

Manuela De Giorgi · Annette Hoffmann
Nicola Suthor (Hrsg.)
in Zusammenarbeit mit Laura Veneskey

Synergies in Visual Culture

Bildkulturen im Dialog

Festschrift für Gerhard Wolf

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz,
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
und privater Spender

Umschlagabbildung:

Vitrine mit einem Stich aus Lorenzo Legati, *Museo Cospiano,
annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1677,
einem mexikanischen Federmosaik und der Mumie eines Krokodils
aus der Sammlung Ferdinando Cospis. Bologna, Museo Civico Medievale

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit
es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5466-9

Inhalt

INTRODUCTION

EINLEITUNG	11
-------------------------	----

IMAGE=CULT

BILD=KULT

SCHELLEWALD, BARBARA

Spiegelungen aus Byzanz.

Die Heiligkreuzkapelle Karls IV. und die Ikone	19
--	----

GEDEVANISHVILI, EKATERINE

Encounters of Eastern and Western Christianity:

Iconographic Peculiarities of the <i>Holy Face</i> of Telavi	33
--	----

CROPPER, ELIZABETH

Holy Face/Human Face: Thoughts on Bronzino's

›Lutheran‹ Panciatichi Portraits	45
--	----

HELAS, PHILINE

<i>La Santa Coda</i> . Zu Legende und Rezeption einer ungewöhnlichen Reliquie ..	57
--	----

AKIYAMA, AKIRA

Similarities between Buddhist and Christian Cult Images.

On Statue Dressing and Relic Insertion	71
--	----

SACRED SPACE AND IMAGINATION

HEILIGE ORTE – IMAGINATIONSRÄUME

ZCHOMELIDSE, NINO

The Epiphany of the *logos* in the Ambo in the

Rotunda (Hagios Georgios) in Thessaloniki	85
---	----

BRENK, BEAT

Apsismosaiken ohne Altar: Schiffbruch des Funktionalismus?	97
--	----

BACCI, MICHELE	
Il Golgotha come simulacro	111

KÜHNEL, BIANCA	
Migrations of a Building: The Dome of the Rock in Jewish Synagogue Architecture	123

SHALEM, AVINOAM	
The Four Faces of the Ka'ba in Mecca	139

LEDDEROSE, LOTHAR	
Eine <i>translatio loci</i> von Indien nach China	155

MIGRATION AND CULTURAL TRANSFER **MIGRATION UND KULTURTRANSFER**

HAASE, CLAUS-PETER	
Ancient Creatures and New Ornaments: Studying the Program of the <i>Mshatta</i> Façade in Berlin	167

NICOLAI, BERND	
»Wie Gott den Okzident in den Orient umgewandelt hat«. Aspekte mediterraner Transfermodi im hohen Mittelalter	185

BELAMARIĆ, JOŠKO	
»Where there is no illusion there is no Illyria« – In the Hinterland of Split	199

DIDEBULIDZE, MARIAM	
Tao-Klarjeti Murals: Interaction of Cultural Traditions	215

PAYNE, ALINA	
Renaissance <i>sgraffito</i> Facades and the Circulation of Objects in the Mediterranean.	229

NOVA, ALESSANDRO	
Il Levante nell'opera del Vasari	243

SINGH, KAVITA	
A Knowing Look: Appropriation and Subversion of the Mughal Idiom in Rajput Paintings of the Eighteenth Century.	257

BAADER, HANNAH

Das Objekt auf der Bühne: Diamanten, Dinge
und Johann Melchior Dinglingers Imaginationen
einer Geburtstagsfeier in Agra 269

CULTURAL HISTORIES

ZEIT(GE)SCHICHTEN UND WISSENSKULTUREN

FRICKE, BEATE

Behemoth and Double Origins in Genesis 287

FEHRENBACH, FRANK

Homo nudus vivus: Zur *Anothomia* (1345)
des Guido da Vigevano 301

THUNØ, ERIK

Thessalonikian Weddings. The Miracle at Cana in
the Church of Saint Nicolas Orphanos 315

DELL'ACQUA BOYVADAOĞLU, FRANCESCA

Constantinople 1453: the Patriarch Gennadios,
Mehmet the II and the Serpent Column in the Hippodrome 325

FROMMEL, CHRISTOPH L.

Vittoria Colonna und Michelangelos religiöse
Krise von 1545/1546. 339

BÄTSCHMANN, OSKAR

Migrationen: Holbeins *Bildnis Thomas Morus* 359

WITTMANN, BARBARA

Das Spätwerk eines Neugriechen:
Jean-Léon Gérôme bei den Tanagräerinnen 371

ARTISTIC ENCOUNTERS

KUNST UND BEGEGNUNG

FALLA CASTELFRANCHI, MARINA

Non solo ›ellenismo perenne‹ nella pittura bizantina delle origini 387

CALDERONI MASETTI, ANNA ROSA

La raffigurazione dei Mesi nel chiostro dei Canonici a Genova 395

KESSLER, HERBERT L. Artistic Reciprocity between Venice and Salerno in the Thirteenth Century	407
ROMANO, SERENA Voli d'angeli da Avignone a Subiaco	421
FROMMEL, SABINE »Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique«: Karyatiden und Hermen am französischen Hof in den Jahren 1540.	431
FAIETTI, MARZIA Roma 1527, Bologna 1530. Parmigianino, il Papa e l'Imperatore	447
RUSSO, ALESSANDRA Recomposing the Image. Presents and Absents in the <i>Mass of Saint Gregory</i> , Mexico-Tenochtitlan, 1539.	465

