, *Liturgical Manuscripts, Liturgical Practice, and the women of Klosterneuburg*, in «Traditio» 66, 2011, pp. 67-170.
- Carruthers, M., *The Book of Memory*, Cambridge, 2014 /II (Ed. or. 2008).
- Castelnuovo, E., *L'uomo nel Medioevo, L'Artista*, Roma, 2012.
- . *Artifex bonus, il mondo dell'artista medievale*, Bari, 2004.
- Castiñeiras, M., *The Creation Tapestry, Girona:Girona Cathedral*, Palahí, 2011.
- Chan, W., *Architekture and Exegesis: Richard of St.-Victor's Ezekiel Commentary and its Illustrations*, in «The Art Bulletin» 76, 1994, pp. 53-68.
- Chapman, G., *Mosan Art: an annotated bibliography*, New York (NY), 1988.
- Clark, W. B., *The Medieval Book of Birds, Hugh of Fouilloys Avarium, Edition, Translation and Commentary; Medieval and Renaissance Texts and Studies 80*, Binghamton (NY), 1992.
- Claussen, C. P., *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterlichen Künstler über sich selbst, Der Künstler über sich in seinem Werk, Internationales Symposium der Bibliotheca Herziana (Roma, 1989)*, a cura di W. Harms, Weinheim, 1992. 19-54.
- . In "Artista" in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 2, Roma, 1991, pp. 547-551.
- . *Der Häeresie-Begriff bei Gerhoch von Reichersberg und in seinem Umkreis*, in *the concept of Heresy in the Middle Ages*, international conference Louvain (May 13-16 1973), a cura di W. Lourdaux e D. Verhelst, 1983, pp. 27-42.
- . *Gerhoch von Reichersberg, eine Biografie mit einem Anhang über die Quellen, ihre handschriftlichen Überlieferungen und Ihre Chronologie*, Wiesbaden, 1960.

- Claussen, P. C., *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter (1050–1300)*, *Corpus Cosmatorum*, 2/1, *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, 20, Stuttgart, 2002.
- Clouzot, M., *Temporalité et narration*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar, Turnhout, 2015, pp. 253-262.
- Collomb, P. e Rihouet, P. *Liturgie et images processionnelles*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar, Turnhout, 2015, pp. 145-158.
- Creutz, M., *Die Goldschmiedekunst von Rhein-Maasgebietes*. vol. II, in *Belgische Kunstdenkmäler*, München, 1923.
- Curschmann, M., *Imagined Exegesis: Text and picture in the exegetical works of Rupert of Deutz, Onorio Augustodunense, and Gerhoch of Reichersberg*, in « *Traditio* » 44, 1988, pp. 145-169.
- Dablon, A., *Ab-kanzel gilt nicht. Zur Geschichte und Wirkung christlichen Predigtort*, in «*Ästhetik-theologie-Linguistik*», 27, 2003, pp. 24-27.
- D'Acunto, N., *La lotta per le investiture, una rivoluzione medievale (998-1122)*, Roma 2020
- Dahm, F., *Studien zur Ikonographie des Klosterneuburger Emailwerkes des Nicolaus von Verdun*, *tesi di dottorato Universität Wien*. a. a. 1988.
- De Linas, C., *l'Art et l'industrie d'autrefois dans les regions de la Meuse Belge, souvenirs de l'exposition retrospective de Liège en 1881*, Paris, 1882.
- Déer, J., *Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit*, in *Festschrift Hans R.H. Hahnloser zum 60. Geburtstag*, Basel-Stuttgart, 1961, pp. 40-53.
- Debord, G., *La société du spectacle*, Paris, 1967.
- Dehio-Handbuch, Niederösterreich, südlich der Donau*, 2 voll. a cura di Bundesdenkmalamt Wien, Wien 1953, II, pp. 149-153.
- Demus, O. *Byzantine Art and the West*, London, 1970.
- . *Zu zwei Darstellungen der Geburt Christi am Klosterneuburger Ambo, Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800*, catalogo della mostra (Köln 1972), Köln 1972.
- . *Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg*, in «*Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*», 1951, pp. 13-22.
- Dienst, H., *Regionalgeschichte und Gesellschaft im Hochmittelalter am Beispiel Österreichs*, Wien-Köln-Böhlau 1990.
- . *Agnes. Heryogin - Markgräfin. Ehefrau und Mutter*, Wien, 1985.
- Dietl, A. *Die Sprache der Signatur, Die Mittelalterlichen Künstlerinschriften*, voll. IV, a cura di A. Nova e G. Wolf., Berlin-München, 2000.

Doberer, E., *Die Ehemalige Kanzlerbrust des Nikolaus von Verdun im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg*, Berlin, 1977.

Donato, M. M., "Kunstliteratur" monumentale, *Qualche riflessione e un progetto per la firma dell'artista del Medioevo e del Rinascimento*, in «letteratura e arte» I, 2003, pp. 23-47.

—. *Le opere e i nomi. Prospettiva sulla "firma" medievale. In margine ai lavori per il corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*", a cura di M.M. Donato *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, a cura di M. M. Donato e M. Manescalchi, Pisa, 2002.

