

VALENTINO PACE

INTRODUZIONE AL COLLOQUIO

CONTESTI DI DEVOZIONE ALLA CROCE E AL CROCIFISSO

Sono trascorsi ottant'anni da quando Evelyn Sandberg-Valalà pubblicò *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, un monumentale studio che oggi può essere facilmente, ma ingiustamente criticato, poiché fu il primo sistematico tentativo di radunare e discutere una tipologia di arredo liturgico che, in quanto tale, offre il più vasto repertorio di narrativa, ovvero di figurazione neo-testamentaria (per la precisione: degli episodi della passione) al di là di quanto espresso sulle pareti delle chiese in pittura o mosaico.¹

Attorno al tema centrale del sacrificio di Cristo sulla croce, visualizzato sia nella Sua espressione di vita che di morte, ruotano infatti scene che accompagnano lo sguardo e la commozione del fedele dall'Ultima cena fino all'Ascensione.

L'emergenza della figura di Cristo crocifisso avviene lentamente nei primi tempi dell'arte cristiana e sappiamo bene che solo agli inizi del V secolo, sulla porta lignea di Santa Sabina e sull'avorio del British Museum, se ne hanno gl'incunaboli.² Veniva così rotto quella sorta di incantesimo che ancora cancellava agli occhi del fedele quell'immagine «storica» che allora e in precedenza si era di norma preferito sostituire col simbolo trionfale del *chrismon* o della croce gemmata. Quando «oggi» si entra nella chiesa romana di Santa Pudenziana dovrebbe riflettersi sulla percezione di fede dei cristiani che «allora», agli inizi del V secolo, in quella basilica vedevano lo strumento di tortura del loro Signore trasformato nel dominante simbolo di trionfo della croce gemmata. È una croce adorna delle stesse gemme che arricchiscono il trono del Signore e che dunque imposta otticamente un esplicito rapporto fra il Suo segno, della Passione, e la presenza divina e trionfale del Cristo nell'eternità dei tempi. È un'immagine che adesso nella centralità dell'abside sviluppa una potenzialità comunicativa ben più forte ed intensa della piccola scenetta intagliata sulla porta della chiesa sull'Aventino.³

Sottolineo questo fatto, di esplicita evidenza e pur tuttavia non sufficientemente sottolineato in «questa» prospettiva, perché esso ci dà immediatamente conto, anche se in questa sede specialistica non ce n'è bisogno, di un primo limite di fondo (ma, lo ripeto, giustificato dalla sua data e dai suoi tempi) di un libro come quello della Sandberg-Valalà: l'aver costituito un repertorio iconografico troppo meccanicamente legato a classificazioni che potremmo dire entomologiche, da raccoglitrice di farfalle rare, ma non di interprete della storia e dei suoi contesti.

Ben diverso e più profondamente articolato per comprensione delle radici ideologiche e dei contesti storici, il volume di Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*.⁴ È un libro al quale forse non giova soltanto l'adozione di quel termine di «pubblico» assolutamente improprio al suo contesto originale e, soprattutto, percepito al giorno d'oggi con connotati laici, che rimandano piuttosto ad esperienze visuali degli spettatori del cinema, del teatro o della televisione, che non alla realtà dei «fedeli» da cui le immagini erano sia fatte «produrre» sia indirizzate. Il cosiddetto «pubblico» che recepisce i messaggi delle immagini religiose è invece quella che era e rimane la «chiesa», ovvero la «comunità dei fedeli».

A questa comunità dei fedeli erano e sono rivolte le immagini delle croci dipinte, che assumono una loro autonomia, sollecitata da pratiche liturgiche, ben più tardi di quello che ho appena segnalato come un momento iniziale del percorso ai tempi di papa Innocenzo I o immediatamente dopo.

Poiché siamo a Roma e poiché di cose romane mi occupo, mi viene spontaneo di pensare a un paio di altre tappe fondamentali della «nostra storia»: la rilevanza della Crocifissione, sovraddimensionata sulle altre scene per verosimile ricordo di tipo liturgico con un sottostante altare, nel vecchio San Pietro (IX secolo o precedente), la monumentale Adorazione del

¹ Evelyn Sandberg-Valalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.

