



Collana **Dal restauro agli studi**

LA PITTURA SU TAVOLA DEL SECOLO XII

Riconsiderazioni e nuove acquisizioni
a seguito del restauro della Croce di Rosano

a cura di Cecilia Frosinini, Alessio Monciatti, Gerhard Wolf

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Il volume è pubblicato con il contributo del Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, dell'Opificio delle Pietre Dure e del Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione dell'Università degli studi del Molise

© Copyright 2012 by Edifir - Edizioni Firenze

Via Fiume, 8 - 50123 Firenze (Italia) - Tel. +39/055289639 - Fax +39/055289478 - www.edifir.it - edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile editoriale

Silvia Frassi

Stampa

Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

ISBN 978-88-7970-370-3

Referenze fotografiche

Archivio di Stato di Lucca, Ministero degli Interni-FEC - Prefettura di Palermo, Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Pinacoteca Vaticana, Soprintendenza BSAE per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese, Soprintendenza BSAE del Piemonte, Soprintendenza BAPSAE di Arezzo, Soprintendenza BAPSAE per le province di Lucca e Massa Carrara, Soprintendenza BAPSAE per le province di Pisa e Livorno, Soprintendenza Speciale PSAE e Polo Museale della città di Firenze, Tecnireco di S. Fusetti e P. Virilli s.r.l. Spoleto, Victoria & Albert Museum di Londra

In copertina

Croce di Rosano, *Marie al sepolcro*, particolare

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto dall'editore. Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright the Publisher.

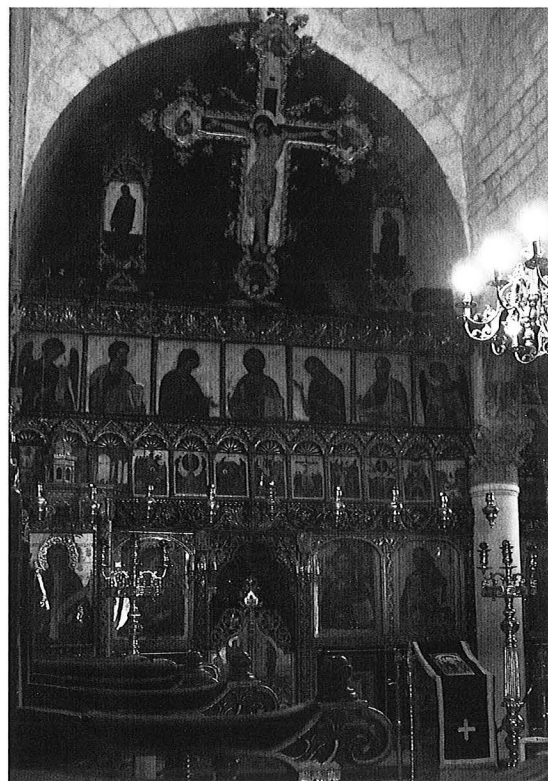
LA CROCE DIPINTA IN ORIENTE. ALCUNE RIFLESSIONI

Michele Bacci

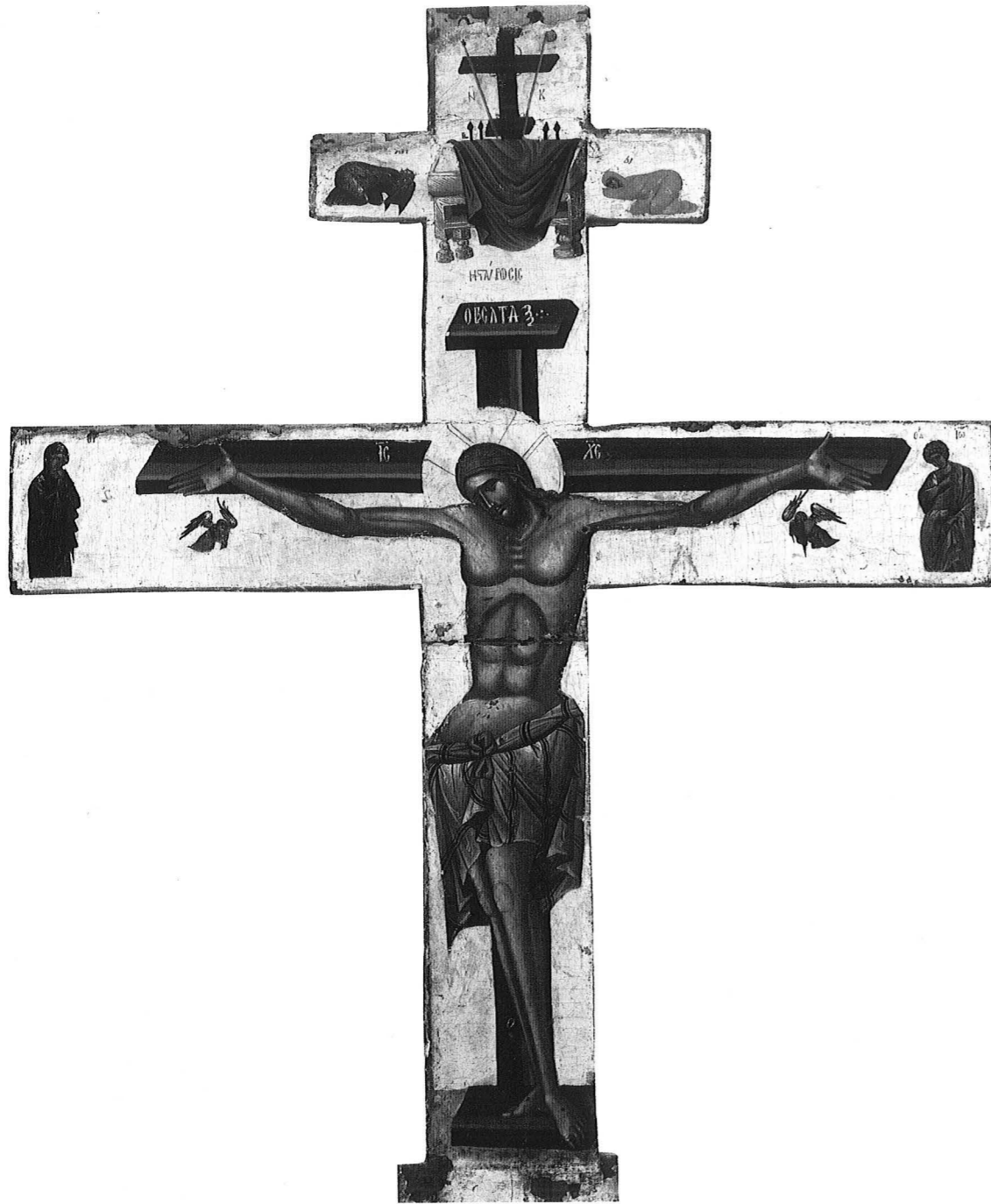
È esistita la croce dipinta in Oriente? O, per dir meglio, si dispone di qualche dato sufficiente per affermare che la tipologia morfologica che la letteratura storico-artistica è abituata a definire "croce dipinta" non è un prodotto esclusivo della tradizione latina e non è quindi necessariamente in rapporto con le specificità rituali dei contesti liturgici occidentali in generale e italiani in particolare?