—. *Immagini e iscrizioni nell'arte politica tra Tre e Quattrocento*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno internazionale di Studi (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992), a cura di C. Ciciola, Napoli, 1997.

—. (a cura di), *L'artista Medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 17-19 novembre 1971), in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» serie IV, quaderni 202-220, Pisa, 1999.

—. *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni e linee di progetto. Prima presentazione*, in Id. (a cura di), *L'artista del Medioevo. Forme del lavoro. Tracce. Tradizioni*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Modena 17-19 novembre 1999), *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. IV, Quaderni, 16.

Egger, Ch., *Quellen zur Frühgeschichte des Schismas von 1159 im bayerisch-österreichischen Raum. Ein unbekannter Brief Gerhochs von Reichersberg?*, in «Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung» 112, 2004, pp. 163-176.

Elm, K., *Doppelklöster und andere Formen der Symbiose männlicher und weiblicher Religiösen im Mittelalter*, Berlin 1992.

Erffa, H. M., *Ikonologie der Genesis*, München, 1988.

Exner, M., *Gemalte monumentale Inschriften. Kunsthistorische Einordnung ausgewählter frühmittelalterlicher Denkmäler aus Bayern*, in *Inschrift und Material, Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Atti del convegno internazionale di studi (Ingolstadt 1997), a cura di W. Koch e C. Steininger, München, 1999, pp. 15-31.

Esch, A., *Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers*, in «Historische Zeitschrift» 240/3, giugno 1985, pp. 529-570.

Falke, O. v., *Meister Nikolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz*, «Zeitschriften für Christliche Kunst», 18, 1905, pp. 161-182.

- Fäthke, B., *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, Tesi di dottorato, Philipps-Universität Marburg an der Lahm. relatore H. Klotz, a.a. 1972.
- Favreau, R., *Les inscriptions sur plomb au Moyen Age*, in *Innschriften und Material, innschrift und Buchschrift*, Ingoldstadt, 1997, pp. 45-63.
- Fichtenau, H., *Magister Petrus von Wien*, in «*Beiträge zur Mediävistik*», II, Stoccarda, 1975, pp. 218-238.
- . *Magister Petrus von Wien*, in «*Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*» 63, 1955, pp. 283-297.
- . *studien zu Gerhoch von Reichersberg*, in «*Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*» 52, 1938, pp. 1-56.
- Fillitz, H., *Studie zu Nikolaus von Verdun*, in «*Arte Medievale*» 2, 1985, pp. 79-91.
- . *Nicolaus von Verdun*, in *Die Zeit der Staufer: Geschichte - Kunst - Kultur*, catalogo della mostra (Stuttgart 1977), Stuttgart, 1977.
- . *Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner Antiken Anregungen*, in *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800*, catalogo della mostra. Bd. II. (Köln 1972), Köln, 1972.
- . *Kunst aus Österreichischer Romanischer Zeit*, Bad Vöslau, 1961.
- Fischer, A., *Vita Apostolica bei Gerhoch von Reichersberg. Eine Untersuchung über die theologischen Hintergründe der Vita-apostolica-Bewegung unter besonderer Berücksichtigung der Reformschriften Gerhochs von Reichersberg*, tesi di dottorato, Universität Innsbruck, 1871.
- Fischer, M., *Codex Traditionum, II/IV, Fontes Rerum austriacarum*, Wien, 1851.
- . *Merkwürdigere Schicksale des Stiftes und der Stadt Klosterneuburg*, *Beiträge zur Geschichte des Landes*, vol. I-II., Wien, 1815.
- Fliche, A., *La réforme grégorienne*, Louvain-Paris, 1924.
- Fliegel, N., *Resplendent Faith: Liturgical Treasuries of the Middle Ages*, Kent (Ohio), 2009.
- Florenskij, A., *Bellezza e Liturgia*. Milano, 2020 (Ed. or. 2010).
- Foletti, Ivan., *La firma d'artista, I miti vasariani e Wolvinus magister phaber*, in «*Venezia Arti*», 26, 2017, pp. 35-48.
- Formisano, M., *Late Latin encyclopaedism, Towards a New Paradigm of Practical Knowledge*, in *Encyclopaedism, from Antiquity to the Renaissance*, Cambridge, 2013, pp. 197-217.
- Franzé, B., *Le motif de la croix en « X » intégré aux pavements des églises. L'image au service d'une légitimation de l'autorité princière, à l'époque de la réforme grégorienne*, in «*Hortus artium medievalium*» 32, 2, 2017, p. 820-828.



—. *Croisades et légitimité dynastique : le motif de la Chute des idoles*, in *Survivals, Revivals, Rinascenze*, Studi in onore di Serena Romano, N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi (éd.), Rome, 2017, pp. 509-522.

—. *Le transept aux laïcs : Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Lazare d'Autun*, in *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge central. Pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*, Atti del congresso internazionale (Lausanne, 20-21 avril 2015), B. Franzé et N. Le Luel (éd.), Zagreb-Motovun, 2018, p. 79-102.

—. *Art et Réforme Grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Paris, 2015.

—. *Iconographie et théologie politique : le motif de la traditio legis*, in : *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule Ibérique*, B. Franzé (dir.), Paris, 2015, p. 176-193.

