



**FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E DELLO SPETTACOLO**

**SCUOLA DI DOTTORATO
IN SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE
E DELLA PRODUZIONE CULTURALE**

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
XXV CICLO**

**Culto e rappresentazioni
della Croce nell'età della Controriforma.
Itinerario nei territori dello Stato Pontificio.**

Candidata: Dott.ssa Marilena Luzietti

Tutor: Prof. Claudia Cieri Via

Coordinatore del Dottorato: Prof. Antonio Iacobini

Anno accademico 2011-2012

Indice

Parte I

La leggenda della Vera Croce dal tardo Impero all'età pretridentina. Fonti e iconografia

<i>Premessa</i>	2
1. Tra storia e leggenda: le fonti del IV e del V secolo	5
1.1. Storiografia e letteratura patristica.....	6
1.2 La leggenda di Protonice.....	24
1.3 La leggenda di Giuda Ciriaco.....	25
1.4 Gli <i>Actus Silvestri</i>	27
2. Alle origini della leggenda nell'arte figurativa	30
2.1 Rinascenza carolingia e macedone: l' <i>Inventio Crucis</i> nell'illustrazione miniata.....	30
2.2 Una narrazione allegorica nella stauroteca di Stavelot.....	41
2.3 Eraclio, <i>exemplum</i> di imperatore crociato.....	48
2.4 La formazione di un ciclo cavalleresco.....	55
2.5 Uno sguardo alla produzione artistica in Italia.....	64
3. Fioritura della <i>Leggenda della Vera Croce</i> in Italia (XIV-XV secolo)	71
3.1 La Vera Croce nella <i>Legenda Aurea</i>	72
3.2 L'albero, l'imperatore sacerdote e l'ebreo: l'esito sincretico degli affreschi di Lanciano.....	80
3.3 Rinascita delle arti in Toscana e iconografia francescana: da Agnolo Gaddi a Piero della Francesca.....	86
3.4 La <i>Leggenda di Giuda Ciriaco</i> nell'iconografia adriatica.....	106
4. Santa Croce in Gerusalemme: gli affreschi del catino absidale e i mosaici della Cappella di Sant'Elena	119

Parte II

Culto e rappresentazioni della Vera Croce nell'età della Controriforma: Roma e lo Stato Pontificio, il Ducato di Ferrara, il Ducato di Urbino

<i>Premessa</i>	153
5. Sviluppo, diffusione e tipologia delle rappresentazioni della Vera Croce nell'Italia centrale prima e dopo il Concilio tridentino.....	156
5.1 Il ruolo delle confraternite.....	163
6. La Sala di Costantino	167
7. Daniele da Volterra nella Cappella Orsini di Trinità dei Monti: memoria di un ciclo scomparso « <i>de' fatti di Sant'Elena</i> ».....	190
8. La Leggenda della Vera Croce nell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara	205
8.1 La Confraternita dell'Annunziata e le vicende strutturali dell'Oratorio.....	207
8.2 Gli artisti e il programma iconografico.....	214
8.3. La difesa del culto della Croce nella Ferrara « <i>in odor d'eresia</i> ».....	251
9. La Croce al centro del dibattito teologico, storiografico e artistico posttridentino	261
9.1 Trionfo e idolatria della Croce.....	271
9.2 L' <i>Inventio Crucis</i> tra storia e invenzione.....	294
9.3 Da imperatore a imperatore: l'alterna fortuna di Costantino e di Eraclio.....	301
10. Dalla leggenda alle <i>Storie della Vera Croce</i>: cicli di affreschi a Roma e a Terni tra gli anni Settanta e gli anni Novanta del XVI secolo	312
10.1 Ricostruzione di un ciclo di Sebastiano Fiori nella chiesa di San Francesco a Terni.....	312
10.2 Le <i>Storie della Vera Croce</i> nell'Oratorio del Crocifisso a Roma.....	343
10.3 Verso una pittura di liturgia: gli affreschi di Niccolò Circignani a Santa Croce in Gerusalemme.....	360

11. Culto e rappresentazioni della Vera Croce nel Ducato di Urbino	366
11.1 Una miniatura a corte da un modello di Livio Agresti.....	368
11.2 Palma il Giovane e l' <i>Esaltazione della Croce</i>	378
<i>Riflessioni conclusive</i>	393
<i>Indice delle illustrazioni</i>	397
<i>Illustrazioni</i>	411
<i>Documenti d'archivio</i>	413
<i>Fonti</i>	414
<i>Bibliografia</i>	423
<i>Sitografia</i>	447

Parte I

La leggenda della Vera Croce dal tardo Impero all'età pretridentina

Fonti e iconografia

Premessa

Tra il IV e il XV secolo si formò attorno alla reliquia della Croce una leggenda complessa, costruita assemblando narrazioni apocrife, testi patristici e storiografici, liturgici e devozionali, racconti di pellegrini e di crociati. La leggenda comprende tre distinte tradizioni, ciascuna nata e sviluppata in periodi diversi, accorpatesi poi nel basso Medio Evo. Laddove i testi si dimostravano frammentari, l'iconografia contribuì a dare un'identità unitaria e fortemente allegorica alla leggenda nella sua totalità.

In ordine cronologico di comparsa, il primo insieme di tradizioni è raccolto sotto il titolo di *Inventio Crucis*. Pur nella presenza di varianti, esso concerne il ritrovamento della Vera Croce a Gerusalemme ad opera dell'imperatrice Elena. Il racconto fu tramandato inizialmente dalle fonti patristiche e storiografiche del tardo IV secolo e dei primi anni del V secolo, per poi diventare oggetto della leggenda apocrifa di Giuda Ciriaco (V secolo) ed essere infine recepito dalla liturgia e dall'arte occidentale.

La seconda leggenda, datata al VII secolo, è compresa sotto il titolo di *Exaltatio Crucis* e ricorda le imprese dell'imperatore Eraclio, che riportò al Santo Sepolcro di Gerusalemme la parte di Croce che Elena vi aveva precedentemente depositato, dopo che questa fu sottratta dai persiani di Cosroe II. L'Occidente cattolico, specie nella figura dell'abate carolingio Rabano Mauro, rielaborò la storia, consegnandola alla tradizione letteraria e iconografica europea.