La questione è particolarmente controversa per più motivi: da una parte si lega, dal punto di vista storiografico, al più ampio problema della prima pittura italiana e della "maniera greca" toscana, in rapporto alla quale la croce dipinta sembra configurarsi stranamente come oggetto occidentale che accoglie volentieri elementi bizantini, come appare in modo tanto eloquente in opere come la cosiddetta "croce n° 20" del Museo nazionale di San Matteo a Pisa e nei dipinti di Giunta e dei suoi seguaci¹. Dall'altra si associa, per converso, con la storia dello sviluppo dell'iconostasi in età postbizantina, quando, nei territori veneziani nello Ionio, a Creta e nelle comunità greche delle diaspore, il modello italiano della croce dipinta viene appropriato e integrato nel decoro superiore del *templon*, accanto a due tavole isolate con la Vergine e Giovanni Evangelista che arrivano così a comporre la scena della Crocefissione, contraddicendo il significato originario della croce come effigie iconico-ritrattiva². L'insieme seicentesco della chiesa greca di Livorno (realizzato a Creta nel 1643), dove il Cristo morto è raffigurato seminudo e in una posa contorta, mentre sovrasta il teschio di Adamo ed è circondato dai simboli dei quattro evangelisti, è stato spesso citato come esempio particolarmente ben conservato di tale nuova tipologia di decoro, che non sembra essersi diffusa in modo significativo prima del XV secolo³; tra i precedenti più antichi e meglio conservati ancora in loco si può citare l'insieme dell'iconosta-

si del *katholikón* del monastero di San Neofito, a Cipro, realizzata dal pittore Iosíf Choúris nel 1544, dove la croce, provvista di ampi fogliami intarsiati, contiene l'effigie del Cristo morto con i simboli del Tetramorfo alle quattro estremità (fig. 1)⁴. Oggetti come questi ripetevano piuttosto esplicitamente, come dimostra il confronto con la sontuosa *crux de media ecclesia* commissionata a Paolo Veneziano nel 1348 per la chiesa di San Domenico a Dubrovnik, modelli di decoro che, elaborati a Venezia e nei suoi territori nel corso del Trecento ad imitazione di prototipi scultorei oltralpini, stavano



1. Veduta dell'iconostasi, 1544, Neta (Cipro), monastero di San Neofito, *Katholikón*



2. Croce dipinta, fine sec. XIV, Monte Athos, monastero del Pantokrator

allora scomparendo o non erano ormai più in uso nelle chiese latine⁵.

Ad oggi, nell'attesa che nuovi materiali vengano alla luce nelle collezioni dei monasteri greci, la più antica croce dipinta d'epistilio che sia giunta sino a noi integralmente è quella, di dimensioni pari a cm 183 x 134, che si conserva nel Monastero athonita del Pantokrator (fig. 2). Esposta

al pubblico in occasione della grande mostra sui Tesori del Monte Athos svoltasi a Tessalonica nel 1997 con un'attribuzione ad artista attivo negli anni Sessanta-Settanta del Trecento, è stata più recentemente datata da Títos Papamastorákis al periodo tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo⁶. Dalle caratteristiche formali, morfologiche ed iconografiche si comprende come si trattasse



3. Croce dipinta, sec. XII, Monte Sinai, monastero di Santa Caterina, particolare con l'Ascensione

di un'opera che svolgeva una funzione diversa rispetto alle più tarde croci cretesi. Realizzata da un artista di cultura pienamente paleologa, non sembra includere riferimenti particolari alla tradizione italiana contemporanea o precedente; si tratta infatti di una croce monumentale di tipo «ortodosso», con un solido basamento che serviva alla fissazione all'architrave del *templon*, e non doveva interagire con altre tavole, giacché le figure di Maria e Giovanni dolenti compaiono, in un singolare taglio al ginocchio, sulle due estremità del braccio occidentale. Gli angeli che si asciugano le lacrime vi sono introdotti come chiaro riferimento alla scena della crocefissione, richiamata anche dal *titulus*, e in generale si osserva come non esista alcuna sovrapposizione tra la rappresentazione della croce e la sagoma crocifforme della tavola; la resa prospettica del suppedaneo e l'allusione al terreno su cui si appoggia – in cui è assente la collinetta del Golgotha – contribuiscono a far sì che l'immagine non cessi di funzionare in primo luogo come scena narrativa. Il Cristo, il cui corpo morto ma non sofferente si staglia contro il fondo dorato, è posto direttamente a confronto con la raffigurazione in alto del trono vuoto dell'Etimasia, che introduce chiaramente un parallelismo tra la prima e la seconda venuta e serve a stimolare gli osservatori all'esercizio del pentimento e della compunzione.

Lo stesso tema dell'Etimasia è l'unico ancora leggibile della decorazione pittorica di una croce

molto frammentaria che si conserva nel monastero di Santa Caterina al Monte Sinai. L'opera, che sembra testimoniare dell'esistenza di una tradizione bizantina d'uso di tali oggetti, è stata datata da Kurt Weitzmann al secolo XII in virtù di assonanze iconografiche, in verità piuttosto generiche, con opere in oreficeria dello stesso periodo, a partire in particolare dalla Pala d'Oro di Venezia; a suo modo di vedere, proprio l'enfasi sulla prospettiva escatologica testimonierebbe indirettamente della dislocazione sulla sommità del *templon*, giacché in tal modo il programma della croce si sarebbe perfettamente integrato con il significato salvifico della Deisis che, a partire dall'età mediobizantina, aveva cominciato ad occupare l'architrave dell'iconostasi⁷. Se si accetta tale ipotesi, si deve di conseguenza osservare la profonda differenza rispetto alle contemporanee croci dipinte italiane così come alle più tarde croci d'epistilio, giacché ciò che spicca sono le dimensioni piuttosto ridotte dell'opera: 31,3 cm di altezza (incluso il sostegno ligneo) per appena 6,4 cm del braccio orizzontale, che anche nella sua integrità non doveva essere molto più esteso.