AESTHETICS OF COLLECTING **SYSTEME DER ÄSTHETISCHEN ORDNUNG**

GLUDOVATZ, KARIN Früchte des Himmels. Albert Eckhouts Stillleben und die ästhetische Ordnung der »Neuen Welt«	485
GÖTTLER, CHRISTINE The Alchemist, the Painter, and the »Indian Bird«: Joining Arts and Cultures in Seventeenth-Century Antwerp. Adriaen van Utrecht's <i>Allegory of Fire</i> in the Royal Museums of Fine Arts in Brussels	499
PELLIZZI, FRANCESCO A Collection of Traditional Maya Textiles in the Chiapas Highlands	513
SCHMIDT-LINSENHOFF, VICTORIA (†) PARIS/DAKAR, DAKAR/PARIS The making of <i>La cour</i>	529
GAEHTGENS, THOMAS W. Weltkunstgeschichte als Kunst der Menschheitsgeschichte. Zu Karl Woermanns <i>Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker</i>	543

CARAFFA, COSTANZA

Isole di immagini: il »dono Croquison« nella Fototeca
del Kunsthistorisches Institut in Florenz 561

BREDEKAMP, HORST

Der Keil der Nofretete, oder: 8mm entscheiden die Welt 579

Excursus

ACIDINI, CRISTINA

Genesi immaginaria della *Pala Nerli* di Filippino Lippi 593

MICHELE BACCI

Il Golgotha come simulacro

Sarà magari un caso, ma ogni volta che mi è capitato di avere uno scambio intellettuale particolarmente originale e intenso conversando con Gerhard Wolf, questo è avvenuto sempre in forma peripatetica: si trattava cioè di passeggiate su percorsi di solito nient'affatto riposanti, anzi al contrario decisamente faticosi, lungo cammini impervi regolarmente in salita, come quando si è trattato di raggiungere la Lagurka di Khe, in Svanezia, la cappella dell'Ascensione a Gerusalemme o, in modo ancor più memorabile perché accompagnati dal sole accecante d'agosto, la cima del Monte della Rivelazione, lo Horeb racchiuso e invisibile tra le vette sinaite.

In omaggio a questa nostra tradizione vorrei offrire al destinatario di questa *Festschrift* alcune riflessioni, anch'esse *peripatetiche*, sul monte che nella tradizione cristiana riveste forse un ruolo di centralità assoluta. Mi riferisco naturalmente al Calvario, il luogo della Crocefissione di Gesù di Nazareth, che una tradizione molto antica, al più tardi dal IV secolo in poi, definisce «monte» benché, con tutta evidenza, non si sia mai trattato concretamente di un rilievo dotato di una tale dignità orografica. In effetti, il Nuovo Testamento si limita a citare un luogo (τόπος, *locus*) immediatamente fuori delle mura nord-occidentali della città santa, detto Golgotha, cioè «cranio, teschio» (κράνιον, tradotto con «Calvariae locus» già nella *Vetus Latina*), senza alludere esplicitamente a una sua particolare prominenza; solo il riferimento al fatto che le pie donne potevano vedere Gesù crocifisso «da lontano» (Mc 15:40; Mt 27:55) può essere considerato indizio di una sua sia pur limitata elevazione.

Com'è noto, gli antichi commentatori cristiani, sin da Origene, intesero il significato di Golgotha-Calvario come allusione al teschio del progenitore Adamo, che proprio lì sarebbe stato sepolto (anche se una tradizione alternativa, certamente più tarda, collocava l'inumazione a Hebron); un'altra interpretazione riportata da Girolamo riferisce invece che si trattava di un riferimento alla funzione del luogo come teatro delle esecuzioni capitali. Che si trattasse invece di un'allusione all'aspetto rotondeggiante di una collinetta è stato proposto solo in tempi relativamente recenti, in particolare dal padre domenicano Hugues Vincent nel suo fondamentale studio sulla topografia di Gerusalemme, edito nei primi decenni del Novecento.¹

Per gli scrittori dei primi secoli si sarebbe rivelato poco stimolante descrivere il Golgotha come una banale collina, per tutta una serie di motivi di cui non si fatica a comprendere le enormi implicazioni simboliche. Come spiega Cirillo di Gerusa-

¹ Hugues Vincent & Félix Marie Abel, *Jérusalem: recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, 2 voll., Parigi 1912-1922, vol. 1: *Jérusalem antique*, p. 93.

lemme nelle sue *Catecheseis*, «questo santo Golgotha che tutto sovrasta dà testimonianza nel suo modo di presentarsi: dà testimonianza il segno monumentale della santità, che fino ad oggi si conserva». E ancora: «Ti convinca [...] questo santo, sovrastante Golgotha, sin qui cospicuo e che fino ad oggi preserva la memoria di come le pietre per Cristo in quel tempo si sono scisse».²

Da queste parole emerge come il Calvario non venisse percepito come montagna per via della sua forma, bensì per la sua capacità di *sovrastare*, di essere *supereminente*, rispetto a un'altra altura a cui si alludeva solo implicitamente, ma che era facilmente riconoscibile come il Moria ebraico, il luogo della roccia della legatura di Isacco (la *'agedah*) e della deposizione dell'Arca santa, già incluso entro il perimetro dell'ormai distrutto Tempio, che piuttosto impropriamente era designato come «Monte del Tempio» ancorché facesse parte di una dorsale piuttosto bassa rispetto a quelle parallele del Sion, a ovest, e del Monte degli Olivi, a est.