Tra l'XI e il XIII la leggenda della Vera Croce fu asservita alle istanze di esaltazione dei valori delle crociate e si inserì nel dibattito in merito alla lotta per le investiture che contrappose il Papato all'Impero.

In ultimo, la leggenda del Legno di Croce si affaccia nella tradizione scritta a partire dal XII secolo, introducendo e rivisitando, entro una trama prettamente narrativa, le prefigurazioni della Croce di Cristo rintracciate nell'Antico Testamento dagli esegeti cristiani dei primi secoli.

Nel XIII secolo Jacopo da Varazze inserì nella sua *Legenda Aurea* i tre filoni narrativi, corredandoli con le varianti dettate dalla tradizione letteraria: la leggenda del legno della Croce introduceva il capitolo dedicato alla festa liturgica dell'*Inventio Crucis*; le vicende di Eraclio erano raccolte nel capitolo dell'*Exaltatio Crucis*. L'enorme fortuna e la capillare diffusione dell'opera del Domenicano contribuirono in modo decisivo allo sviluppo di programmi iconografici complessi. Spettò all'arte figurativa il merito di unificare le tre leggende in una sola, onnicomprensiva, *Leggenda della Vera Croce*, che, forte di tradizioni letterarie e iconografiche ormai secolari e consolidate, interagì in stretta correlazione con la mistica e con la committenza francescana.

Allo stato attuale degli studi, sono numerose le pubblicazioni storico-artistiche sull'argomento, che suscita interesse e curiosità sia per il fascino esercitato dall'oggetto della narrazione, la reliquia della Croce, sia per la presenza di importanti capolavori dell'arte, databili tra il XIV e il XV secolo, tra i quali emerge senz'altro il ciclo di affreschi di Piero della Francesca nella Cappella Bacci della chiesa di San Francesco di Arezzo.

Allo stato attuale degli studi, il saggio più esaustivo sulla tematica è il volume di Barbara Baert, *A heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, pubblicato nel 2001 in lingua originale olandese e tradotto nel 2004 in inglese¹. Comparando fonti e iconografia, lo studio ripercorre la tradizione scritta della leggenda della Vera Croce dal IV al XV secolo, esemplata sui modelli figurativi europei. Se il volume di Barbara Baert si prefigge lo scopo di individuare l'*eredità* del legno della Croce trasmessa alla letteratura e all'arte figurativa entro il XV secolo, la sezione introduttiva del presente studio nasce invece dall'esigenza di comprendere e di strutturare in modo efficace l'*eredità* che il mondo medievale e pretridentino lasciò alla successiva epoca controriformata. Ma c'è dell'altro. Durante la fase di elaborazione del testo mi sono accorta con ingenua sorpresa che, se il passato permette di comprendere il presente (ed in questo caso il nostro presente risiede in quegli anni così delicati, a cavallo tra il XVI e il XVII

¹ B. BAERT, *A heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston, 2004.

secolo), è altresì possibile il processo inverso, ovvero fare del presente una chiave di interpretazione del passato. Questo inusuale punto di vista mi ha permesso di improntare un percorso esegetico originale, che va oltre l'iniziale aspettativa.

Capitolo 1

Tra storia e leggenda: le fonti del IV e del V secolo

La letteratura del IV e del V secolo interessa solo una parte della leggenda, definita *Inventio Crucis*, titolo di una solennità liturgica che celebra un episodio considerato storico: il ritrovamento della reliquia della Vera Croce ad opera dell'imperatrice Elena, preceduto da due vicende che coinvolsero suo figlio, l'imperatore Costantino, l'apparizione della Croce e la vittoria su Massenzio.

Queste circostanze avevano dato un nuovo e più forte impulso al culto della Croce tra i fedeli cristiani, i quali, in seguito all'editto di tolleranza, promulgato nel 313 (un anno dopo la vittoria su Massenzio e la conquista di Roma), iniziarono a professare liberamente la loro religione, abbandonando il timore delle persecuzioni. Una buona parte della storiografia moderna ipotizza che in epoca precostantiniana la Croce fosse un simbolo cristiano secondario rispetto ad altri (il pesce, il buon pastore, la colomba) e che si fosse imposta in modo decisivo solo a seguito dei fatti che coinvolsero l'imperatore e sua madre, attori di un programmatico disegno di propaganda religiosa e politica².

Nei due secoli contemplati dal capitolo (il IV e il V secolo) si formarono in embrione testi storiografici, motivi leggendari e tradizioni liturgiche, destinati a perpetuarsi nel tempo e ad essere ripresi con spirito critico tra i secoli XV e XVII, con la nascita della storiografia moderna, fondata su un nuovo approccio filologico e archeologico alle fonti scritte e iconografiche.

² M. GRANT, *The emperor Costantine*, Londra, 1933, p. 40; R. L. FOX, *Pagans and Christians*, Londra, 1986, pp. 614-616; J. W. DRIJVERS, *Helena Augusta: the mother of Costantine the great and the legend of her finding of the true cross*, Leiden, 1992, pp. 80-81. Alcune recenti pubblicazioni confutano questa tesi comune e dimostrano, attraverso l'apporto di testimonianze storiche, che la Croce era considerata un importante simbolo cristiano ancor prima di Costantino e di Elena. C. P. THIEDE, M. D'ANCONA, *La vera croce: da Gerusalemme a Roma alla ricerca del simbolo del cristianesimo*, Milano, 2001; M. LOCONSOLE, *Il simbolo della croce tra giudeo-cristianesimo e tarda antichità: un elemento della translatio Hierosolymae*, in *Liber Annuus* (LIII/2003), Gerusalemme, 2005, pp. 217-284.

Il capitolo espone e analizza le fonti di principale interesse, rinviando a due utili compendi storici e filologici: *Helena Augusta: The mother of Constantine the Great and the Legend of her finding of the True Cross*, dell'olandese Jan Willem Drijvers; *How the Holy Cross was found. From Event to Medieval Legend*, dello svedese Stephen Borgehammar³.