Altre opere conservate al Sinai e raramente prese in considerazione dopo la pubblicazione da parte di Weitzmann contribuiscono ad arricchire la nostra conoscenza su questo punto. Il monastero ha infatti mantenuto sino ad oggi due frammenti di un dipinto a forma di croce bizantina: si tratta della parte inferiore del braccio verticale, in cui si riconosce una porzione del corpo crocifisso del Cristo con il monticello del Golgotha e il cranio di Adamo nonché la scena della *Deposizione nel sepolcro*, e della cimasa, che nella sua forma ripete la parte sommitale della rappresentazione della croce ed è coronata da un'Ascensione piuttosto animata (fig. 3); nel *titulus crucis* compaiono le lettere greche IC XC con l'iscrizione ("il re della gloria"). Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un'opera di dimensioni ridotte, la cui altezza originaria doveva aggirarsi più o meno intorno ai 49 centimetri; le sue caratteristiche formali e iconografiche la legano strettamente alla tradizione bizantina e permettono di datarla sul declinare del secolo XII, nel contesto del cosiddetto "stile dinamico" che caratterizza l'ultima fase della pittura di età comnena⁸.

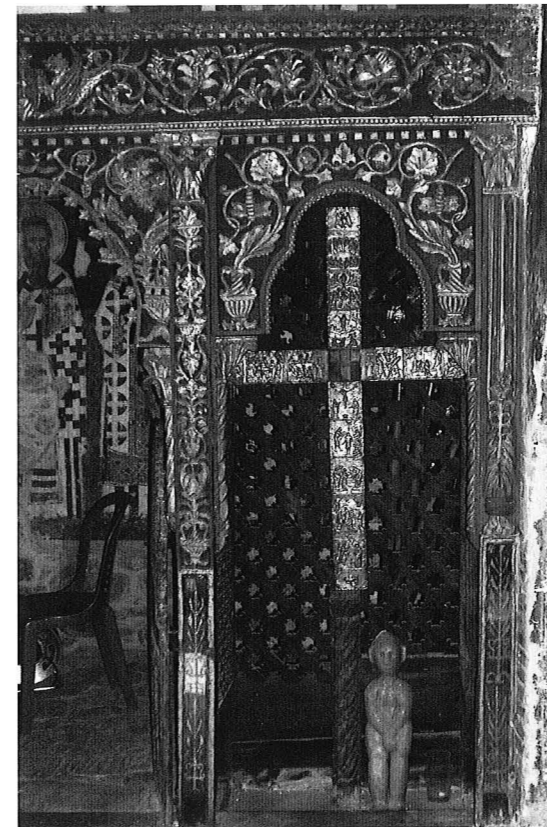
Poiché la tavola è figurata solo sulla faccia anteriore, si deve escludere la sua destinazione all'uso processionale, che si avvaleva normalmente di dipinti bilaterali come l'altra piccola croce conservata al Sinai, realizzata nel secolo XIII su

ispirazione di modelli occidentali⁹. Più plausibile è parsi a Weitzmann l'ubicazione sull'architrave del *templon*, in probabile combinazione con icone ad andamento orizzontale con la raffigurazione delle dodici feste; l'inserimento di scene dedicate specificamente alla Passione, come la *Deposizione nel Sepolcro* ed eventualmente altri episodi minori come l'*Ultima Cena* e la *Lavanda dei piedi*, avrebbe così permesso di integrare il programma sottostante, anche se la presenza dell'*Ascensione* avrebbe comunque causato un effetto di ridondanza¹⁰. Certo è che l'idea di arricchire la croce dipinta con una serie di scene evangeliche colpisce per la sua affinità con analoghe soluzioni diffuse in ambito italiano, dove tuttavia gli oggetti hanno dimensioni monumentali e si distinguono in particolare per la presenza del tabellone istoriato¹¹; occorre interrogarsi sull'eventualità che tali affinità siano l'esito di fenomeni paralleli fondati su premesse comuni di ordine funzionale.

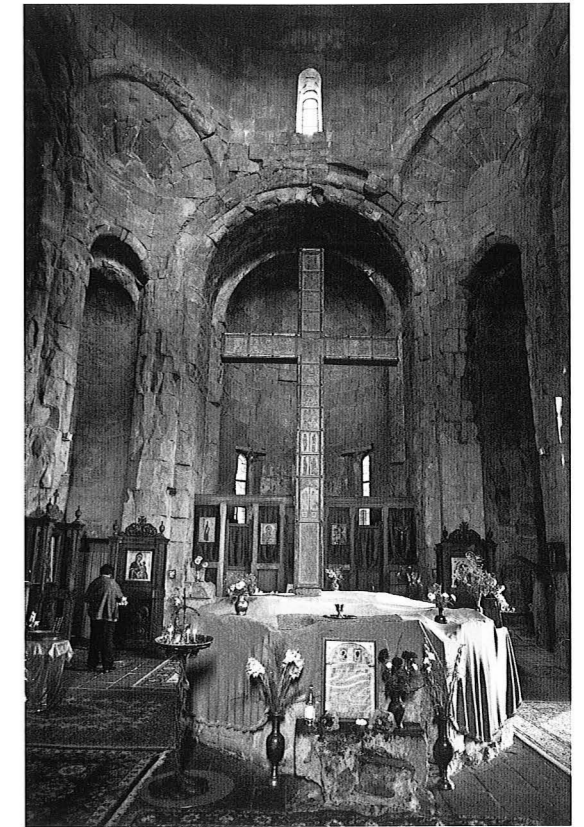
Le croci, dipinte o scolpite, si caratterizzavano nell'uso dell'Occidente per la loro disposizione liminale all'interno dello spazio sacro, in prossimità dell'altare o, come sembra più probabile nel periodo più antico, al di sopra dei tramezzi che separavano lo spazio dei chierici dall'*ecclesia laicorum*¹². Nella tradizione cristiana orientale la concezione fortemente gerarchizzata degli ambienti ecclesiastici si riduceva in sostanza alla bipartizione tra il *vima* e il *naos*, marcata dal diaframma del *templon* che a partire dall'età mediobizantina si era iniziato a decorare con icone di varia foggia e dimensione. Generalmente si suppone che, fin dall'età giustiniana, la presenza di una croce al centro dell'architrave costituisse un elemento di arredo stabile dell'edificio, anche se quest'assunto si appoggia unicamente sulla testimonianza piuttosto controversa di Paolo Silenziario¹³ e sull'ipotetica collocazione della cosiddetta "croce di Mosè" sull'iconostasi marmorea del *katholikón* del Sinai, oggi ubicata in analoga posizione all'interno della cappella dei Quaranta Martiri¹⁴. Certo è che, da alcune testimonianze, si evince come nel corso dell'età mediobizantina si sviluppasse la tendenza a sostituire le croci in oreficeria con dipinti su tavola: l'inventario del secolo XI del monastero macedone di Veljusa, ad esempio, registra la presenza a coronamento dell'epistilio di un'icona a tre ante che conteneva al centro l'immagine della Crocefissione¹⁵. Non è improbabile che, di pari passo, una croce dipinta potesse costituire un'alternativa valida e a buon mercato all'uso di un analogo ma ben più costoso oggetto in metallo.