Lungo le pendici del Monte degli Olivi, la chiesa costruita nel 1955 dall'architetto Antonio Barluzzi sul luogo identificato sin dal XIII secolo come sito del *Dominus flevit* permette con la sua finestra aperta sullo *skyline* di Gerusalemme di adottare su di sé lo sguardo addolorato di Cristo sulla città santa e di riconoscere immediatamente come la dorsale del Sion sovrasti inesorabilmente l'antica dimora divina sulla Terra, abbandonata dall'Onnipotente al momento della Crocefissione, come rivelato dalla drammatica scissione del velo del Tempio (fig. 1). In età bizantina, tra il IV e il VII secolo, la semplice osservazione del paesaggio urbano dal Monte degli Olivi consentiva di percepire come, con l'avvento dell'età della Grazia, la santità innestata sulla dorsale mediana, quella dell'Ofel, si fosse trasferita definitivamente sulla più alta e dominante dorsale ovest, quella del Sion. I principali poli ecclesiastici che marcavano quest'ultima – e che si distinguevano per la loro sontuosità e bellezza in contrasto con la desolazione del Monte del Tempio distrutto – erano gli edifici che marcavano il luogo dell'Ultima Cena e della Pentecoste sul Monte Sion propriamente detto e della Crocefissione, Sepoltura e Resurrezione presso il Golgotha. A questi poli corrispondeva una scissione funzionale dei ruoli associati anticamente al Tempio di Gerusalemme: se la basilica sul Sion si poneva come archetipo di tutti gli spazi cristiani destinati allo svolgimento delle attività rituali, basate sulla ripetizione della liturgia eucaristica lì per la prima volta stabilita e presieduta da Cristo stesso, i siti inclusi nell'area del Santo Sepolcro, che avevano ospitato il corpo del Signore ed erano stati bagnati dal suo sangue, si caratterizzavano piuttosto nel loro complesso come un nuovo *Santo dei Santi*, come un frammento di terra sacralizzata dal sacrificio di Cristo e impregnata di energia sovranaturale.

I padri non mancarono di sottolineare il valore del Santo Sepolcro come nuovo *debir* senza troppi giri di parole. «Venerabantur quondam Judaei Sancta Sanctorum [...] Nonne tibi venerabilius videtur sepulcrum Domini?», scriveva Girolamo a Paola.³ A detta di Egeria, la festa più spettacolare che vi si svolgeva, ancor più della Pas-

2 Cirillo di Gerusalemme, *Catechesis X*, 19, ed. *Patrologia Graeca*, 33, col. 688; Id., *Catechesis XIII*, 39, ibid., col. 820.

3 Girolamo, *Epistola XLVI*, ed. *Patrologia Latina*, 22, col. 491.



Fig. 1: Gerusalemme, il Monte del Tempio e il Santo Sepolcro, veduta dall'abside del *Dominus Flevit*

qua o dell'Epifania, era la solennità della dedicazione, che era comune per tutti gli edifici e corrispondeva anche alla commemorazione del ritrovamento da parte di sant'Elena del legno della santa Croce; tale uso, come la pellegrina stessa notò, adattava al nuovo contesto cristiano una consuetudine inaugurata da Salomone in riferimento al Tempio: »Et hoc per scripturas sanctas invenitur, quod ea dies sit enceniarum, qua et sanctus Salomon consummata domo Dei, quam aedificaverat, steterit ante altarium Dei et oraverit [...]«.⁴ Infine, la più chiara riformulazione in chiave biblica del sito della Passione e Resurrezione venne ottenuto con l'identificazione del Golgotha con il vero Moria, col luogo cioè del sacrificio d'Isacco, e rafforzato all'occorrenza col richiamo agli antichi re d'Israele, come appare in modo molto pregnante nel *Breviarius de Hierosolyma*, dove si dice che sul Golgotha – identificabile col luogo in cui Adamo era stato plasmato e in cui Abramo si era recato per immolare il figlio – si potevano vedere anche il corno con cui era stato unto re David e l'anello di Salomone,⁵ mentre per l'anonimo di Piacenza, verso il 570, il luogo si

⁴ Egeria, *Peregrinatio*, ed. Paul Geyer, *Itineraria et alia geographica*, Turnhout 1965, p. 89.