² La questione è stata ancora recentemente discussa, ma non del tutto soddisfacentemente in *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art* (cat. mostra Fort Worth), a cura di Jeffrey Spier, New Haven e Londra 2008, pp. 227–28 (scheda di Felicity Harley). Essenziale almeno l'integrazione con il LCI, 1974/2, s.v. «Kreuzigung».

³ Per la più recente discussione su questo mosaico e per la precedente bibliografia dei suoi studi: O. Steen, «The apse mosaic of S. Pudenziana

and its relation to the fifth century mosaics of S. Sabina and S. Maria Maggiore», in *Ecclesiae Urbis*, Atti del congr. int. di studi sulle chiese di Roma. IV–X secolo (Roma, 2000), a cura di Federico Guidobaldi e Alessandra Guiglia Guidobaldi, Città del Vaticano 2002, pp. 1939–48.

⁴ Berlino 1981. In italiano: *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986. È un libro che ha avuto grande seguito, per esempio, nell'ambito della tematica qui svolta: Anne Derbes, *Picturing the Passion. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge e New York 1996.



1. Crocifissione. Roma, Santa Maria Antiqua, cappella di Teodoto (foto Valentino Pace)

Crocifisso a Santa Maria Antiqua al tempo di Giovanni VII (fig.1) e la splendida icona murale, di metà secolo VIII, nella contigua cappella fatta dipingere al tempo di papa Zaccaria dal primicerio Teodoto.⁵ Più delle altre, sulle quali siamo indebitati soprattutto agli importanti saggi di Tronzo e Kartsonis, condivisibili o non che essi siano, è quest'ultima cui mi interessa per un attimo accennare. Qui infatti la Crocifissione sigilla un apparato narrativo che sviluppa la storia del martirio, dunque della premessa per la vita eterna dei martiri Quirico e Giulitta, al cospetto del Redentore sulla croce. L'icona della Crocifissione non è dunque incardinata su un ciclo di scene di passione del Cristo stesso, ma di due santi, la narrazione dei cui patimenti è svolta nel ristretto spazio delle pareti contigue. Non è la *similitudo* francescana, ma è comunque

una tappa significativa di arricchimento devozionale del contesto culturale dell'immagine iconica.

Apparsa sovraddimensionata sulle pareti, centralizzata sull'abside, l'immagine della croce con il sovrastante Crocifisso adesso non è più esitante presenza.

La croce tuttavia non sempre ha implicato il crocifisso. Non mi riferisco, naturalmente, alla croce aniconica e puro «segno», ma alla croce sulla quale si interviene con immagini figurative. D'un lato è il caso, ben noto, del riuso di preziosi *spolia*, utilizzati per allusioni ideologiche e/o per la loro preziosità materica, come i celeberrimi esempi tedeschi del *Lotharkreuz* o dell'*Herimannkreuz*, ovvero, anche, della cd. Croce di Desiderio e altre ancora,⁶ d'altro lato ci sono i casi di presenze figurative che si «giustificano» per requisito

⁵ William Tronzo, «The Prestige of Saint Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy», in *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages* (Studies in the History of Art, vol.16), Washington/DC 1985, pp.93-112; Anna Kartsonis, «The Emancipation of the Crucifixion», in *Byzance et les images*, Parigi 1994, pp.151-87; Hans Belting, «Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom», *DOP*, 41 (1987), pp.55-69.

⁶ Veronika Wiegartz, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*, Weimar 2004, per le due croci tedesche; *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno* (cat. mostra Brescia), a cura di Carlo Bertelli e G.P. Brogiolo, Milano 2000, n. 502, pp.526-27 (scheda «Croce di Desiderio» di Carlo Bertelli) per la croce longobarda.