D'altra parte, a croci di dimensioni più consistenti o addirittura monumentali si soleva far ricorso in un modo del tutto diverso in alcuni contesti particolari, come ad esempio nelle chiese intitolate al *Timios Stavros*, la santa croce. All'interno di queste ultime si aveva l'uso, se non sempre almeno assai di frequente, di esibire in occasione delle feste liturgiche del 14 settembre e della terza domenica di quaresima la croce eponima del luogo di culto, spesso nella forma di un reliquiario cruciforme che poteva esser rivestito in lamina d'argento decorata con figure di santi e scene della Passione. Una particolare concentrazione di oggetti consimili si registra sull'isola di Cipro, che era nota nel Medioevo per esser stata visitata da sant'Elena durante il viaggio di ritorno dalla Terrasanta, durante il quale aveva lasciato sulla cima del monte Stavrovouni la reliquia della croce miracolosa del buon ladrone¹⁶. Antiche consuetudini rituali, che consistono nella collocazione della croce all'interno di un supporto ligneo al centro della navata, sembrano esser riflesse nell'uso cipriota: così accade alla croce trecentesca di Pano Lefkara¹⁷ e al *proskynimatikós stavros* di Pelendri, composto da una croce metallica del XII secolo inserita all'interno di una croce lignea trecentesca, rivestita poi in argento nel XVII secolo (fig. 4)¹⁸. Nel contesto particolare della chiesa rupestre del romitorio di San Neofito nei pressi di Paphos, costruita anch'essa sotto l'intitolazione al legno salvifico, la croce veniva esibita regolarmente al di sopra di un supporto in pietra collocato a destra dell'iconostasi e veniva così ad integrarsi perfettamente con la decorazione monumentale della parete, disponendosi in mezzo a due angeli in atto di venerazione e in asse con l'immagine sovrastante della crocefissione¹⁹.

In quest'ultimo caso si metteva in atto una riproduzione mimetica dell'ubicazione della croce del Golgotha all'interno del Santo Sepolcro, che a Pano Lefkara e Pelendri era invece semplicemente evocata ritualmente attraverso la disposizione *in medio ecclesiae*. La distinzione che introduceva tra l'altare come riproduzione simbolica della tomba di Cristo e il centro dell'edificio come richiamo al luogo della Crocefissione era frequente, nel Medioevo, in diverse tradizioni cristiane e stava alla base sia dell'uso occidentale del *Kreuzaltar*²⁰ sia dell'erezione di croci monumentali rivestite d'argento nelle chiese della Georgia²¹. Queste ultime, che potevano raggiungere dimensioni ragguardevoli (fino a tre metri di altezza), erano solitamente collocate in modo stabile al centro della navata, di



4. Croce «da venerazione» (*proskynimatikós stavros*), sec. XII, Pelendri (Cipro), chiesa della Santa Croce



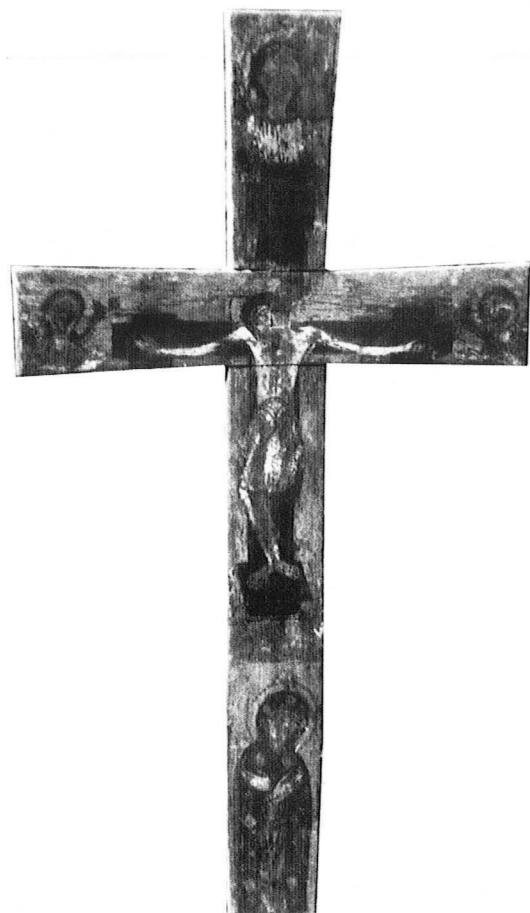
5. Riproduzione della roccia del Calvario con la croce trionfale, Mtskheta, chiesa di Jvari

fronte allo spazio dell'altare, in modo da ripetere l'articolazione spaziale della chiesa di Jvari nella capitale Mtskheta, dove era collocata sin almeno dal secolo X ma forse già dal VI-VII una riproduzione della roccia del Calvario e della sua antica croce votiva (fig. 5)²². Vero e proprio punto focale del luogo di culto, queste croci – a partire dalla più antica, quella proveniente da Kazchi e risalente al sec. XI²³ – erano abitualmente decorate con un'ampia selezione di scene, che comprendeva la *Crocefissione* al centro nonché episodi tratti dalla narrazione evangelica oppure dalla leggenda agiografica del santo titolare dell'edificio²⁴.