1.1. Storiografia e letteratura patristica.

Educato alla corte di Diocleziano, Flavio Valerio Aurelio Costantino (272 ca.-337), figlio dell'imperatore Costanzo Cloro e della sua compagna Elena, era stato proclamato Augusto d'Occidente a York, in seguito alla morte del padre (306). L'anno successivo aveva sposato Fausta, figlia dell'imperatore Massimiano e sorella di Massenzio⁴. Nel 311, riunito un grande

³ S. BORGEHAMMAR, *How the Holy Cross was Found. From Event to Medieval Legend*, Stoccolma, 1991; J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, 1992.

⁴ Bibliografia fondamentale e testi consultati sulla vita e sulla figura di Costantino: J. BURKHARDT, *L'Età di Costantino il Grande*, traduzione di E. DUPRE THESEIDER, Firenze, 1957; A. ALFÖLDI, *Costantino tra paganesimo e cristianesimo*, traduzione di A. FRASCHETTI, Roma, Bari, 1976; T. D. BARNES, *Constantine and Eusebius*, Cambridge, 1981; T. G. ELLIOT, *The Christianity of Constantine the Great*, Scranton, 1996; H. A. POHLSANDER, *The Emperor Constantine*, London-New York, 1996; B. LANCON, *Constantin 306-337*, Paris, 1998; S. N. C. LIEU, *Constantine: History, Historiography and Legend*, London, 1998; A. MARCONE, *Costantino il Grande*, Roma, 2000; G. BONAMENTE, A. CARILE (a cura di) *Costantino il Grande nell'età bizantina: atti del Convegno internazionale di studio*, Ravenna, 5-8 aprile 2001, in *Bizantinistica: rivista di studi bizantini e slavi*, n. 5, Spoleto, 2003; S. CALDERONE, *Costantino e il cattolicesimo*, Bologna, 2001; E. HORST, *Costantino il Grande*, traduzione di K. DER GROSSE, Milano, 2001; F. SINI, P. P. ONIDA (a cura di), *Poteri religiosi e istituzioni: il culto di San Costantino imperatore tra Oriente e Occidente*, Torino, 2002; A. MARCONE, *Pagano e cristiano: vita e mito di Costantino*, Roma, 2003; A. DONATI, G. GENTILI, *Costantino il Grande: la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Cinisello Balsamo, 2005. Sulla recezione della figura di Costantino in epoca medievale e moderna: A. LINDER, *The myth of Constantine the Great in the west: sources and agiographic commemoration*, Spoleto, 1987; G. BONAMENTE, F. FUSCO, *Costantino il Grande: dall'antichità all'umanesimo: colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, Macerata, 18-20 dicembre 1990, I, II, Macerata, 1992-1993; G. BONAMENTE, G. CRACCO, K. ROSEN (a cura di), *Costantino il Grande tra Medio Evo ed Età Moderna*, Bologna, 2008; E. FERRI, *Imperatrix: Elena, Costantino e la Croce*, Milano, 2011.

Nell'anno 2013, l'anniversario dell'editto di Milano è stato celebrato con numerosi eventi e pubblicazioni. Si segnalano il catalogo della mostra tenutasi al Palazzo Reale di Milano e al Colosseo di Roma, M. BARBERA (a cura di), *Costantino 313 d. C.: l'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Milano-Roma, dal 25 ottobre 2012 al 17 settembre 2013, catalogo della mostra, Milano, 2013; E. DE GHETALDI, *Costantino e il cristianesimo*, Imperia, 2013; M. GUIDETTI, *Costantino e il suo secolo: l'editto di Milano e le religioni*, Milano, 2013; P. SCAGLIETTI (a cura di), *L'editto di Costantino*, postfazione di M. MARAVAGLIA, Milano, 2013; G. SENA CHIESA, *Tardo impero: arte romana al tempo di Costantino*, Firenze, 2013; G. UGGERI, *La via dei pellegrini: in Terrasanta nell'età di Costantino*, Bologna, 2013. Tra i convegni e i cicli di conferenze, si segnalano: Pontificio Comitato di Scienze storiche, *Costantino il Grande alle radici dell'Europa*, convegno internazionale di studio in occasione del 1700 anniversario della Battaglia di Ponte Milvio e della conversione di Costantino, Città del Vaticano-Roma, 18-21 Aprile 2012; Pontificia Università Gregoriana, Facoltà di storia e beni culturali della Chiesa, *L'eredità di*

esercito, si diresse alla volta dell'Italia contro Massenzio, che sconfisse prima presso Torino, poi presso Verona e infine alle porte di Roma, nella decisiva battaglia di ponte Milvio, dove Massenzio trovò la morte, nel 312. Prima della definitiva conquista di Roma, Costantino avrebbe ricevuto il sogno (o l'apparizione) della Croce, che lo portò alla vittoria. Gli autori delle principali fonti di riferimento, Lattanzio ed Eusebio, furono contemporanei all'imperatore e suoi intimi collaboratori. Ciononostante, tra la narrazione dell'uno e dell'altro si registrano sostanziali differenze.

Lattanzio, raffinato scrittore latino di fede cristiana, dal 317 precettore del figlio di Costantino, Crispo, narra la vicenda in *Come muoiono i persecutori*, un opuscolo composto a ridosso dell'editto di Milano (313), che pone le basi per una storiografia cristiana, descrivendo le violente morti degli imperatori persecutori del Cristianesimo⁵:

«Costantino fu avvertito in sogno di iscriverne il celeste segno di Dio sugli scudi e di affrontare così il combattimento. Lui fa come gli è stato ordinato e iscrive sugli scudi il [segno di] Cristo, una X attraversata dalla lettera I con una curva in cima. Inalberando questa insegna, l'esercito attacca la battaglia. Il nemico viene avanti senza l'imperatore e attraversa il ponte. [...] L'esercito di Massenzio è terrorizzato: lui stesso si dà alla fuga correndo verso il ponte, ma era stato tagliato, e [l'imperatore] premuto dalla massa dei fuggiaschi precipita nel Tevere⁶».