2. Croce dipinta. Alvito, San Giovanni Evangelista (foto Alessandra Acconci)



3. Croce dipinta. San Nicola alle Tremiti, Chiesa abbaziale di Santa Maria a Mare (foto Alessandra Acconci)

di devozione: che sulla croce e proprio all'incrocio dei suoi bracci appaia un'immagine della Madre di Dio, talvolta orante, talora con il Figlio, sta a significare la coesistenza di una valenza simbolica con altra storica: lo «sfondo» del *signum salutis* è il presupposto della narrazione sacra.⁷

Per le loro sorprendenti scelte altri casi sono non meno interessanti e, direi, più problematici, se non altro perchè meno studiati in un contesto interpretativo non puramente archeologico: sono i casi delle «crocette longobarde», manufatti apparentemente semplici o ritenuti addirittura primitivi se non barbarici. Così è per la crocetta detta «di Gisulfo» (per essere stata trovata in una sepoltura con riferimento epigrafico allo stesso nome del duca longobardo) dove per otto volte è ripetuto un possibile volto di Cristo, oppure la «crocetta del cervo» nella quale il quadrupede del salmo 41 campeggia all'incrocio dei bracci.⁸

Con questi esempi non voglio allontanarmi troppo dal tema di questa giornata di studio, ma intendo sottolineare quanto sia necessaria una contestualizzazione del materiale qui esami-

nato nella prospettiva globale di una «storia delle immagini» che è poi, in questo specifico caso, «storia della devozione».⁹

La croce dipinta «esplode» nel XII secolo, ma ha origini precedenti. Katharina Christa Schüppel ha avuto il coraggio di proporre per la croce di Fondi una data di fine X secolo, accogliendo la mia timida proposta di anticiparne la data fino ad allora ancorata alla prima metà del XII secolo.¹⁰ A uno studioso del Sud (anche se divenuto per curioso scherzo del destino un accademico del Nord, o meglio del Nord Est) una tale retrodatazione non può che far piacere. La Croce di

⁷ Basti l'esempio della straordinaria croce-reliquiario da Pliska, metà IX/X secolo, per la quale cfr. *Tesori dell'arte cristiana in Bulgaria* (cat. mostra Roma), a cura di Valentino Pace, Sofia 2000, pp.144-45 (scheda di Ljudmila Dončeva-Petkova).

⁸ *Magistra barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano 1984, figg. 131 e 135.

⁹ Limitandomi all'Italia ricordo che di recente, con questa prospettiva di contesto devozionale, pur se circoscritta a opere conservate in Campania, si è mossa una mostra tenutasi a Napoli, di cui cfr. il catalogo *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, a cura di B. Ulianich, Napoli 2000. Similmente un'altra, a Pordenone e Portogruaro: *In hoc signo. Il tesoro delle croci* (cat. mostra), a cura di Paolo Goi, Milano 2006. Più che ovvio, in questa sede, il dover ricordare l'esemplare studio di chi questo colloquio ha organizzato: Katharina Christa Schüppel, *Silberne und goldene Monumentalkreuzfixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar 2005. Ivi anche una completa esposizione della bibliografia specialistica.

¹⁰ Valentino Pace, «La pittura medievale in Campania», in *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di Carlo Bertelli, Milano 1984, pp.243-60, in part. p.249; Katharina Christa Schüppel, «Der Ge- kreuzigte als Himmelsleiter. Das Tafelkreuz in S. Pietro in Fondi», in *Iconographica*, 8 (2009), pp.29-41.

Fondi nasce in un contesto «meridionale» che tuttavia in seguito non sarà produttivo di altri esemplari, nei dintorni trovandosi ancora la sola croce, assai poco nota, di Alvito (fig. 2) e, sotto Napoli, i due crocifissi dipinti di Sorrento e Salerno.¹¹ In Campania non sarà infatti la croce dipinta, ma il crocifisso ligneo a trovare diffusione e Napoli a offrirne gli esempi maggiori, orientati su modelli d'importazione se non importati essi stessi, come il bel crocifisso del duomo (di cui ci parlerà Katharina Christa Schüppel stessa).¹² I crocifissi dipinti sono quasi inesistenti nell'Italia meridionale: a volerne precisare il numero entro il XIII secolo non se ne trova nessuno in Basilicata o in Calabria e solo uno in Puglia – alle Tremiti (fig. 3)¹³ – così come appena meno scarsi sono quelli lignei, da Siponto a Brindisi.¹⁴ Non diversamente in Sicilia dove fra i pochissimi, emerge per straordinaria qualità la croce dipinta, forse pisana, di Siracusa.¹⁵ L'Abruzzo, forse trainato dall'Umbria, ne ha anch'esso solo una e in stato miserando.¹⁶