⁵ *Breviarius de Hierosolyma*, ibid., pp. 109-110.

distingueva da tutti gli altri per la presenza di un altare, che era in effetti lo stesso che l'antico patriarca avrebbe eretto per compiere il sacrificio del suo unico virgulto.⁶

A dire la verità, il testo biblico non testimoniava affatto che la *'aqedah* avesse avuto luogo sulla cima di un monte, bensì parlava genericamente di una »terra di Moria«, mentre del *monte Moria*, riferito al luogo in cui l'angelo sterminatore era apparso agli Israeliti, in cui David aveva disposto di trasportare l'Arca e intorno a cui Salomone aveva fatto costruire, sulla base delle indicazioni divine, il suo magnifico Tempio, si parlava chiaramente in 2Chr 3: 1. La sovrapposizione dei due luoghi era tuttavia nella tarda Antichità qualcosa di acquisito e indubitabile e l'identificazione del Calvario come nuovo Moria implicava necessariamente l'enfatizzazione della sua più o meno riconoscibile natura orografica. Viene da chiedersi se le numerose trasformazioni che il sito ebbe a subire tra l'epoca di Cristo e quella di Costantino possono aver favorito questa identificazione: questo, che fin da tempi molti antichi era stato utilizzato come cava e si configurava probabilmente come un terreno decisamente sconnesso, si era trovato infatti a essere incluso entro le mura urbane già sotto Agrippa I verso il 40-44 d.C. e verosimilmente ad essere associato all'accampamento della X e XV legione dopo la prima rivolta giudaica nel 70 d.C. Con la distruzione della città a seguito della sconfitta di Bar Kochba ad opera di Adriano, la zona era stata eletta a centro del nuovo insediamento di Elia Capitolina, giacché ivi era stato eretto il foro col tempio di Giove, fatto che aveva comportato rialzamenti e ripianamenti per mezzo di terra di riporto. La costruzione del *Martyrium* e dell'*Anastasis* costantiniane, verso il 330 – al di là che fosse motivata dalla consapevolezza della reale localizzazione in quel punto degli eventi della Passione oppure, al contrario, dalla semplice volontà di cristianizzare il cuore pulsante della città pagana – comportò, per quanto si può ricostruire su base archeologica, una nuova alterazione del sito per mezzo di forti sbancamenti, che misero a nudo uno sperone di roccia, che si innalzava di circa cinque metri e mostrava uno spessore massimo di circa sette e che venne identificato senza esitazioni, a torto o a ragione, con il Golgotha.

L'anonimo di Bordeaux, nel 333, lo descrisse come un »monticello« (*»monticulus«*)⁷; si trattava in realtà di una nuda e stretta rupe, che nella sua accentuata verticalità evocava metaforicamente l'aspetto di un'impervia montagna. Si presentava soprattutto come un oggetto di culto monumentale, innestato sul terreno stesso di Gerusalemme, che si offriva attraverso lo sguardo (e, se possibile, il tatto) alla devozione dei fedeli; la sua sacralità era segnalata dalla sua collocazione liminale, entro una recinzione marmorea e senza copertura, in un angolo del triportico che era interposto tra lo spazio congregazionale del *Martyrium* e il sontuoso mausoleo di Cristo, l'*Anastasis*, luogo fondamentale di culto e pellegrinaggio.⁸ Non è del tutto chiaro se

6 Anonimo di Piacenza, *ibid.*, pp. 117-118.

7 *Itinerarium burdigalense*, *ibid.*, p. 17.

8 Vedi l'evidenza archeologica in Virgilio Canio Corbo, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, 3 voll., Gerusalemme 1981, vol. 1, pp. 81-101, nonché le recenti puntualizzazioni di Joan E. Taylor, »Golgotha: A Reconsideration of the Evidence for the Sites of Jesus' Crucifixion and Burial«, in *New Testament Studies*, 44,

a questa *mise-en-scène* della roccia sia corrisposta sin dall'inizio anche una sua più accentuata iconizzazione con la disposizione sul vertice di una croce, come sembrerebbero implicare l'espressione »ad Crucem« utilizzata da Egeria per alludere al sito e il riferimento della stessa pellegrina allo speciale decoro realizzato da Costantino.⁹

Verosimilmente verso il 420, sotto Teodosio II (se dobbiamo credere al cronista Teofane, che scrive però agli inizi del secolo IX), o al più tardi nel VI secolo, quando il sito fu descritto dall'anonimo autore del *Breviarius de Hierosolyma*, si procedette a una più insistita monumentalizzazione: ancora il *genus silicis* vi faceva da principale elemento d'attrazione, ma era esaltato da una scintillante cornice di cancellate d'argento e vi era posta una croce trionfale tempestata d'oro e gemme, coperta da un baldacchino (»caelum desuper patente«).¹⁰

Tutti questi ornamenti, che andarono peraltro perduti durante l'invasione persiana del 614, non sembrano tuttavia aver attirato più di tanto, in quanto tali, l'attenzione dei pellegrini: agli occhi di questi ultimi, come testimonia ancora una volta l'anonimo di Piacenza, rimaneva in evidenza sempre la roccia, nella quale avevano cominciato a scorgere sempre più distintamente quelle venature rosse che cominciarono ad immaginare esser state prodotte dal sangue versato al momento della crocefissione. Se non altro a partire dal VI secolo, ma probabilmente già in precedenza, si era diffusa la tendenza a salire fino alla cima grazie a una scala ricavata in appoggio sulla roccia stessa lungo il lato nord. Teodosio, nel 530, indica che lo spettacolo consisteva nella visione dell'altare di Abramo, sopra il quale si innalzava la mole del monte, sopra il quale »per grados scalatur«; non si trattava di un'esperienza banale, giacché in tal modo, come specificò ancora l'anonimo piacentino, si poteva ripetere fisicamente il vero e proprio percorso di Cristo: »Ab una parte ascenditur per gradus, unde Dominus noster ascendit ad crucifigendum«.¹¹ Più tardi, nell'870, Bernardo Monaco specificò che la scala contava trentasei gradini.¹²