Lo scrittore e storico greco Eusebio, vescovo di Cesarea fu autore della *Storia ecclesiastica*, redatta probabilmente prima del 326, dove il racconto della vittoria di Costantino su Massenzio non è accompagnato da alcun evento prodigioso⁷. Alla morte dell'imperatore, Eusebio finì di

Costantino, Roma, 6-17-20 Maggio 2013, seminario di studi, a cura di P. NUNO DA SILVA GONÇALVES, O. BUCARELLI, F. LOVISON. Si segnalano infine i volumi a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana, *Costantino I, Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano*, 313-2013, voll. I-III, Roma, 2013.

⁵ LATTANZIO, *Come muoiono i persecutori*, a cura di M. SPINELLI, Roma, 2005.

⁶ *Ibidem*, XLIV, 5-9, pp. 116-117.

⁷ EUSEBIO DI CESAREA, *Storia ecclesiastica*, 2, a cura di F. MIGLIORE, G. LO CASTRO, Roma, 2005, libro IX, pp. 199-203.

scrivere la *Vita di Costantino* (337), dove la versione dei fatti subì una drastica trasformazione⁸. Nel campo di battaglia, Costantino riceve l'apparizione di una Croce luminosa al di sopra del sole, nel cielo di mezzogiorno. La prodigiosa visione è accompagnata da un'iscrizione in lettere dorate: «EN TOYTΩ NIKΑ», ovvero «*in hoc vinces*», che significa «*con questo [segno] vincerai*». La meraviglia scuote l'imperatore e il suo esercito, testimone anch'esso dell'apparizione. Eusebio garantisce l'autenticità di questi fatti, poiché, racconta, gli sono stati riferiti dall'imperatore stesso. La notte successiva, Cristo, reggente lo stesso segno comparso il giorno prima, appare nel sonno a Costantino e gli ordina di riprodurlo in uno stendardo, il *labarum*, a protezione del suo esercito nelle battaglie. All'alba, l'imperatore convoca gli orafi della sua corte, invitandoli a realizzare uno stendardo che risponda alla sua descrizione, che lo stesso Eusebio ebbe poi l'opportunità di ammirare. Molto più che la riproduzione di una semplice Croce, il *labarum* è costituito da un'alta asta ricoperta d'oro, in cui si innesta un braccio trasversale così da formare una Croce. In cima alla Croce è fissata una corona intessuta d'oro e di pietre preziose, all'interno della quale due segni intersecati indicano il nome di Cristo per mezzo delle sue iniziali greche: la P («*Chi*») e la X («*Rho*»). All'asta trasversale è appeso un sottile velo di forma quadrata, intessuto di ricami d'oro e di pietre preziose, dove si trovano le effigi dell'imperatore e dei suoi figli. L'avvicinarsi di questi fatti sprona Costantino a convertirsi al Cristianesimo e a sconfiggere la tirannia tenendo alto il simbolo della sua nuova fede. Segue il racconto della sconfitta di Massenzio⁹, il quale, per ingannare il nemico, costruisce un ponte fatto di barche, che sarà la sua stessa rovina: Massenzio e i suoi uomini, affogati nel Tevere, sono paragonati al Faraone e al suo esercito, «*sprofondati come pietra*», o «*come piombo*» nelle «*acque profonde*» del Mar Rosso (Es 15, 1-18). A seguito della vittoria, Costantino marcia trionfalmente su Roma e manifesta l'intenzione di divulgare il «*salvifico segno*» tra le genti, ponendolo a protezione del governo romano e di tutto l'Impero.

⁸ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, a cura di L. FRANCO, testo greco a fronte, Milano, 2009, libro primo, XXVIII-XXXIII, pp. 119-123.

⁹ *Ibidem*, XXXVII-XXXVIII, pp. 127-130.

Se in *Come muoiono i persecutori*, un celeste segno appariva in sogno all'imperatore, nella *Vita di Costantino*, la Croce si manifestava a Costantino e alle sue truppe nel cielo di mezzogiorno.

Lattanzio e Eusebio riferivano invece concordemente la natura del segno fatto incidere negli scudi e nel *labarum*. Il *Chi Rho*, o stauogramma, contiene in sé il segno di Croce¹⁰: la lettera *Chi* (X) è figura di Croce nell'esegetica del primo Cristianesimo¹¹; la lettera *Rho* (P) è un prolungamento grafico della lettera *T*, o *Tau*, già usata come *Tropaion*, ovvero manifesto di vittoria. Ad essa si associa l'ultima lettera dell'alfabeto ebraico: *Taw* (pronunciata «Tav»), scritta come un più («+») o come un per («X»), che compare in passi significativi dell'Antico Testamento¹². Questo simbolo godette effettivamente di una larga diffusione nelle monete, nelle stele e in altri manufatti del periodo costantiniano, come dimostrano i rinvenimenti archeologici, già noti e pubblicati nei testi storiografici della Controriforma (**Figura 1**).

Quando, nel 324, Costantino sconfisse Licinio a Crisopoli, ogni angolo dell'Impero andò sotto il suo controllo. L'imperatore riconobbe l'importanza del Cristianesimo quale religione unificante e convocò e presiedette il Concilio di Nicea (325), che si concluse con la negazione ufficiale dell'arianesimo e di altre dottrine eretiche. Il Battesimo di Costantino è una questione delicata, sulla quale ci soffermeremo in più occasioni. La storiografia moderna tende a condividere la versione di Eusebio di Cesarea, secondo cui Costantino ricevette il Battesimo nel suo letto di morte (anno 337) per mano dell'ariano Eusebio di Nicomedia¹³. Sepolto nel Mausoleo dei

¹⁰ L. W. HURTADO, *The stauogram in early christian manuscripts: the earliest visual reference to the crucified Jesus?*, in *New Testament Manuscripts: Their Text and Their World*, Leiden, 2006, pp. 207-226.

¹¹ Nell'*Apologia Prima* di Giustino la X è figura della Croce sin dal *Timeo*, dove Platone afferma: «Lo dispose nell'universo a forma di X». GIUSTINO, *Apologia prima*, in C. BURINI (a cura di), *Gli apologeti greci*, Roma, 2000, LX, 1, p. 144.