Non proseguo in questo catalogo (che tuttavia ha pur sempre l'utilità di uno sguardo d'insieme su una terra, quella italomeridionale, conosciuta più nelle sue singole articolazioni regionali che non nella complessità della sua storia unitaria) e non mi addentro nemmeno su Roma –

anch'essa poco reattiva al fenomeno in esame fino a tutto il Duecento – se non per osservare lo straordinario caso di una totale mancanza di studi dei suoi crocifissi lignei del tardo medioevo o del primo quattrocento.

Queste ultime osservazioni servano solo a una riflessione, che certamente sarà fatta in queste giornate: a fronte dell'esplosione del fenomeno in Toscana, della quantità di croci dipinte anche nelle vicine regioni, per esempio in area emiliana, a fronte della tradizione delle croci intagliate e scolpite nel Settentrione alpino e sub-alpino, per quale ragione la topografia di esistenza di questo «arredo» (nel senso più completo e coinvolgente del termine) ha una tale discontinuità?

Liturgia, tradizioni, modelli sono di sicuro tutti elementi che entrano, che sono entrati in gioco e che hanno diversamente plasmato gli spazi della devozione, ovvero quegli spazi che, per ripetere una bella espressione usata da Michele Bacci per il suo ultimo libro, sono gli «spazi dell'anima».

Mi auguro, ma ne sono anche certo, che in queste due giornate risposte e forse nuove domande potranno servire a farci comprendere meglio questo affascinante tema della spiritualità umana.

¹¹ Per la prima cfr. Roberto Cannatà, «La croce di Alvito», in *Antologia di restauri*, Roma 1982, pp. 15–17. A questa e a un'altra croce dipinta nell'area meridionale del *Patrimonium Petri*, a Casape, viene fatto cenno anche in Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI–XIV. Aggiornamento scientifico e bibliografia di Francesco Gandolfo*, Roma 1988, p. 308. Per i crocifissi campani, quello di Sorrento conservato a Capodimonte e quello di Salerno nel locale Museo Diocesano, vedi Maria Pia Di Dario Guida, *Icone di Calabria e Altre Icone Meridionali*, Soveria Mannelli 1992, pp. 129–36. Per le loro foto vedi anche *La Croce*, cit. (nota 9), p. 31.

¹² Senza seguito a stampa è purtroppo restata la tesi di laurea di una mia allieva, Germana Ianuario, *Crocifissi lignei nella Campania romanica*, Istituto Universitario Orientale, a. a. 2000–01.

¹³ Valentino Pace, «La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–XIV)», in *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di Cosimo D. Fonseca, Milano 1980, pp. 317–400, a p. 357. Ringrazio Alessandra Acconci

per la foto di questa croce e di quella di Alvito, oltre che per suoi preziosi suggerimenti.

¹⁴ Martina Bagnoli, «The Brindisi Cross. Related Problems in Southern Italian Sculpture», in *Studien zur Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, a cura di Herbert Beck e Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a. M. 1994, I, pp. 689–98, II, pp. 450–70.

¹⁵ *Federico e la Sicilia: dalla terra alla corona* (cat. mostra Palermo), a cura di Maria Andaloro, Palermo 1995, pp. 475–80, scheda di Maria Andaloro. Per i crocifissi, duecenteschi: di Mazara del Vallo e da Santa Maria di Basicò oggi nella Galleria Regionale di Messina, vedi in questo stesso volume le schede di Vincenzo Scuderi (pp. 467–73) e di Francesca Campagna Cicala (pp. 481–85), mentre per quello di Sciacca la sola menzione di Maria Andaloro, *ibidem*, alla p. 19.

¹⁶ È il crocifisso da Tocco a Casauria, oggi nel museo aquilano: Mario Moretti, *Museo Nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila, 1968, p. 6.