Forse non è un caso se l'enfasi letteraria sulla scala che garantiva la percorribilità del monte e richiamava il moto ascensionale del Salvatore verso il suo sacrificio coincise con l'introduzione di una formula figurativa che rendeva il Golgotha stesso, anziché come una collinetta o una catasta di pietre (come si era visto, ad esempio, nella decorazione delle *eulogiae*), come un »flight of steps« molto stilizzato. Tale formula conobbe una vasta diffusione grazie alla sua introduzione nelle coniazioni di Tiberio II (578-582) e non casualmente, per la sua forte geometrizzazione, fu adottata dagli imperatori iconoclasti come elemento funzionale alla promozione del simbolo della croce anche nel contesto della decorazione monumentale, come si vede soprattutto nel mosaico di Sant'Irene a Costantinopoli (fig. 2). D'altra par-

1998, pp. 180-203, e Florentino Díez, *El Calvario y la Cueva de Adán. El resultado de las últimas excavaciones en la basilica del Santo Sepulcro*, Estella 2004.

9 Corbo, *Il Santo Sepulcro* (nota 8), p. 93.

10 *Breviarius de Hierosolyma*, ed. Geyer (nota 5), pp. 109-110.

11 Teodosio, *De situ Terrae Sanctae*, ibid., p. 118; anonimo di Piacenza, ibid., p. 138.

12 Bernardo Monaco, *Itinerarius*, ed. Titus Tobler & Auguste Molinier, *Itinera hierosolymitana et descriptiones Terrae Sanctae bellis sacris anteriora*, Ginevra 1877, vol. 1, p. 314.