¹² «E il Signore disse a lui: - Passa in mezzo alla città, attraverso Gerusalemme, e segna in fronte con un tau gli uomini che gemono [...] (Ezechiele 9, 4)». Nel libro dell'Esodo il segno (*tau*) viene fatto con una mistura di sangue dell'animale immolato per la Pasqua e di issopo e applicato dagli ebrei nelle porte delle loro case perché Dio possa distinguerli dagli egiziani, passando con il flagello (Esodo 12, 22). Secondo l'esegetica cristiana, il *semeion*, o *signum*, cui si allude in riferimento alla seconda venuta di Cristo (Mt 24, 30), è il segno della Croce, figura tipologica del *tau* dell'Antico Testamento. TERTULLIANO, *Adversus Marcionem*, edited and translated by E. EVANS, Oxford, 1972, 3, XXII.

¹³ M. AMERISE, *Considerazioni sulla "Vita Costantini": il Battesimo di Costantino*, in G. BONAMENTE, A. CARILE (a cura di), *Costantino il Grande nell'età bizantina, op. cit.*, pp. 1-11; M. AMERISE, *Il Battesimo di Costantino il Grande: storia di una scomoda eredità*, Stuttgart, 2005.

Dodici Apostoli di Costantinopoli, Costantino fu venerato in Oriente come santo e *isapostolos* (tredicesimo apostolo), tradizione preservata tuttora dalla Chiesa cristiana ortodossa¹⁴.

Il *corpus* di fonti testuali in merito al ritrovamento della reliquia della Vera Croce (*Inventio Crucis*) si formò successivamente agli scritti di Lattanzio e di Eusebio, in un'epoca particolarmente predisposta ad accoglierla.

Il desiderio di offrire agli uomini la possibilità di venerare una reliquia di Cristo si era affacciato nel periodo dei primi pellegrinaggi, quando i cristiani, lungo il cammino verso Gerusalemme, approdavano in luoghi che custodivano e commemoravano le ossa dei loro martiri. Contestualmente, il racconto eusebiano dell'apparizione della Croce a Costantino dovette fomentare il desiderio di godere della materializzazione di quel glorioso segno.

Delle origini di Flavia Iulia Helena Augusta (248 ca.-329) poco si conosce e il suo profilo storico tende a confondersi con i suoi tratti leggendari¹⁵. Elena era nata forse in Bitinia, a *Drepanum*, città ribattezzata con il nome di *Helenopolis* da Costantino, in onore di sua madre. All'età di circa 24 anni diede alla luce Costantino, nato da una relazione con il militare Costanzo Cloro, divenuto poi imperatore romano. Le fonti contemporanee ad Elena sono sfuggenti in merito alla sua condizione sociale, ma i testi successivi, a partire dall'*Orazione funebre di Teodosio* di Ambrogio, ne restituiscono l'umile origine¹⁶. Secondo il racconto di Ambrogio, Elena era una *stabularia*, termine traducibile letteralmente con «*donna addetta alle stalle*» o «*locandiera*». La natura della sua relazione con Costanzo Cloro non è ben specificata dalle fonti. Nelle *Cronache* di San Girolamo Elena è definita sia con l'espressione *uxor* che il termine *concupina*¹⁷ ed è probabile che i due amanti vivessero sotto lo stesso tetto, senza essere sposati legalmente, almeno finché Costanzo Cloro sposò Theodora, nel 289¹⁸. Dal 306, anno in cui Costantino fu

¹⁴ *Enciclopedia dei santi: le chiese orientali*, vol. 1, A-Gio, Roma, 1998.

¹⁵ Sulla figura storica di Elena, J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, parte 1, pp. 1-79.

¹⁶ AMBROGIO, *In morte di Teodosio* (395), in *Discorsi e lettere. Le orazioni funebri*, a cura di G. BANTERLE, Roma, 1985, XLI-LI, pp. 241-249.

¹⁷ J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ *Ibidem*, p. 18.

proclamato Augusto, Elena risiedette nel Palazzo imperiale di Treviri¹⁹ e, successivamente, a Roma, dove possedeva una vasta area, chiamata *Fundus Laurentus*, situata al di fuori delle mura Aureliane. Nella seconda decade del IV secolo, Costantino fece erigere in questa zona la basilica in onore dei santi Pietro e Marcellino, martiri nell'impero di Diocleziano e, poco tempo dopo, il mausoleo destinato alla sepoltura di Elena. Nel *Fundus Laurentus* si trovava il *Palatium Sessorianum*, una villa suburbana, la cui edificazione fu avviata all'epoca di Settimio Severo, con un anfiteatro (*Anphiteatrum Castrense*), un circo (*Circus Varianus*) e bagni pubblici (*Thermae Eleniane*). Nel IV secolo una delle sale del *Palatium* fu trasformata in una Cappella denominata nel *Liber Pontificalis (Gesta Xisti) Basilica Heleniana* e nota più tardi (e ancora oggi) con il nome di Santa Croce in Gerusalemme²⁰. Nel 324 Costantino insignì sua madre del titolo di Augusta, raramente conferito dagli imperatori alle famigliari femmine. Da quell'anno sino alla morte dell'imperatrice, furono prodotte monete recanti il suo ritratto e iscrizioni dedicate alla nuova Augusta, segnalate tanto dalla storiografia della Controriforma (**Figura 2**)²¹, quanto dalla storiografia contemporanea²².

L'evento più memorabile della vita di Elena fu il suo viaggio in Palestina e in altre province del Medio Oriente, intrapreso in età avanzata, probabilmente tra il 326 e il 328 o il 329. La storiografia moderna suppone che le motivazioni che spinsero l'Augusta ad intraprendere il suo cammino risiedano nella necessità di propagare il Cristianesimo e di placare le cocenti insoddisfazioni circa la politica costantiniana di diffusione della fede cristiana nell'Impero²³.