Anche di tale tipologia di oggetto esistevano delle versioni dipinte che sono rimaste sino ad oggi pressoché inedite, perché conservate in una delle zone più impervie e meno facilmente accessibili della catena caucasica, la regione georgiana dello Svaneti. Qui, nella chiesa del villaggio di Chazhashi all'interno dell'abitato montano della comunità di Ushguli, a più di duemila metri di altezza, si conserva una croce dipinta di notevoli dimensioni (cm 110 x 53,5), con Cristo crocifisso al centro in una posa leggermente inarcata, cir-

condato sulle estremità del braccio orizzontale e sulla cimasa da rappresentazioni di arcangeli nel taglio al busto (fig. 6); in modo singolare, la sola effigie della Vergine Maria, con le braccia incrociate sul petto in atteggiamento di intercessione, è raffigurata sul margine inferiore. Nota da una recente pubblicazione in lingua georgiana, la *Guida all'arte medievale della Svaneti superiore* di Rusudan Kenia e Natela Alidashvili, l'opera si ritiene databile al secolo XII²⁵.

Di poco successiva sembrerebbe essere un'ulteriore croce dipinta monumentale (cm 200 x 95) che si conserva nella chiesa del villaggio di Tsvirmi nella comunità di Ipari e che a tutt'oggi attende di essere fotografata adeguatamente e pubblicata. Stando alla breve descrizione resa nota nel 1970 in «Dzeglis Megobari», bollettino dell'associazione georgiana degli amici dei monumenti, questa si distingue dalla croce di Chazhashi per alcune peculiarità: il crocifisso è infatti affiancato dal sole e dalla luna ed entrambi i dolenti sono rappresentati a mezza figura alle estremità del braccio orizzontale, mentre sul margine superiore compaiono un arcangelo e il Pantokrator benedicente con la



6. Croce dipinta, sec. XII, Ushguli (Georgia), chiesa di Chazhashi

mano sinistra impegnata a reggere il libro; lungo il bordo corre una decorazione a cerchi²⁶.

È interessante osservare come entrambi i dipinti si conservino all'interno di edifici intitolati al Salvatore, in relazione ai quali sono chiamate a svolgere il ruolo di icone «eponime». Se è ragionevole pensare che la loro realizzazione venisse incontro anche a motivi pratici ed economici, non per questo si trattava di semplici traduzioni pittoriche del programma delle croci con rivestimento argenteo; al contrario, la composizione consisteva piuttosto in una sintetica ridistribuzione degli elementi principali della scena della *Crocefissione*. La mancata corrispondenza tra le due tipologie di oggetti induce a porre l'interrogativo circa altre plausibili motivazioni per la comparsa quasi simultanea di croci dipinte, monumentali e non, in zone tanto distanti tra loro quali l'Italia, il Sinai e la Georgia. Oltre alla simulazione della sontuosità delle opere in metallo si può immaginare una comune tendenza all'«iconizzazione» della croce,

alla sua assimilazione alla più venerata e apprezzata tipologia di immagine sacra bizantina? È lecito poi chiedersi se questo sviluppo sia stato stimolato da qualche archetipo prestigioso associato a un'importante meta di pellegrinaggio?

Indubbiamente il candidato più ovvio per una funzione del genere dovrebbe essere ricercato nella basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme e nel modello assieme reale e simbolico del monte Golgotha che ogni croce mirava ad evocare. I pellegrini di ogni parte del mondo cristiano che nel secolo XII si recavano a visitare il santo luogo potevano vedere Cristo crocifisso in diverse rappresentazioni musive: una che sovrastava la porta d'ingresso al chiostro dei canonici fu descritta dal pellegrino Teodorico, nel 1170, come talmente devota «ut cunctis intuentibus magnam inferat compunctionem»²⁷. Le si avvicina forse il frammento di pittura murale che ancor oggi si può vedere nella cappella dell'Invenzione della Croce (fig. 7), nella quale i gesti animati dei due dolenti e la resa del corpo del Cristo con le pieghe dell'addome profondamente marcate, come nelle croci dipinte toscane, denunciano una forte carica drammatica; in virtù di questi tratti Jaroslav Folda ha proposto l'attribuzione a un pittore italiano attivo in Terrasanta verso gli anni Sessanta del secolo XII²⁸.

Nella scelta di una soluzione compositiva limitata ai tre personaggi principali quest'immagine si differenziava dalla composizione presente nella cappella del Calvario: qui i pellegrini erano soliti inserire la testa nel foro in cui era stato conficcato il legno della santa croce, quindi baciavano le porzioni di terreno su cui avevano poggiato i piedi la Vergine Maria e Giovanni Evangelista, dopodiché si lasciavano commuovere alla vista del mosaico *mire pulchritudinis*, realizzato da artisti bizantini ai tempi di Costantino Monomaco tra il 1042 e il 1055 (o, come ipotizza Martin Biddle²⁹, qualche anno prima sotto Michele IV il Paflagonico, 1034-1041), che, secondo la sola testimonianza di Teodorico nel 1170, rappresentava una più ampia scena della Crocefissione in cui erano compresi anche Stefato e Longino³⁰. Le fonti di età crociata sono particolarmente laconiche circa la presenza di elementi d'arredo mobile, anche se sembra plausibile che una croce di qualche foggia debba esser comunque stata presente laddove per secoli si era innalzata la *crux inaurata* di Costantino³¹.