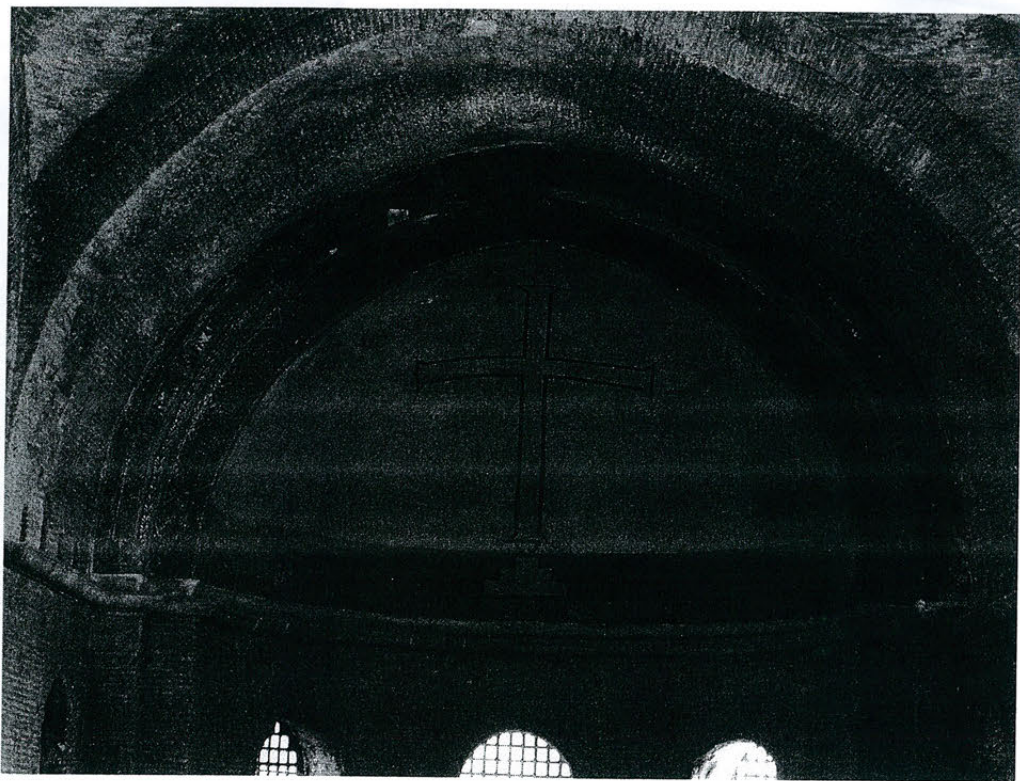


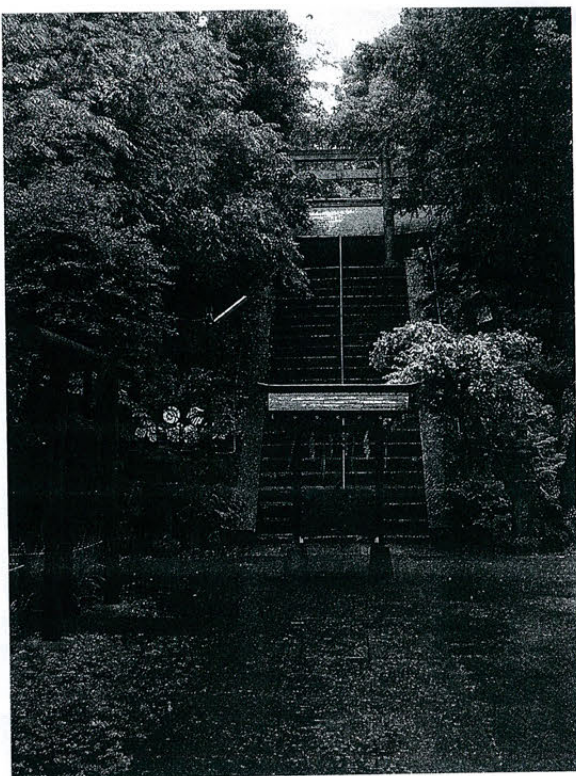
Fig. 2: *La croce sopra il monte Calvario*, mosaico, VIII secolo. Istanbul, Sant'Irene

te, sarebbe riduttivo interpretare questa soluzione – come pure non si è mancato di fare – come un riferimento concreto e specifico ai gradini del Calvario.¹³ Non si trattava in effetti di alludere a un elemento del paesaggio sacro di Gerusalemme per sineddoche, dando enfasi a una sua singola parte, bensì di esprimere figurativamente la natura ascensionale – in senso sia materiale che spirituale – della montagna sacra per antonomasia. Ad essere operata era la simulazione simbolica di un rilievo naturale per mezzo di un sostituto artificiale, così come si osserva in diverse culture: si potrebbero citare naturalmente la piramide a gradoni di Saqqara o i templi precolombiani, ma l'esempio forse più eloquente è rappresentato dalle repliche giapponesi del Monte Fuji (i cosiddetti *fujitsuka*), che richiamano l'elevazione di quest'ultimo per mezzo di una ripidissima scala (fig. 3).¹⁴ A sua volta, si può osser-

13 Philip Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. 2: *Phocas to Theodosius III 602-717*, Washington D.C. 1968, pp. 94-99.

14 Moriya Masahiko, «Montagne sacre e pellegrinaggi. La tipologia dei luoghi sacri e dei pellegrinaggi in Giappone, dalla prospettiva della storia dell'arte», in *Religioni e sacri monti*, Atti del convegno (Torino-Moncalvo-Casale Monferrato, Atlante dei Sacri Monti, 2004), ed. Amilcare Barbero & Stefano Piano, Casale Monferrato 2006, pp. 301-310, in part. 307-308.

Fig. 3: Tokyo, riproduzione
del Monte Fuji



vare come a una simile presentazione si affidino spesso anche le riproduzioni monumentali del Calvario all'interno dei più antichi *chemins de croix*, come quello di Romans-sur-Isère vicino a Grenoble, dove a campeggiare è decisamente un'ampia distesa di gradini.¹⁵

La sostituzione simbolica del monte con una ripida scala è andata di pari passo con la progressiva trasformazione del sito gerosolimitano in una struttura architettonica. Con la sistemazione promossa dal patriarca Modesto dopo il 614 e nota soprattutto dalla descrizione, non priva di slanci inventivi, di Adamnano di Iona del 670, la piena visibilità della roccia che aveva caratterizzato il sito sin dall'età costantiniana cominciò ad essere compromessa, giacché venne inclusa entro una struttura a due piani, aperta alla maniera di un baldacchino monumentale, entro la quale fu articolata la messa in asse del *locus Crucifixionis* con la croce gemmata, in alto, con il «luogo del Cranio» propriamente detto, ossia la sottostante cappella di Adamo, dotata di un altare destinato all'ufficiatura dei morti in prossimità di una nicchia ricavata nella pietra stessa. La cappella del Golgotha vera e propria, al piano superiore, si configurava invece come una struttura aperta sui lati e chiusa in

15 Sul sito cfr. soprattutto Ulysse Chevalier, *Notice historique sur le Mont-Calvaire de Romans*, Montbéliard 1883; Ludovic Viallet, «Autour du Calvaire de Romans. Remarques sur la pénétration de l'Observance dans la province franciscaine de Bourgogne», in *Revue d'histoire de l'église de France*, 88, 2002, pp. 83-102.

alto da una volta da cui pendeva un sontuoso lampadario. Gli interventi successivi portarono avanti un processo per cui l'originario monticello – o quanto ne rimaneva – venne progressivamente occultato alla vista, integrandolo entro una struttura architettonica sempre più complessa. Questo avvenne dapprima con l'erezione di un muro sopra la cima stessa del monte, a chiusura dell'arcata est della cappella superiore, e con l'aggiunta di un vano a sud durante il rifacimento di Costantino Monomaco. Questo comportò una sorta di sdoppiamento visivo dell'aspetto del Calvario, che fu ulteriormente sfruttato dai Crociati con l'aggiunta di altri due vani su entrambi i livelli e con la creazione di un edificio quadrangolare, inglobato nella struttura del transetto sud, in diretta associazione con il nuovo ingresso monumentale.¹⁶