Eusebio di Cesarea per primo annotò il viaggio di Elena, soffermandosi sulle imprese caritatevoli e devozionali dell'imperatrice, come i doni fatti ai più bisognosi e la dedica di due basiliche in

¹⁹ Il soggiorno di Elena per così lungo tempo a Treviri comportò la nascita e lo sviluppo di una tradizione orale locale, secondo cui l'imperatrice ebbe origine da un'aristocratica famiglia di questa città. La tradizione sfociò poi nella *Vita Helenae*, scritta nell'850 dal vescovo di Reims Almann, o Alman, d'Hautvillers. J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, p. 22. Secondo leggenda alto-medievale di origini inglesi, Elena era una principessa britannica. C. P. THIEDE, M. D'ANCONA, *op. cit.*, pp. 30-33.

²⁰ *Lib. Pont.* I, 196, n. 75, in J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, pp. 30-34.

²¹ O. RINALDI, *Annali ecclesiastici tratti da quelli del Cardinal Baronio per Odorico Rinaldi trevigiano, parte I*, appresso Vitale Mascardi, Roma, 1656, anno 326, n. 59, p. 904.

²² J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, IV, pp. 39-54.

²³ *Ibidem*, p. 55.

Terra Santa, l'una a Betlemme e l'altra sul Monte degli Ulivi²⁴. La storiografia successiva di almeno un cinquantennio, attribuisce ad Elena il ritrovamento della reliquia della Vera Croce omesso da Eusebio, elevandolo a scopo principale del viaggio.

Nel tardo 328 o nel primo 329 l'imperatrice morì, pare, a Costantinopoli e fu sepolta a Roma, nel mausoleo a lei destinato. L'agiografo Usuardo (morto nell'877 circa) per primo inserì la festività di Sant'Elena (da celebrarsi il 18 Agosto) nel suo *Martirologio*, che trasmigrò poi nel *Martirologio Romano*²⁵.

Quando, alla fine del IV secolo, la tradizione patristica consegnò alla storia la sua versione del ritrovamento della Vera Croce, la reliquia, già da qualche tempo, era venerata dai pellegrini che giungevano a Gerusalemme. Tra il 347 e il 350, il vescovo di Gerusalemme Cirillo fu il primo a menzionare la sua presenza nella città, segnalandone l'espansione del culto e lo spargimento di frammenti nel mondo: «*Del Legno della Croce, ridotto in frammenti, tutta l'ecumene è ormai riempita*²⁶». E ancora: «*Testimonia il Santo Legno della Croce, fino ad oggi ancora visibile in mezzo a noi, e che per la fede di coloro che ne prendono un frammento, da qui ha già riempito quasi tutta l'ecumene*²⁷». Poco tempo dopo, nel 351, in una lettera rivolta a Costanzo II, Cirillo descriveva l'apparizione di una Croce luminosa nel cielo sopra Gerusalemme e rivelava che la scoperta della Vera Croce avvenne sotto Costantino, suo padre²⁸.

Intorno al 380 la pellegrina Egeria ricordava il suo passaggio nella Basilica del Santo Sepolcro, restituendo la più antica descrizione della cerimonia dell'esposizione e della venerazione della reliquia della Croce, nel Venerdì della Settimana di Pasqua²⁹. Il rito era menzionato anche da

²⁴ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, op. cit., III, 46-47, pp. 297-300.

²⁵ E. CROCE, *Elena*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 4, Roma, 1995, pp. 987-995.

²⁶ CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche*, a cura di G. MAESTRI, Milano, 1994, p. 68.

²⁷ *Ibidem*, X, 19, p. 69.

²⁸ J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus seu Bibliotheca universalis* (PG), 33, 1165-1176; J. W. DRIJVERS, op. cit., p. 82.

²⁹ «*Si pone una cattedra per il vescovo nel Golgota, dietro la Croce, dove egli ora sta in piedi. Quindi il vescovo si siede sulla cattedra; si pone davanti a lui una mensa coperta da una tovaglia di lino; intorno alla mensa stanno in piedi i diaconi e viene portata una custodia di argento dorato, nella quale vi è il santo legno della Croce; si apre e si estrae; si pone sulla mensa sia il legno della Croce sia il cartello dell'iscrizione. Dopo che è stato posto sulla mensa, il vescovo, stando seduto, appoggia le sue mani sulle estremità del santo legno, mentre i diaconi, che stanno*

Paolino di Nola (402): «*Essa [la basilica del Santo Sepolcro] conserva la Croce riposta in un sacrario appartato, donde ogni anno, durante la Pasqua del Signore, il vescovo di quella città la trae fuori e la espone alla venerazione del popolo, essendo lui stesso il primo degli adoratori*³⁰». Egeria riferiva altresì che il 14 Settembre, giorno che commemorava la dedicazione del Santo Sepolcro, coincideva con quello del ritrovamento della Croce: «*Le dediche di queste due sante chiese vengono celebrate con sommo onore, perché la Croce del Signore fu trovata in quello stesso giorno*³¹». Le due chiese alle quali alludeva la pellegrina sono il *Martyrion*, struttura basilicale eretta nel Golgota, e l'*Anastasis*, che significa *Resurrezione*, un tempio rotondo che serbava i resti della grotta identificata come il luogo della sepoltura di Gesù. Con grande partecipazione del clero e del popolo dei fedeli, la liturgia del 14 Settembre prevedeva l'ostensione della reliquia del legno della Croce, pratica che, con il trascorrere dei decenni, divenne fulcro di devozione e oggetto principale della solennità. Nel VI secolo la celebrazione liturgica era già ricordata con il nome di *Exaltatio Crucis*³², dove il termine *Exaltatio* è da intendersi come «*elevazione*» e, al contempo, «*ostensione*»³³. Il titolo si riferisce al rito, che prevedeva l'innalzamento del legno e la sua ostensione ai fedeli, in ricordo dell'innalzamento di Cristo sulla Croce e dell'ostensione del suo corpo sacrificale. Ben presto si persero i riferimenti alla dedicazione del Santo Sepolcro: intorno al 520 il pellegrino Teodosio citava la festa del