—. *Iconographie et programme politique : pour une relecture de la façade de Saint-Gilles-du-Gard*, in «Cahiers de civilisation médiévale» 58, 2015, p. 1-26.

—. *Art et réforme clunisienne : le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne*, in «Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre» 18.2, 2014.

—. *Art et réforme grégorienne au nord des Alpes : la France*, in «Revue de L'art» 180, 2013, pp. 9-17.

Frauberger H. e Falke o.v., *Deutsche Schmelzarbeiten d. Mittelalters*, Frankfurt am Main, 1904.

Frodlkraft, E., *Gotische Glasmalereien aus dem Kreuzgang in Klosterneuburg*, vol. III, Klosterneuburg, 1963.

Frodl-Kraft, E., *Die Kreuzgangverglasung und der Ambonedes Nikolaus von Verdun*, in «ÖZKD», 28, 1965, pp. 28-30.

Frühmorgen-Voss, H., *Studien zur illustrierten Millstätter Genesis, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, voll. 4, München, 1962.

Fuhrmann, H., *Papst Urban II. Und der Stand der Regularkanoniker*, in «Bayerische Akademie der Wissenschaften» 2, 1984, pp. 5-32.

Fumagalli, M., Brocchieri, B. e Parodi, M., *Storia della società del XII secolo*, In *filosofia Medievale, da Boezio a Wyclif*, Bari, 2012.

Gandolfo, F., *Il ritratto del committente*, in *artista medievale*, Annali della scuola normale superiore di Pisa (serie IV/16), a cura di M. M. Donato, Pisa, 2003.

Gauthier, M.M., *Emaux du moyen Âge occidental*, Fribourg, 1972.

Garfagnini, G.C., *Testo sacro, profezia, ecclesiologia: Gerhoch di Reichersberg*, in *Profezia, filosofia e prassi politica*, a cura di G. Garfagnini e A. Rodolfi, Pisa, 2013, pp. 19-32.

- Gell, A., *L'art et ses agents, Une théorie anthropologique*, Dijon, 2009.
- Gero, S., *Byzantine Iconoclasm and the Failure of Medieval Reformation*, in *The Images and the Word*, J. Gutmann (Ed.), Missoula, 1977, pp. 49-62.
- Giersiepen, H., *Das Zusammenwirken von Text und Bild am Beispiel rhein-maasländischer Reliquienschreine*, in *Inschriften bis 1300: probleme und Aufgaben Ihrer Erforschung*, atti del congresso internazionale di studi (Bonn 1993) a cura di R. Helga/ Kottje, Opladen, 1995, pp. 125-150.
- Glass, D.F., *Studies on Cosmatesque Pavements*, Johns Hopkins University, 1968.
- Golsenne, T., *Les images qui marchent : performance et anthropologie des objets figuratifs*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar, Turnhout, 2015, pp. 179-191.
- Gombrich, E. H., *The evidence of image*, In *Interpretation, Theory and Practice*, Baltimore (Maryland), 1969.
- Griessmaier, V., *Der Emailaltar des Nikolaus von Verdun im Stifte Klosterneuburg bei Wien*, tesi di dottorato. Universität Wien. a.a. 1931.
- Hahnloser, H. R., *La technique et le style du retabel de Klosterneuburg*, in *Art mosan* catalogo della mostra (Parigi 1953), Parigi, 1953.
- . *Nicolas de Verdun, la reconstruction de son ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'histoire de l'art*, in «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres», 1952, pp. 448-456.
- Hamann-Maclean, R., *Nicolaus von Verdun und seine Mitarbeiter*, in: *Festschrift für Ljubinković-Corović* (Zbonik Narodnog Muzeja u Beogradu IX/X), Beograd, 1979.
- . *Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom: Bemerkungen zur Rekonstruktion, Händescheidung und Apostelikonographie*, «Kölner Domblatt», 33/34, 1971.
- Hamburger, J. F. (a cura di), *Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, atti del convegno di studi (Turnhout 13. bis 16. Maggio 2005), Turnhout, 2007.
- . *The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger e A.M. Bouché, Princeton (New Jersey), 2006, pp. 11-31.
- Häring, N.M., *Gerhoch of Reichersberg and the Latin Acts of the Council of Ephesus*, in «Recherches de théologie ancienne et médiévale» 35, 1968, pp. 26-34.