La cappella si trovò in tal modo ad esser fornita di una propria facciata interna, il cui elemento distintivo era rappresentato dalla disposizione assiale delle due ampie doppie arcate, oggi in parte nascoste dalla ripida scala costruita da Komninòs dopo l'incendio del 1808. Tale articolazione corrispondeva a sua volta a quella adottata anche per l'ingresso principale della basilica e si rivelava identica a quella utilizzata, all'altro capo dello spazio geografico del pellegrinaggio medievale, nella Puerta de las Platerías che dava accesso alla tomba dell'Apostolo nella cattedrale di Santiago di Compostella, al punto che si è ipotizzato un reciproco scambio di suggestioni.¹⁷ Come è stato posto in evidenza, l'associazione della doppia arcata con la porta principale del nuovo *Santo dei Santi* poteva facilmente essere posta in associazione dall'osservatore devoto con un altro elemento di spicco della topografia sacra gerosolimitana, vale a dire quella che si identificava come la *porta Aurea* del recinto del Tempio di Salomone, attraverso la quale Cristo era entrato a cavallo di un'asina la domenica delle Palme.¹⁸ Il messaggio non poteva evidentemente essere più esplicito: il Calvario si configurava chiaramente come il vero Moria.

A destra dell'ingresso, d'altra parte, i Crociati diedero una forte evidenza visiva all'ampia scala di quindici gradini che veniva a costituire il nuovo, solenne ingresso esterno al Calvario, precedentemente accessibile solo dal lato nord. Già dall'esterno, dalla piazza antistante, i pellegrini avevano la possibilità di percepire la collocazione elevata del luogo della Passione e di arrivarvi passando dalla cosiddetta Cappella dei Franchi, ossia dal sito in cui, secondo una tradizione divenuta sempre più popolare nel corso del XII secolo, era localizzata la posizione della Vergine e di Giovanni evangelista durante la Passione e, più precisamente, nel momento in cui Cristo si era rivolto a loro per affidare l'uno all'altra. Con la sua copertura a cupola sulla cima di una rampa elevata, la Cappella dei Franchi (fig. 4)

16 Corbo, *Il Santo Sepolcro* (nota 8), vol. 1, pp. 98-100.

17 Manuel Castiñeiras, «Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación», in *Ad limina*, 1, 2010, pp. 15-51.

18 Jaroslav Folda, «The South Transept Façade of the Church of the Holy Sepulchre: An Aspect of »Rebuilding Zion«, in *The Crusades and Their Sources: Essays Presented to Bernard Hamilton*, ed. John France & William G. Zajac, Aldershot 1998, pp. 239-257.



Fig. 4: Gerusalemme, Santo Sepolcro, porta d'ingresso con la Cappella dei Franchi



Fig. 5: Gerusalemme, Santo Sepolcro, il complesso del Calvario visto dal ›Secondo Golgotha‹

si configurava come una sorta di proiezione esterna, idealizzata nella sua geometricità, dell'adiacente Monte Calvario, nascosto e quasi invisibile ormai all'interno della sua sontuosa cornice architettonica. Non fu un caso se il celebre pellegrino trecentesco Niccolò da Poggibonsi, il cui *Libro d'Oltremare* conobbe una straordinaria diffusione nel tardo Medioevo, osservò che era »fatta a similitudine di monte Calvario«.¹⁹

Contestualmente a tutto questo la roccia continuò a mantenere una funzione fondamentale nell'esperienza del luogo santo, ma non poté più offrirsi ai fedeli nella sua completezza, bensì solo nelle sue parti più significative: la cima, col foro lasciato dalla croce e la fenditura prodottasi al momento del trapasso di Cristo, e le porzioni visibili al livello inferiore, nella cappella di Adamo e nel deambulatorio. Il corpo architettonico che l'inglobava si impose sempre di più, nell'immaginario cristiano, come un doppio, una sorta di ›Ersatzberg‹ artificiale, un simulacro di ascensionalità che permetteva di esaltare la natura del Golgotha come nuovo Tempio. Entro certi limiti, questo ha permesso che in tutta una serie di contesti il sito venisse percepito e immaginato in termini decisamente architettonici piuttosto che

¹⁹ Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Oltramare*, in *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, ed. Antonio Lanza & Marcellina Troncarelli, Firenze 1990, pp. 56-58.