Nella cappella i visitatori potevano vedere distintamente la fenditura della roccia che era stata bagnata dal sangue di Cristo e associarla alla sottostante cappella del Golgotha, in cui era venera-

7. *Crocefissione*, frammento di pittura murale, sec. XII, Gerusalemme, chiesa del Santo Sepolcro, cappella dell'Invenzione della Croce

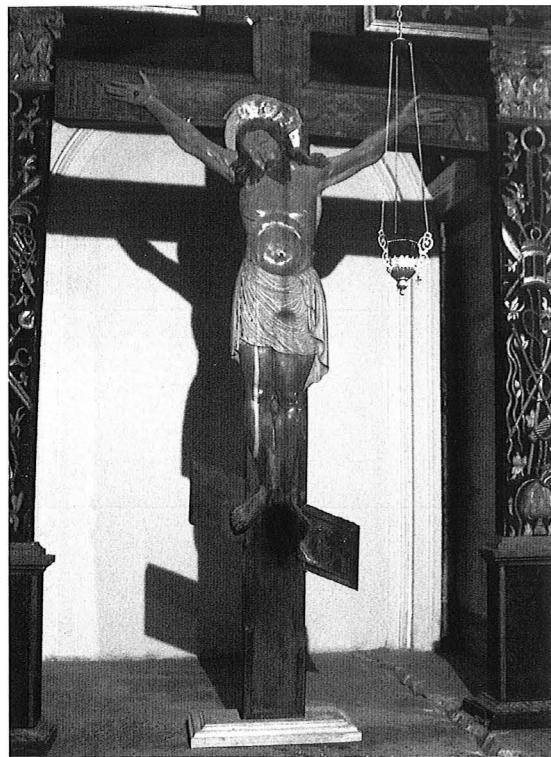
to il sepolcro di Adamo. La disposizione assiale dei due luoghi santi era considerata all'origine del motivo iconografico del cranio del progenitore all'interno del monticello su cui si ergeva la croce: alla metà del secolo XII Giovanni da Würzburg, che era a conoscenza della tradizione alternativa secondo cui il corpo di Adamo era in realtà sepolto nel «campo damasceno» presso Hebron, affermò che andava piuttosto inteso in senso simbolico come illustrazione della vittoria di Cristo sulla morte³², mentre un secolo più tardi il cronista continuatore di Guglielmo di Tiro, il cosiddetto «anonimo di Rothelin», lo indicò come uso specificamente legato ai luoghi santi: «accade ancor oggi», affermò, «che in tutti i crocifissi che si fanno nella città di Gerusalemme si inserisca una testa ai piedi della croce a memoria sua [sc. di Adamo]»³³.

La testimonianza è particolarmente interessante perché pone in evidenza come esistesse nella città santa una produzione di croci figurate che, almeno in parte, potevano essere dipinte. Sappiamo infatti che i pellegrini, oltre a incidere ovunque il segno della croce sulle pareti della basilica, sollevavano anche deporvi come ex voto e segni tangibili di devozione delle croci lignee che potevano essere eventualmente arricchite dall'immagine di Cristo



8. Veduta della cappella del Golgotha dopo la ricostruzione successiva all'incendio del 1808, Gerusalemme, chiesa del Santo Sepolcro

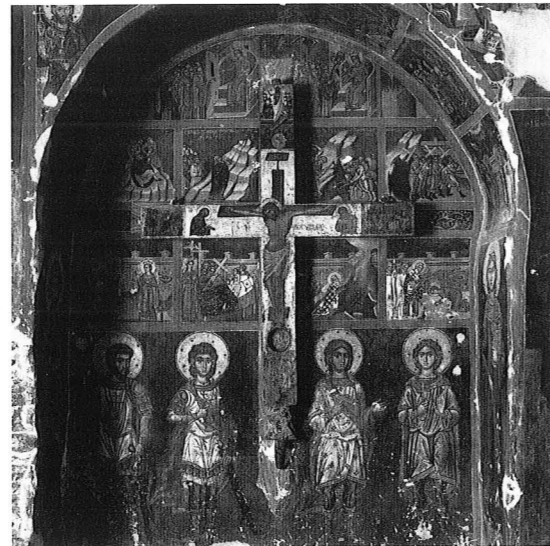
o riprodurre in forma abbreviata il programma del mosaico nella cappella del Calvario. Teodorico ne vide un grosso mucchio appoggiato sullo sperone di roccia del monte, sul lato destro in prossimità della fenditura prodotta dal sangue: provenivano da ogni parte d'Europa ed erano destinate ad esser bruciate ogni anno durante le cerimonie del Sabato Santo³⁴. Ciascun devoto sollevava lasciarcene mediamente tre, dopo aver prestato, come spiega un anonimo che scrive intorno al 1170, la propria devozione «al crocifisso», espressione che si può intendere sia in relazione a una croce figurata sia in rapporto alla scena musiva della *Crocefissione*³⁵. Certo è che quando quest'ultima si deteriorò completamente nel corso del tardo Medioevo, è probabile che l'attenzione dei fedeli si sia concentrata su qualche rappresentazione alternativa dell'episodio lì commemorato, come il tessuto decorato con un'effigie molto dolorosa di Cristo sulla croce fra i dolenti che è menzionato a partire dal tardo secolo XV³⁶. Resta da chiarire se il ricorso a un gruppo di tavole dipinte per il quale si optò nella ricostruzione successiva all'incendio del 1808 (fig. 8) fosse il risultato di un rifacimento radicale che intendeva rompere completamente con il passato (richiamando il programma ormai canonico del coronamento delle iconostasi nelle chiese greche,



9. Croce a rilievo, fine del sec. XVII, Novyj Ierusalim, cappella del Golgotha

adottato anche nel *katholikón* del Santo Sepolcro³⁷), oppure se mirasse a reinserire elementi di arredo già esistenti in precedenza, come potrebbe far pensare il fatto che, nella più filologica delle «nuove Gerusalemme» – il *Novyj Ierusalim* costruito a nord di Mosca alla fine del Seicento dal patriarca Nikon – il Golgotha fosse marcato dalla presenza di una croce a basso rilievo sagomata e dipinta (fig. 9)³⁸.

Rimane il fatto che, in generale, nella rievocazione della sacralità del Calvario il ricorso al modello della croce figurata poteva rivelarsi molto efficace, nella misura in cui permetteva il suo utilizzo al contempo come segno monumentale di vittoria, erede della croce dorata eretta sul Golgotha da Costantino, e come vera e propria icona dell'evento centrale dell'economia



10. Nicchia decorata con *Storie della croce e croce dipinta*, Platani-stás (Cipro), monastero dello Stavros tou Agiasmáti, Katholikón

della salvezza. La migliore illustrazione di questo principio ci è offerta dalla decorazione della nicchia murale con le storie della croce realizzata dal pittore Philippos Goul sul declinare del Quattrocento nella chiesa del monastero dello Stavros tou Agiasmáti a Cipro (fig. 10)³⁹. Qui la santa croce, alla maniera delle icone agiografiche dei santi, è raffigurata a grandi dimensioni al centro della composizione ed è circondata da una selezione di episodi relativi all'invenzione da parte di sant'Elena. Resa come una nuda associazione di assi di legno, fu coperta da una croce dipinta italianeggiante quando, agli inizi del Cinquecento, si volle proporre ai fedeli un oggetto concreto di venerazione. La rappresentazione di Cristo crocifisso, affiancata dai dolenti e circondata da quattro episodi salienti della Passione (l'Arresto, il Giudizio di Pilato, la Resurrezione e il *Noli me tangere*), si distingueva così come una sorta di *alter ego* figurativo della croce lignea, di cui esplicitava il significato salvifico garantendo al contempo allo spettatore un coinvolgimento più profondo e una controparte più funzionale all'esercizio visivo della devozione.