- Hartel, W. v e Wickhoff, F., *Die Wiener Genesis*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, voll. XV, Praga 1895: < <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hartel1895bd1/0003>> (2020).
- Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt am Main, 2012 (Ed. Or. 1950).
- Heitz, C., *Recherche sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.
- Helbig, J., *L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, II, Bruxelles, 1906-1911.
- Hicks, D., *The British Museums, The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London, 2020.
- Hilpisch, S., *Die Doppelklöster. Entstehung und Organisation*, Münster, 1928.
- Inscript und Material, Inscript und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, convegno internazionale di studi (Ingolstadt 1997), a cura di W. Koch e C. Steininger, München, 1999.
- Keen, E., *Schifthingorizons, The Medieval Compilation of Knoledge As Mirror Of a Changing World*, in *Encyclopaedism, from Antiquity to the Renaissance*, Cambridge, 2013, pp. 277-300.
- Keil, W. E., Kiyarad, S., Theis, C. e Willer, L., *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit*, Berlin-Boston, 2018.
- Kemper, D., *Die Hildesheimer Emailarbeiten des 12. Und 13. Jahrhunderts, Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 bis 1250, vol. IV, Regensburg 2020*.
- Kessler, H. L., H.L. Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, in *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (11.-12. Secolo)*, atti del congresso Losanna 10-11 dicembre 2004, a cura di S. Romano e J. E. Julliard, Viella, 2007, pp. 25-37.
- . *Turning a Blind Eye: Medieval Art and the Dynamics of Contemplation*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger e A.M. Bouché, Princeton (New Jersey), 2006, pp. 413-440.
- . *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia (Pennsylvania), 2000.
- Kinsella, M., *Richard of Saint Victors Solutions to Problems of Architectural Representation in the Twelfth Century*, in «*Architectural History*» 49, 2016, pp. 3-24.
- Kirschbaum, E. e Braunfels, W., *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 vol., Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1968.
- Kitzinger, E., *The Art of Byzantium and the Medieval West*, London, 1976.

- , *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*, «Dumbarton Oaks Papers» 8 (1954), pp. 83-150; pubblicato successivamente in *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger*, W.E. Kleinbauer (Ed.), Bloomington, 1976, pp. 90-156.
- , *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in «Dumbarton Oaks Papers», XX, 1976, pp. 25-47.
- Koch, W., *Auf dem Weg zur Gotischen Majuskel. Anmerkungen zur epigraphischen Schrift in romanischer Zeit*, in *Inschrift und Material, Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, atti del convegno internazionale di studi (Ingolstadt 1997), a cura di W. Koch e C. Steininger, München, 1999, pp. 225-249.
- Kohlhaas, E., *Musik und Sprache im gregorianischen Gesang*, in «Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», 49, 2001, pp. 300-311.
- Kovarik, P., *Das ehemalige Augustiner Chorfrauenkloster St. Magdalena in Klosterneuburg*, tesi di laurea magistrale, Universität Wien, a.a. 2010-2011, relatrice B. Schedl.
- Kötzscher, D., *Zur stand der Forrschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts*, in *Rhein-Maas Gebiet* catalogo della mostra (Maastricht, 1988), Maastricht, 1988.
- Kracher, A., *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, Graz, 1967.
- Krautheimer, R., *Iconography of Medieval Architecture*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5, 1942, pp. 1-33.
- , *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in «The Art Bulletin» 24, 1942, p. 1-38.
- Kurz, R., *Gerhoch von Reichersberg*, in *Lexikon des Mittelalters* (I), München – Zürich, 1980.
- Laemers, J.W.J., *Clastrum animae: The Community as Example for Interior Reform*, in *Virtue and Ethics in the Twelfth Century*, I. P. Bejczy e R. G. Newhauser (cur.), Leiden-Boston (Massachusetts), 2005, pp. 119-133.
- Landner, G.B., *The „Portraits” of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls and Liturgical Commemoration of the Emperor*, in «Speculum», 17/2, pp. 181-200.
- Lafontaine-Dosogne, J., *Tesori dell'arte Mosana (950-1250)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1973- 1975), Roma, 1973, pp. 15-28.
- Lange G., *Bild und Wort*, Würzburg, 1968.
- Leclercq, J., *La femme et les femmes dans l'ouvre de Saint Bernard*, Paris 1983.
- Lentes, T., *„As far as the eye can see...“: Rituals of Gazing in the Middle Ages*, in *The mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger e A.M. Bouché, Princeton (New Jersey), 2006, pp. 360-372.

- Leyedi, S., *The Trivulzio candelabrum in the sixteenth century: documents and hypotheses*, in «*The Burlington Magazine*» CLII, 2011, pp. 4-12.
- Lorés, O., *Hagiography and Memory: the use of Bishop Saint Ramon of Roda in the thirteenth century*, in «*Hortus Artium Medievalium*» 21, 2005, pp. 136-151.
- Lowden, J., *Concerning the Cotton Genesis, and Other Illustrated Manuscripts of Genesis*, in «*Gesta*» 31/1, 1192, pp. 40-53.
- Luel, N.I., *Appuyer l'auctoritas par l'image : la fascination politique pour l'Antiquité au portail de la collégiale Saint-Ursin de Bourges*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age, Commande, production et réception de l'œuvre d'art, Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*, a cura di R. Alcoy, D. Allois, V. Lucherini Paris, 2012, p. 793-797.
- Mayr-Harting, M., *Ottonian Book Illumination. A Historical Study*, London, 1999.
- Mäle, E., *Le origini del gotico, l'iconografia medievale e le sue fonti*, Milano, 1986.
- , *L'art religieux du XIIe siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1924 (Ed. org. 1913).
- Maniaci, M. e Orofino, G. (Ed.), *le bibbie atlantiche. Il libro delle scritture tra monumentalità e rappresentazione*, catalogo della mostra, abbazia di Montecassino, 11.07-11.10 2000, Firenze, 2001.
- Marth, R., *Altar- und Vortragekreuze im Umkreis des Paderborner Dom-Tragarltares*, in *Schatzkunst am Aufgang der Romanik*, atti del convegno internazionale di studi (Köln-Paderborn 2003 e 2005), a cura di C. Stiegemann e H. Westermann-Angerhausen, München, 2006, pp. 134-145.
- Marx, A., *Die Passio Raginaldi von Petrus von Blois Märtyrertum, Emotionalität und Eschatologie*, Tesi di Magistrale, Universität Wien, a.a. 2014, relatore P. Buc.
- McKitterick, R., *Frauen und Schriftlichkeit im Frühmittelalter*, In *Weibliche Lebensgestaltung im frühen Mittelalter*, Goetz, Hans-Werner ed., Köln-Weimar-Wien, 1991.
- Mehu, D., *L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe-XIe siècle)*, in «*Images Revues*», 11, 2013, pp. 2-37.
- Meier, C., *Malerei des Unsichtbaren. Über dem Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter*, in *Text und Bild, Bild un Text*, Stoccarda 1990, pp. 35-65.
- Menhardt, H., *Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten*, in *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte, Festschrift für Rudolf Egger*, Klagenfurt, 1954, pp. 248-371.
- Miccoli, G., *Chiesa gregoriana. Ricerche sulla riforma del secolo XI*, Roma, 1999.
- Mierau, H. J., *Vita Communis und Pfarrseelsorge, Studien zu den Diözesen Salzburg und Passau im Hoch- und Spätmittelalter*, Köln-Weimar-Wien, 1997.