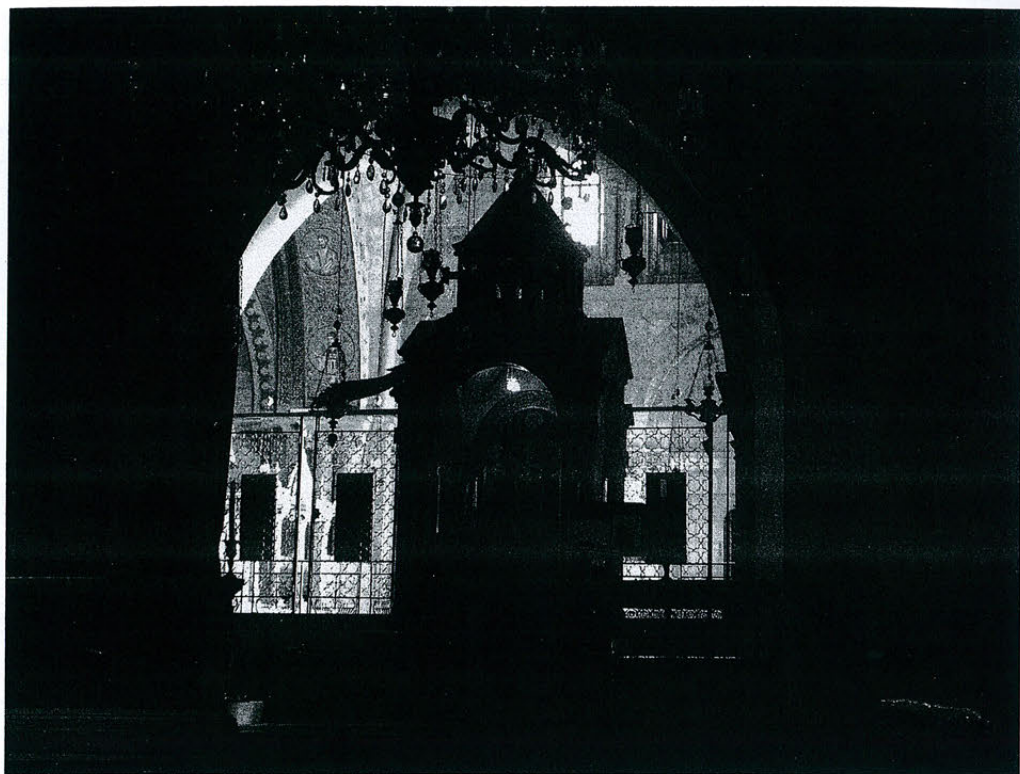


Fig. 6: Gerusalemme, Santo Sepolcro, veduta del «Secondo Golgotha»

topomimetici, come un enorme parallelepipedo anziché come un rilievo montuoso, come si vede, ai due estremi del mondo cristiano, nelle repliche eseguite a Lalibela, in Etiopia,²⁰ e nella Gerusalemme di San Vivaldo in Toscana.²¹

Tale trasfigurazione architettonica spiega, forse, come sia stato possibile che la santità del Calvario abbia potuto essere associata, all'interno dello stesso Santo Sepolcro – anzi, proprio di fronte al luogo della Crocefissione – a una porzione dell'edificio che ne condivideva molte caratteristiche, come l'elevazione e la decorazione con due doppie arcate: mi riferisco al cosiddetto «Secondo Golgotha», ossia la galleria superiore del transetto sud, posta al di sopra della cappella delle Pie donne, dirimpetto al Calvario e, significativamente, in posizione rispetto ad esso maggiormente elevata (fig. 5). Tale denominazione fu elaborata, a quanto pare, nel 1475, quando gli Armeni persero definitivamente, dopo decenni di dispute con gli Ortodossi, il controllo della roccia del Golgotha a favore dei loro vicini caucasici e

20 Marilyn Heldman, «Legends of Lalibela. The Development of an Ethiopian Pilgrimage Site», in *Res: Anthropology and Aesthetics*, 27, Spring 1995, pp. 26-38, e Renata Salvarani, *La fortuna del Santo Sepolcro nel Medioevo*, Milano 2008, p. 172.

21 *La «Gerusalemme» di San Vivaldo e i sacri monti in Europa*, ed. Sandro Gensini, Pisa 1989.

acerrimi rivali, i Georgiani.²² Si trattava chiaramente di una soluzione di ripiego, ma in fondo l'elaborazione di un sito alternativo, partecipe anche solo per contiguità dell'energia spirituale del luogo originario, offriva anche dei vantaggi, nella misura in cui ne declinava l'esperienza in termini esclusivi e specifici della tradizione spirituale armena. Non si sa granché dell'assetto antico di questo ambiente, anche se è improbabile che si siano fatti tentativi di imitazione topomimetica: per converso, la sistemazione attuale (fig. 6) – realizzata tra Otto e Novecento – mostra che si è preferito esaltare l'importanza della nuda croce, porre in venerazione un'importante reliquia cristologica (un frammento della colonna della Flagellazione) ed evocare figurativamente la città santa di Etchmiadzin (raffigurata in bell'evidenza sul pavimento a mosaico) – che a sua volta funziona in Armenia come meta di pellegrinaggio di pari dignità, se non alternativa, alla Terrasanta. All'evocazione simbolica del Calvario si è così combinato un richiamo per sineddoche alla santità di Gerusalemme, attraverso un cimelio associato alla Passione ma non agli eventi commemorati nel complesso del Santo Sepolcro; inoltre, si è voluta affermare, come in un gioco di specchi, quasi la coincidenza tra il suolo sacralizzato dal sangue di Cristo e il luogo fondante dell'identità armena cristiana, posto ai piedi di un'altra sacra montagna, l'Ararat su cui si era adagiata l'Arca e su cui aveva eretto un altare sacrificale il patriarca Noè.

22 Kevork Hintlian, *History of the Armenians in the Holy Land*, Gerusalemme 1989, p. 42.