¹ Il repertorio più completo delle opere pisane su tavola del Duecento è oggi costituito da *CIMABUE A PISA* 2005. Sul problema del bizantinismo sul piano funzionale e iconografico cfr. soprattutto DERBES 1996, nonché il mio bilancio in BACCI 2007.

² KAZANÁKI-LAPPÁ 1991; KAZANÁKI-LAPPÁ 2001; VOCOTÓPOULOS 2005, in particolare p. 35.

³ KAZANÁKI-LAPPÁ 1991, *passim*; PASSARELLI 2001, in particolare pp. 161-162.

⁴ SOPHOKLÉOUS 1994, p. 37; PAPAGEORGIOU 1999, pp. 45-47. In generale sulle iconostasi cipriote di età veneziana (1489-1570) e i loro coronamenti cfr. STYLIANOÚ 1996, in particolare pp. 1369-1396 (1386-1389 sull'iconostasi di San Neofito).

⁵ Vedi in merito le osservazioni di DE MARCHI 2005, in particolare p. 31.

⁶ E. N. TSIGARÍDAS, in 1997, scheda 2.18, pp. 78-80; PAPAMASTORÁKIS 1998, in particolare pp. 74-78 e fig. 33 (con ipotesi di attribuzione al contesto artistico cretese degli inizi del secolo XV); VOKOTÓPOULOS 2002, in particolare p. 135. Analoga datazione era stata data già da TSIGARÍDAS 1978, in particolare pp. 195-196.

⁷ WEITZMANN 1972, in particolare pp. 28-29.

⁸ *Ivi*, pp. 23-28. L'opera è inclusa nella «lista annotata delle icone di influenza occidentale» pubblicata in appendice a FOLDA 2005, pp. 554-555, n. 122, figg. 404-406.

⁹ WEITZMANN 1972, pp. 29-31; FOLDA 2005, p. 555, n. 123, figg. 407-408.

¹⁰ WEITZMANN 1972, p. 27.

¹¹ L'opera fondamentale sull'argomento è ancora oggi la monografia SANDBERG VAVALÁ 1929.

¹² BACCI 2005, pp. 110-111.

¹³ PAOLO SILENZARIO *Descrizione della chiesa di Santa Sofia*, vv. 682-719 e 871-883, ed. FOBELLI 2005, pp. 76-78 e 89. Per un commento cfr. *ivi*, pp. 181-186; sulla recinzione presbiteriale di Santa Sofia rimane imprescindibile il vecchio studio di XYDIS 1947.

¹⁴ CHATZIDÁKIS 1979, in particolare pp. 353-354. Sull'ubicazione della «croce di Mosè» cfr. WEITZMANN-ŠEVČENKO 1963.

¹⁵ MILJKOVIĆ-PEPEK 1975, in particolare p. 225.

¹⁶ BACCI 2004b.

¹⁷ PAPAGEORGIOU 1994.

¹⁸ CHATZICHRISTODOULOU 2005, in particolare p. 147.

¹⁹ PÁLLAS 1986; TETERIATNIKOV 2003, in particolare pp. 78-79; TETERIATNIKOV 2006.

²⁰ Vedi i riferimenti generali in IMESCH 1999; PARKER 2001, in particolare pp. 292-295; PIVA 2006, in particolare p. 156.

²¹ Per il parallelo tra l'uso occidentale e quello rappresentato dalle croci georgiane in riferimento all'imitazione del Golgotha cfr. le osser-

vazioni di PÁLLAS 1976 e SCHÜPPEL 2005b, pp. 199-202.

²² SAUER 1931; CHUBINASHVILI 1948, pp. 79-80. In generale su Mtskheta come «Nuova Gerusalemme», cfr. CHKHATISHVILI 2009.

²³ Oggi nel Museo nazionale d'arte della Georgia a Tbilisi; cfr. AMIRANASHVILI 1971, p. 102.

²⁴ CHUBINASHVILI 1959, pp. 449-531; per lo specifico contesto della Svaneti cfr. KENIA 1978, pp. 219-236.

²⁵ KENIA-ALADASHVILI 2000, p. 100 e fig. 18.

²⁶ ALADASHVILI-VOLSKAIA 1970. Esprimo la mia gratitudine alle colleghe Ekaterine Gede-vanashvili e Marine Kenia (Tbilisi) per la loro impareggiabile cortesia usatami per il reperimento della bibliografia georgiana.

²⁷ THEODERICUS, *De locis sanctis*, cap. 9, ed. HUYGENS 1994, p. 153.

²⁸ FOLDA 1995, p. 239. Cfr. ancora CORBO 1981-1982, I, pp. 208-209; II, tavv. 1, 57-58; III, figg. 111-113; KRÜGER 2000, p. 198 (che enfatizza l'associazione tra l'iconografia del Crocifisso e le specificità culturali del Santo Sepolcro in età crociata).

²⁹ BIDDLE 2008, pp. 86-97; cfr. tuttavia la diversa ricostruzione delle fasi costruttive in PRINGLE 1993-2009, III, pp. 6-72.

³⁰ THEODERICUS, *De locis sanctis*, cap. 12, ed. HUYGENS 1994, p. 156: «In sinistra altaris parte in muro ipsius crucifixi ymago mire pulchritudinis est depicta, astante ad dextram Longino et lancea latus pungente, a sinistra Stephanon cum spongia et acetum offerente, astante etiam ad sinistram matre, ad dextram Iohanne». Sulla decorazione della cappella in età crociata cfr. BULST-THIELE 1979; FOLDA 1995, pp. 233-239, e soprattutto KÜHNEL 1996, e KÜHNEL 1997.