- Mohnhaupt, B., *Beziehungsgeflechte, Typologische Kunst des Mittelalters*, Bern-Berlin-Bruxelles, 2000.
- Morghen, R., *Medioevo cristiano*, Roma-Bari, 1984.
- Morison, S., *politics and Script, aspects of authority and freedom in the development of Graeco-latin, script from the sixth Century B.C. to the twentieth Century A. D.*, a cura di N. Barker, Oxford, 1972.
- Mravlag, T., *Der Romanische Speisekelch des Stiftes Wilten in Tirol*, Diss. Univ. Prof. Griessmaier, Vienna, 1934.
- Napione, E. e Riccioni, S., *Appunti di Ricerca dal Progetto "Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo": l'alto medioevo e il caso di Siena (secoli XIII-XV)*, in Atti del XXII Congresso Internazionale di scienze onomastiche, Pisa, 28 agosto-4 settembre 2005, Pisa.
- Oettinger, Karl, *Die Babenberger Pfalz in Klosterneuburg*, in «Institut für Österreichische Geschichtsforschung» 1, 1944, pp. 147-150.
- Otto, N., *Texte und Bilder, Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Frühe Neuzeit*, in *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Schriften des Kunsthistorischen Museums V.), Wien, 200, pp. 105-144.
- Panofsky, E., *Gothic Architecture and Scholasticism*, La trobe, 1951.
- Parisse, M., *Recherches sur les formes de symbiose des religieux et religieuses au Moyen Age*. In: *Doppelklöster und andere Formen der Symbiose männlicher und weiblicher Religiösen im Mittelalter* (Berliner Historische Studien 18 = Ordensstudien VIII), K. Elm e M. Parisse Ed., Berlin 1992.
- Pauker, W., *Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, Niederösterreich-Österreich, I, die mittelalterliche Klosteranlage*, Wien, 1920.
- Pastoureau, M., *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012 (tradotto dal Francese da C. Testi, *Bestiaires du Moyen Âge*, Parigi 2011).
- Paulus, H., *Zur Ikonographie des Gekreuzigten im Mittelalter*, Erlangen, 1948.
- Pentcheva, B.V., *Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Sothern Italy*, in «Speculum» 95/2 (April 2020), pp. 396-465, p. 440.
- Peter, M., *Neue Fragen und alte probleme, Die Beiden Padeborner Tragaltäre und der Beginn der Helmarhausener Goldschmiedekunst im 12. Jahrhundert*, in *Schatzkunst am Aufgang der Romanik*, atti del convegno internazionale di studi (Köln- Padeborn 2003 e 2005), a cura di C. Stiegemann e H. Westermann-Angerhausen, München, 2006, pp. 80-96.



Petrucci, A., *Divagazioni paleografiche sulla roma gregoriana*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, II, a cura di L. Gatto, P. Supino Martini, Roma, 2002, pp. 471-478.

—, *La scrittura ideologia e rappresentazione*, Torino, 1986.

—, *Lire au Moyen Age*, in *Mélanges de l'École française de Rome*, XCVI (1984), 2, pp. 603-616.

—, *La scrittura ideologia e rappresentazione*, in *La storia dell'arte italiana*, vol. IX, Torino, 1980.

Philippe, G. (a cura di), *L'oeuvre de la meuse, corpus de l'orfèvrerie septentrionale (XII-XIII siècle)*, convegno internazionale di studi (Liège 2004-2005), Liège, 2014, pp. 80-90.

Pippal M. e Fillitz H., *Schatzkunst, Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*, Salzburg, 1987.

Pippal, M., *Die Funktion der ‚Schedula‘ und die Rolle der Technik bei der Konstruktion von Wirklichkeit am Beispiel des Emailwerks des Nicolaus von Verdun in Klosterneuburg*, In *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die "Schedula diversarum artium"*, a cura di A. Speer e M. H. Westermann, Berlin-Boston, 2014, pp. 163-180.

—, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud, Theologie und Tagespolitik*, Wien, 1997.

—, *Inhalt und Form bei Nikolaus von Verdun. Bemerkungen zum Klosterneuburger Ambo*, In *Studie zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, a cura di B. Herbert e Hengevoss-Dürnkopp, Frankfurt, 1994.

—, *Von der gewussten zu der geschauten Similitudo. Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellungen bis 1181*, in «Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes» 4, 1987, pp. 53–61.

—, *Beobachtungen zur "zweiten" Ostermorgenplatte am Klosterneuburger Ambone des Nicolaus von Verdun*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» XXXV, 1982, pp. 107-119.

Potterie, I. de la, *l'identità della donna e il mistero della chiesa*, in «civiltà cattolica», 132, pp. 538-555.

Primisser, A., *Reisenachrichten über Denkmahle der Kunst und des Alterthums*, in *der österreichischen Abteien, Hormayr's Archiv, XII Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, Wien, 1821.

Prodi, P., *Il tramonto della rivoluzione*, Bologna, 2015, p. 72.

Püringer, R., *Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich*, Wien-Leipzig, 1931.

- Quintavalle, A.C., *Officine medievali e riforma gregoriana in Lombardia, Immagini della Riforma e dell'Impero in Lombardia*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Il Medioevo della Cattedrali. Chiesa e impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Catalogo della mostra, Parma 9 aprile-16 luglio 2006, Università di Parma- Skira Milano 2006, pp. 79- 224.
- Raaijmakers, J., *The Making of the Monastic Community of Fulda, c.700- c.900*, Cambridge, 2012.
- Raini, M., *La storia e la sua fine. Intelligenza della storia e apocalittica nel XII secolo*, in *La teologia nel dodicesimo secolo*, a cura di M.D. Chenu, Milano 1986.
- Réau, L., *L'iconographie du Retable de Verdun*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français» 1938, pp. 7-22.
- Rehberg, A., *Religiosi stranieri a Roma nel Medioevo: problemi e prospettive di ricerca*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia» 66, 2012, pp. 3-63.
- Reichensperger, A., *Die Bauhütte des Mittelalters*, Köln, 1879.
- Reveyron, N., *Hugues de Semur, 1024-1109 : lumière clunisiennes*, catalogo della mostra *Paray-le-Monial (11.06-11.09) Musée du Hiéron, 1100<sup>e</sup> anniversaire de l'Abbaye de Cluny, IX<sup>e</sup> centenaire de la mort d'Hugues de Semur, 6<sup>e</sup> abbè de Cluny*, Cluny, 2009.
- Riché, P., *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge*, Aubier, 1979.
- Riccioni, S., *les listes dans le discours visuel du Moyen Âge italien. Le cas de Rome aux XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, *Le pouvoir des listes au Moyen Âge, Écritures de la liste.*, Paris, vol. 1, pp. 61-90.
- , *Percorrendo il Bestiario. La rappresentazione del mondo animale nei pavimenti musivi del Medioevo veneziano*, *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*, Roma, pp. 179-218.
- , *From Ketos to semnurv? Iconographic mutations and Symbolic transitions of ketos from Antiquity to Middle Ages (13<sup>th</sup> century)*, in «Hortus Artium Medievalium » 22, 2016, pp. 130-144
- , *Le opere firmate degli orafi Senesi, Significato, forme e funzioni delle sottoscrizioni autenticanti*, in *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, a cura di M. Tomasi e E. Antoine-König, Roma 2016, pp. 31-51.
- , *Le iscrizioni sul calice di Guccio di Mannaia: il committente e l'artista*, *Il calice di Guccio di Mannaia nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, Stato del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, pp. 109-123.
- , *La rappresentazione della natura tra ornamento e narrazione. Il bestiario di Roma tra i secoli XI e XII*, *Medioevo: Natura e Figura*, Milano, Skira Editore, pp. 335-346, Convegno:

Medioevo: Natura e figura, XIV Convegno Internazionale di Studi dell' AISAME, 20-25, settembre 2011.

—. *La decoration monumentale à Rome aux XI et XII siècle : revision Chronologiques, stylistiques et thématiques*, « Perspektive » 2, 2010-2011.

—. *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: "Exemplum" della chiesa riformata*, in « Speculum » 85, 2010, pp. 189-192.

—. *litterae et figurae, pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne*, in *Roma e la riforma gregoriana, tradizione e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, a cura di S. Romano e J. E. Julliard, Roma, 2007, pp. 141-163.

—. *l'epiconografia: l'opera d'Arte Medievale come sintesi visive di scrittura e immagine*, In *Medioevo: Arte e Storia*, Milano, 2007.

—. *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo, una „lettura“ in chiave riformata dell'antico*, in « Hortus Artium Mediev. » 11, pp. 189-200.

Riegl, A., *Die spätrömische Kunstindustrie*, vol. II, Wien, 1920 (Ed. org. 1901).

Rödhammer, H., *Die Chorfrauen-Klöster am unteren Inn*, in « Oberösterreichische Heimatblätter » 45, 3(1988).