*in piedi tutt'attorno, sorvegliano. Il motivo di tale sorveglianza è perché c'è la consuetudine che tutto il popolo, i fedeli e catecumeni, a uno a uno vengano e, chinandosi sulla mensa, bacino il santo legno e se ne vadano. E poiché si dice che una volta, non so quando, un tale vi piantò i denti e con un morso rubò un pezzo del sacro legno, perciò ora i diaconi, che stanno in piedi tutt'attorno, sorvegliano che nessuno ripeta una cosa simile. Così dunque tutto il popolo passa, a uno a uno; tutti prima s'inclinano, toccando la Croce e il cartello con la fronte e con gli occhi, poi baciando la Croce se ne vanno. Nessuno stende la mano per toccare». *Itinerarium Egeriae* (380), XXXVII, 1-3, in E. CATTANEO, *L'encomio della Croce nell'omiletica greca (IV-VIII sec.)*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre 1999, vol. I, Napoli - Roma, 2007, p. 156.*

³⁰ PAOLINO DI NOLA, *Le Lettere* (402), a cura di G. SANTANIELLO, Napoli, 1991, XXXI, 4, p. 217.

³¹ *Itinerarium Egeriae*, 48, 1-2, in E. CATTANEO, *op. cit.*, p. 157; J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, p. 89.

³² E' Alessandro di Cipro (VI secolo) a designare la festa liturgica con il nome di *Exaltatio preclarae Crucis*, commemorando la sua istituzione nel giorno 14 settembre per ordine di Costantino. A. BUGNINI, *La liturgia della croce*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. 4, Città del Vaticano, 1950, p. 961; H. LECLERQ, *Croix (Invention et Exaltation de la vraie)*, in H. LECLERQ, F. CABROL (a cura di), *Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de liturgie*, tomo III, p. 3138.

³³ *Ibidem*, p. 3138.

ritrovamento della Croce, senza accennare alla dedizione delle chiese del *Martyrion* e dell'*Anastasis*³⁴.

Nella *Vita di Costantino* di Eusebio, pur nella presenza di una dettagliata cronaca delle vicende legate alla costruzione della Basilica del Santo Sepolcro, non c'è traccia del racconto del ritrovamento della Vera Croce³⁵.

Come si vedrà, questa omissione costò cara al mondo cattolico del XVI secolo, poiché rappresentava, secondo la storiografia riformata, la prova della falsità storica dell'*Inventio Crucis*. Fu così che gli intellettuali della Controriforma si appellarono ad un passo, tratto dalla *Vita di Costantino*, variamente interpretato nel corso della storia. Il testo eusebiano contiene infatti la trascrizione di una lettera di Costantino indirizzata a Macario, vescovo di Gerusalemme, a cui era stata affidata la direzione dei lavori del Santo Sepolcro, nella quale si fa menzione di un «monumento della Passione di Cristo da molto tempo celato sotto terra», ritrovato e accompagnato da un «miracolo»³⁶. Da una parte della storiografia contemporanea il «monumento della Passione di Cristo» viene identificato con il Santo Sepolcro, poiché Eusebio lo definiva, poche righe sopra, «testimone della Resurrezione»³⁷. Un'altra scuola storiografica considera questo passo un'indubitabile testimonianza del ritrovamento della Croce, primaria motivazione dell'erezione della basilica del Santo Sepolcro sotto Costantino³⁸.

Secondo la *Vita di Costantino*, l'imperatrice Elena fece erigere due basiliche in Terra Santa: l'una a Betlemme dedicata alla Natività e l'altra nel Monte degli Ulivi dedicata all'Ascensione³⁹. Elena non viene inclusa nei lavori del Santo Sepolcro e non viene fatta alcuna menzione circa la sua partecipazione al ritrovamento del «monumento della Passione di Cristo da molto tempo

³⁴ THEODOSIUS DIACONUS, *De situ terrae sanctae*, 31, in W. DRIJVERS, *op. cit.*, p. 89; E. CATTANEO, *op. cit.*, p. 158.

³⁵ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, *op. cit.*, III, 34-40, pp. 289 sgg.

³⁶ *Ibidem*, III, 30-32, pp. 284-289.

³⁷ *Ibidem*, III, 28, p. 280 sgg.

³⁸ Sulla questione si veda E. CATTANEO, *op. cit.*, p. 158; R. KRAUTHEIMER, *The Ecclesiastical Building Policy of Constantine*, in G. BONAMENTE, F. FUSCO, *Costantino il grande dall'antichità all'umanesimo*, *op. cit.*, in particolare pp. 514-518; EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, *op. cit.*, pp. 284, 285, note 48, 49; J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, pp. 82-88.

³⁹ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, *op. cit.*, III, 41-47, p. 294-299.

celato sotto terra». Ugualmente, un pellegrino di Bordeaux, in viaggio verso Gerusalemme tra il 333 e il 334, descriveva la Basilica del Santo Sepolcro riconducendo la sua committenza a Costantino, ma non accennava né alla reliquia di Croce, né all'intervento dell'imperatrice Elena⁴⁰. Nella testimonianza della pellegrina Egeria, infine, la dedicazione della Basilica del Santo Sepolcro è assegnata a Costantino *sub praesentia matris suae*, ma viene omessa la partecipazione di Elena al ritrovamento della reliquia della Croce⁴¹. Occorre attendere gli anni novanta del IV secolo perché questa tradizione si affacci nelle fonti scritte.

Nel 390 San Giovanni Crisostomo depose la versione secondo cui, delle tre croci ritrovate, la Croce di Cristo fu riconosciuta mediante il *Titulus*⁴².

Finalmente, nel 395 Sant'Ambrogio attribuì all'imperatrice Elena il ritrovamento della Vera Croce nell'orazione funebre dell'imperatore Teodosio (*De Obitu Theodosii*)⁴³. Anche secondo la tesi di Ambrogio la Vera Croce fu riconosciuta per mezzo del *Titulus*, in essa ancora affisso. Nel *De Obitu* si racconta inoltre che Elena ritrovò, insieme alla Croce e al *Titulus*, i chiodi, che fece inserire nei freni del cavallo di Costantino e nel suo diadema, avverando così la profezia di Zaccaria: «*In quel tempo anche sopra i sonagli dei cavalli si troverà scritto: Sacro al Signore* (Zach 14, 20)». Particolare enfasi è dedicata al compimento della profezia, poiché ad essa è legata la prosecuzione dell'Impero cristiano. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che Ambrogio celebrava le imprese di Elena nel discorso funebre in morte dell'imperatore Teodosio.