³¹ Secondo GIOVANNI DA WÜRZBURG (ed. HUYGENS 1994, p. 119) la localizzazione del punto in cui era stata eretta la croce nel foro sulla roccia del Calvario era posta in discussione da alcuni che la riconoscevano piuttosto «laddove si mostra eretta la base di una pietra rotonda», che meglio si addiceva alla plausibile posizione e all'orientamento verso Oriente di Cristo crocifisso. In prossimità era l'altare, che era forse coronato dalla presenza di una croce, anche se i pellegrini non ne fanno menzione.

³² *Ivi*, pp. 118-119: «Domino nostro sic in crucis patibulo exspirante et animam suam sponte deponente velum templi scissum est a summo usque deorsum et eadem petra, in qua crux erat defixa, in ea parte qua tangebatur sanguine est per medium fissà, per quam fissuram sanguis eius fluxit ad inferiora, in quibus dicitur a quibusdam Adam fuisse sepultus et sic in sanguine Christi baptizatus. Ad cuius rei designationem dicunt quasi caput mortui ubique depingi ad pedes crucifixi, sed nichil est aliud Adam in sanguine Christi baptizatum quam per sanguinem Christi redemptum, cum in Ebron Scriptura referat eum fuisse sepultum.

Per deformem autem hominis faciem, quae solet apponi subtus ad pedes crucifixi, mors et eius destructio designatur, unde dominus: O mors, ero mors tua, id est destructio tua».

³³ CONTINUATORE DI GUGLIELMO DI TIRO, *Cronaca detta «di Rothelin»*, cap. 8, ed. RE-CUEIL DES HISTORIENS 1859, II, pp. 503-504: «Il avint, si comme l'en dist, quant Jhesu Crist fu cruxefiez, que la teste Adan estoit dedenz la boisse; et quant li sanz Jhesu Crist issi horz de ses plaiez, la teste Adan issi horz de la croix et recueilli le sanc, dont il avient encorez que en touz les cruxefiz qu'en fait en la terre de Jherusalem que au pié de la croiz avoit une teste en remembrance de celui».

³⁴ THEODERICUS, *De locis sanctis*, cap. 12, ed. HUYGENS 1994, pp. 155-156: «In cuius summitate peregrini cruces, quas de terris suis secum illo adduxerint, solent deponere, quarum magnam ibi copiam vidimus, quas omnes custodes Calvarie in sabbato sancto ignibus solent exurere».

³⁵ *Peregrinationes ad Terram Sanctam [Innominatus II]*, ed. DE SANDOLI 1979-1984, III, p. 10: «Inde itur in ecclesiam Sancti Sepulchri, primo ad locum Calvariae, ubi passus est Christus, ubi etiam tamquam voti compotes, adorato crucifixo, cruces scilicet tres quasi recongnant».

³⁶ Questo costituiva all'epoca l'unica decorazione figurativa dell'ambiente, come si evince chiaramente dalla testimonianza, risalente al 1518, di don Fadrique ENRÍQUEZ DE RIBERA, *Viaje a Jerusalén*, in *PAISAJES DE LA TIERRA PROMETIDA* 2001, pp. 171-347, in particolare 231: «no ay aquí retablo sino un paño de carmesí junto con la pared con unas figuras de la Pasión bordadas». Felix Fabri, nel 1480, lo descrive come una «pictura nova, valde pretiosa, Crucifixi, beatae Virginis et Johannis evangelistae» (F. FABRI, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, ed. HASSLER 1843-1849, I, p. 300); una guida inglese per pellegrini specifica poco più tardi che si tratta di un drappo bianco ricamato in seta: «And also even nere the seide hole afore the walle is an hangyng of redde felfwott thereon made an ymage of Almyghty Crist crucified and ymages of Mari and John in white colour with a drahng of cloth of sylke over the same» (*Ynformacion of that most blessed viage to the Holi Citee of Hierusalem* [c. 1480-1526], ed. BREFELD 1985, in particolare p. 142).

³⁷ Fonti settecentesche greche ricordano, a coronamento del *templon* che divideva il *víma* dalla navata del *katholikón* del Santo Sepolcro, la presenza di una croce dipinta con le figure degli evangelisti sulle quattro estremità: cfr. SERAPHEÍM PISSÍDIOS 1780, pp. 29-30: «[...] e sopra il grande *templon* sono posti una croce grande, della grandezza di ventidue spanne, in cui è dipinta la *Crocefissione del Signore* e i quattro evangelisti, e di fronte brucia una candela dorata».

³⁸ ZELENSKAJA 2002, pp. 294-307; va ricordato tuttavia come, nell'arredo delle chiese russe nel tardo sec. XVII, la croce figurata con astanti fosse divenuta ormai un elemento assai frequente, prescritto addirittura come obbligatorio a coronamento delle iconostasi nel 1667: cfr. SINICYN 2006. Mancano del resto testimonianze esplicite circa la presenza di croci figurate di ampie dimensioni nel Santo Sepolcro in età post-crociata. Nella veduta del Calvario pubblicata per la prima volta, nel 1595, dal pel-

legrino Jean Zuallart compare, in prossimità del foro della croce, un crocifisso a rilievo, ma è difficile dire se si tratti di un elemento realistico oppure di un semplice stratagemma iconografico (cfr. ZUALLART 1708, p. 164). Il dettaglio è omesso nel disegno realizzato nel 1620 da padre Bernardino Amico (cfr. KRÜGER 2000, fig. 142), mentre nel 1619 Jan Kootwijck, che ripubblica l'incisione di Zuallart, ricorda dietro il foro solo il ricamo con la *Crocefissione* mentre descrive precisamente le due croci marmo-

ree aniconiche poste a marcare i luoghi in cui si ergevano le croci dei due ladroni (KOOTWIJCK 1619, pp. 166-167). La presenza di oggetti figurativi mobili, distinti dal panno ricamato con la *Crocefissione*, è talvolta testimoniata dalle fonti greche, come nel caso dell'«icona bella» ricordata in un *proskynitarion* del 1630, edito in KADÁS 1986, p. 133.

³⁹ STYLIANOÚ 1964; STYLIANOÚ 1971, pp. 67-91; ARGYROÚ-MYRIANTHÉVS 2004, pp. 41-44.