Rohring, C., *Klosterneuburg und Wien*, tesi di dottorato Universität Wien, a. a. 2008-2009, relatore K. Brunner.

Röhring, F., *Der Verduner Altar*. Vienna, 2014 (Ed. Or. 1955).

—. *Das Stift Klosterneuburg und Österreich*, « Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich » 62, 1996, pp. 217-234.

—. *Ein Stift in der Stadt. Die Symbiose von Chorherren und Stadt am Beispiel Klosterneuburg*, In *Stadt und Kirche*, a cura di Franz-Heinz Hye, Linz, 1995, pp. 269-279.

—. *Der Babenberger – Stammbaum im Stift Klosterneuburg*, Wien 1975.

—. *Der verduner Altar*, Wien, 1955.

Rossi, P., *Ambone*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ambone/> > (2020).

Rupprich, H., *Das Klosterneuburger Tafelwerk des Nikolaus von Verdunensis und seine Komposition*, in « Jahrbuch Österreichische Leo-Gesellschaft », 8, 1931, pp. 146-185.

Saint-Laurent, G. de, *Iconographie de la croix et du crucifix*, « Annales archéologiques » 26, 1869, pp. 4-25.

Saenger, P., *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford, 1997.

—. *The Separation of Words and the Order of Words: the Genesis of Medieval Reading*, in *Scrittura e Civiltà*, XIV (1990), pp. 49-74.

- . *Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society*, in *Viator*, XIII (1982), pp. 367-414.
- Sauer, J., *Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Londra, 1924.
- Schaede, S., *Stellvertretung: begriffsgeschichtliche Studien zur Soteriologie*, Heidelberg 2004, pp. 80-85.
- Schabes, L., *Alte liturgische Gebräuche und Zerimonien an der Stiftskirche zu Klosterneuburg*, Klosterneuburg, 1930.
- . *Das Kirchenjahr auf dem Verduner Altar*, in «Kirchblatt für die Pfarrgemeinde Klosterneuburg, Weidling, Kierling, Kritzendorf und Höflein a. d. Donau» 24, 1920, pp. 9-21.
- Schaller, H.M., *Die Wiener Reichskrone - entstanden unter König Konrad III.*, in *Die Reichskleinodien. Herrschaftszeichen des Heiligen Römischen Reiches, Schriften zur staufischen Geschichte und Kunst*, Göppingen, 1997, pp. 58-105.
- Schäfer, F., *Die Millstätter Genesis, edition und studien zur Überlieferung, Teil 2: Untersuchungen*, Göttingen 2019.
- Schedl, B., *Klosterleben und Stadtkultur im mittelalterlichen Wien. Zur Architektur religiöser Frauenkommunitäten*, Innsbruck 2009.
- Shikida, M., *Das Bilddenken am „Verduner Altar“ ein Beitrag zum „Nikolaus-Problem“*, tesi di dottorato, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1988, pp. 86-89.
- Schlie, H., *Die Ordnung der Reime. Zur Konmedialität von Schrift und Bild in Ihrer ursprünglichen Setzung auf dem Klosterneuburger Ambonedes Nikolaus von Verdun*, «MEMO» 3, 2018, pp. 34-67.
- . *Vom Ambone zum Retabel. Das Klosterneuburger Goldschmiedewerk von Nikolaus von Verdun*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 2, 2017, pp. 247-272.
- . *Der Klosterneuburger Ambonedes Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als figura zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos*, In *Figura. Dynamiken der Zeichen und Zeiten im Mittelalter (Philologie der Kultur)*, a cura di C. Kiening e K. Mertens Fleury, Würzburg, 2013, pp. 205-247.
- Scholz, S., *Die Wiener Reichskrone. Eine Krone aus der Zeit Konrads III.?*, in «Archiv für Diplomatik» 59, 2013, pp. 535-554.
- Schmidt, G., *Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts*, Graz-Köln, 1959.
- Schmitt J.C., *Introduction générale*, in *Les images dans l'occident Médiéval*, a cura di J. Baschet e P.O. Dittmar Turnhout, 2015, pp. 7-43.

- Schneider, K., *Deutsche Schriften in deutscher Sprache: I. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300*, Wiesbaden, 1990.
- Schragl, F., *Niederösterreichische Doppelklöster*, in *Abgekommene Stifte und Klöster in Niederösterreich*, a cura di T. Aigner, St. Pölten, 2001.
- Schwarz, M., *die Baukunst des XIII Jahrhunderts in Österreich*, Wien-Köln-Weimar, 2013.
- . *Die Architektur in den Herzogtümer Österreich und Steiermark unter den beiden letzten Babenbergerherzögen*, In *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, a cura di H. Fillitz, München, 1998, pp. 244-336.
- Sepet, M., *Les prophètes du Christ. Étude sur les origines du théâtre au moyen âge*, in *Bibliothèque de l'École de Chartres*, XXVIII (1867), pp. 1-27.
- Séquoia, E., *La châsse de Notre-Dame ou la perfection classique : Tournai, Cathédrale Notre-Dame*, Bruxelles, 1978.
- Sible, de, B., *Contrasts in Processional Liturgy*, in: *Art, Ceremonial et Liturgie au Moyen Age*, in: *actes du colloque de 3 Cycle Romand de Lettres Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, Roma (2002).
- Sieber-Lehmann, C., *Papst und Kaiser als Zwillinge? Einen anderen Blick auf die Universalgewalten im Investurenstreit*, Köln-Weimar 2015, pp. 79-80.
- Simmel, G., *Philosophie der Kunst (Kollegheft 1913/14)*, In *Gesamtausgabe 21*, Frankfurt am Main, 2010, pp. 141-222.
- Soeteman, C., *Deutsche geistliche Dichtung des 11. Und 12. Jahrhunderts*, Stuttgart 1963.
- Sonntag, S., *Regarding the pain of others*, London, 2003.
- Späth, M., *Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von San Clemente a Cesauria*, in: *Bild und Text im Mittelalter*, Wien, 2011, pp. 125-151.
- Sturmhoefel, K., *Gerhochs von Reichensberger*, Leipzig, 1887.
- Traube, L., *Vorlesungen und Abhandlungen*, a cura di F. Boll, München, 1909-1920.
- Trivellone, A., *le immagini come commento: miniature e esegesi nella Bibbia di Stefano Harding*, in «*Codex Aquilarensis*» 27/2011, pp. 75-92.
- Togni, N., *Les Bibles atlantiques, Les manuscrits bibliques à l'époque de la réforme de l'église du XI siècle*, Firenze, 2016.
- Toubert, H., *Un art dirigé, Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, 1990.
- Toubert, P., *Réforme grégorienne*, in *Dictionnaire historique de la papauté*, ed. Ph. Levillain, Paris, 1994, pp. 1432-1440.

- Unterbrunner, A., *Frauen im Stift Klosterneuburg, Deutsche Texte der Frauenheilkunde und Schönheitspflege in mittelalterlichen Handschriften der Schriftsbibliothek Klosterneuburg*, tesi di laurea magistrale, a.a. 2018, relatrice E. Krotz.
- Valerio, A., *Ildegarda di Bingen: voce sapiente e autorevole della Chiesa*, in *Ildegarda di Bingen, vedere, ascoltare, comprendere*, Torino, 2015.
- Violante, C., *L'età della riforma della Chiesa in Italia (1002-1122)*, in: *Storia d'Italia, vol. I: il Medioevo*, a cura di N. Valeri, Torino, 1959, pp. 52-234 e C. Violante, *Chiesa feudale e riforme in occidente (sec. X-XII). Introduzione a un tema storiografico*, Spoleto, 1999.
- Vitali, S., *Sicut explorator et spoliatorum cupidus: Zur methode und funktion der antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 52, 2002, pp. 9-46.
- Walkers, R., *Views of transition: liturgy and illumination in medieval Spain*, London-Toronto, 1998.
- Weisweiler, H., *Rüdiger von Klosterneuburg an der Seite seiner Brüder Gerhoch und Arno von Reichersberg in christologischen Streit um die Verherrlichung des Gottessohnes. Die dogmatische Stellung und Ausgabe seines ersten neugeundenen Schriftums*, in «Scholastik» 14, 1933, p. 22-49.
- Weitzmann, K. e Kessler, H.L., *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton (NJ), 1986.
- Werbke A. e W. Werbke, *Theologie, Polithik und Diplomatie am Dreikönigenschrein: Die Ikonographie der Frontseite*, in «Wallraf-Richartz- Jahrbuch» 46/47, 1985/1986, pp. 7-73.
- Winds, P., *Reiner Handschriften des 12. Jahrhunderts in Bibliotheken anderer Klöster und Stifte*, in «Zeitschriften des Historischen Vereins für Steiermark» 89/90, (1988/1989), pp. 31-56.
- Wirth J., *L'image à l'époque Romane*, Paris, 1999.
- Wittekind, S., *Altar-Reliquiar-Retabel, Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Wien-Köln, 2004.
- Worm, A., *“Roger von Hermarshausen” und der parallelisierende Stil in der Buchmalerei an Rhein, Maas und Diemel*, in *Schatzkunst am Aufgang der Romanik*, atti del convegno internazionale di studi (Köln- Padeborn 2003 e 2005), a cura di C. Stiegemann e H. Westermann-Angerhausen, München, 2006, pp. 112-122
- Yates, F. A., *L'arte della Memoria*, Torino, 2007.
- Yawn, L., *The Italian giant Bibles, Law patronage, and professional workmanship (11th and 12th centuries)*, Paris, 2016 (prima ed. in francese online 2011).



Young, K., *Ordo Prophetarum*, in Wisconsin Academy of Sciences. Transactions, XX (1921), pp. 1-82.

—. *The Drama of the Medieval Church*, II, Oxford, 1933

Zambon, F., *il Fisiologo*, Milano 1977

Zeibig, H., *Die Kleine Klosterneuburger Chronik*, vol. 7, in *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen*, Wien, 1851.

*Zisterziensisches Schreiben im Mittelalter, Das Skriptorium der Reiner Mönche*, convegno internazionale di studi (Rein, Maggio 2003), a cura di A. Schwob e K. Kranich-Hofbauer, Bern-Berlin-Bruxelles e altre, 2003.

Zykan, J., die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars in Stift Klosterneuburg, in «*Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*» 5, 1951, pp. 6-13.