«*Maria fu visitata perché liberasse Eva, Elena fu visitata perché fossero salvati gli imperatori.*

[...] *Il principio degli imperatori cristiani è una cosa santa che sta sul morso*⁴⁴»: la parola di

Ambrogio esalta la figura di Elena quale esempio da imitare di donna pia e devota e prima

⁴⁰ «*Là, recentemente, l'imperatore Costantino ha fatto costruire una basilica di meravigliosa bellezza, fiancheggiata da cisterne e provvista d'un battistero*». *Itinerarium Burdigalense*, 593, 4-594, in M. CLEVENOT, *Il trionfo della Croce*, Roma, 1984, cap. 2, *Un pellegrino di Bordeaux a Gerusalemme*, p. 21; J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, p. 84. Edward Gibbon (1737-1794) sostenne che il ritrovamento della Croce non aveva fondamento storico, sia sulla base dell'omissione di Eusebio, che sulla base dell'omissione del pellegrino di Bordeaux. *Ibidem*, p. 1.

⁴¹ H. LECLERQ, *Croix, op. cit.*, p. 3135.

⁴² GIOVANNI CRISOSTOMO, *Homilies in the Gospel of John*, LXXXV, 1, in C. MARRIOTT (a cura di), *Nicene and Post-Nicene Fathers*, vol. 14, Buffalo, 1889.

⁴³ AMBROGIO, *In morte di Teodosio* (395), XLI-LI, in G. BANTERLE (a cura di), *Discorsi e lettere. Le orazioni funebri*, Roma, 1985, pp. 241-249.

⁴⁴ AMBROGIO, *op. cit.*, XLVII, p. 245.

“madre” dell’impero cristiano, paragonata esplicitamente alla madre di Cristo, Maria. Elena, prosecutrice di Maria, si inserisce a pieno diritto nella storia divina della Salvezza, attraverso il momento cruciale del ritrovamento delle reliquie della Passione di Cristo, utilizzate a protezione degli imperatori difensori del Cristianesimo.

Le fonti storiografiche e patristiche della prima metà del V secolo, pur non essendo sempre tra loro corrispondenti, prendono comunemente le distanze dalla versione di Ambrogio, poiché inseriscono nel racconto un evento miracoloso, atto a determinare il riconoscimento della Vera Croce. Sono sette i testi che tramandano questa versione dei fatti. Essi possono essere suddivisi in due gruppi: 1) le storie ecclesiastiche di Rufino, Socrate, Sozomeno, Teodoreto; 2) i racconti inclusi entroforme narrative differenti (orazioni e lettere), elaborati da esegeti e padri della Chiesa, quali il già citato Ambrogio e Paolino di Nola, dalla cui lettera dipenderà la “cronaca” di Sulpicio Severo⁴⁵.

Prima ancora della proclamazione del *De Obitu Theodosii* (395) doveva circolare una diversa versione, archetipo della tradizione storiografica successiva, tramandata dalla *Storia Ecclesiastica* di Gelasio di Cesarea (morto nel 395), continuazione di quella di Eusebio di Cesarea (interrotta nel 325), frammentaria, ma ricostruibile, almeno in parte, dalla filologia moderna⁴⁶.

Le *Storie Ecclesiastiche* di Gelasio, Rufino, Sozomeno, Teodoreto e Socrate inseriscono il ritrovamento della Croce in seguito al Concilio di Nicea (325).

La prima di queste *Storie* a comparire in ordine cronologico, se si esclude l’incompleto testo di Gelasio, è quella di Rufino vescovo di Aquileia, databile intorno al 402. Ne proponiamo in questa sede un sunto, al quale seguiranno le varianti rispetto alla versione di Rufino, presenti nelle tre fonti storiografiche successive.

⁴⁵ J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 95-97.

Nella *Storia Ecclesiastica* di Rufino⁴⁷, Elena, ispirata da visioni divine, affronta un pellegrinaggio a Gerusalemme alla ricerca della Vera Croce. Ivi giunta, chiede ai suoi abitanti dove sia la Croce di Cristo, ma questa è difficile da ritrovare, poiché il luogo della crocifissione è stato dimenticato e al suo posto è stata eretta una statua di Venere. È un segno del cielo ad indicarle il luogo. L'imperatrice ordina così di demolire le vestigia pagane e di scavare nel terreno. Scopre tre croci somiglianti tra loro e il *Titulus*, ritrovato separatamente dalla Croce di Cristo, non offre «*garanzie sufficienti*». Per riconoscere quale delle tre sia la Vera Croce, Elena attende un segno divino. A Gerusalemme una nobildonna è gravemente malata e Macario, vescovo della città, si inginocchia al suo capezzale e prega Dio di mostrargli quale sia la Croce di Cristo. Allora il vescovo pone, una ad una, le croci sopra il corpo della donna morente. Al contatto con la terza, costei guarisce. In seguito, Elena fa costruire una chiesa nel luogo del ritrovamento della Vera Croce; spedisce a Costantino un frammento della reliquia e i chiodi, perché li inserisca nell'elmo imperiale e nelle briglie del suo cavallo. Lascia, infine, il pezzo restante di Croce a Gerusalemme, depositato in un astuccio d'argento. Ancora in Terra Santa, Elena invita le sante vergini consacrate a Dio ad un banchetto e le serve umilmente a tavola.

Nelle fonti successive, il racconto si ripete con alcune varianti. Nella *Storia Ecclesiastica* di Socrate (439), Elena, alla ricerca della Vera Croce, considera il luogo della sepoltura di Cristo e non quello della sua crocifissione. La storia di *Socrate* contempla l'aggiunta di un elemento originale, ignorato dalle altre fonti: Costantino colloca all'interno della sua statua di bronzo, posta sopra l'alta colonna di porfido a Costantinopoli, il frammento di Croce inviatogli da Elena⁴⁸.

Anche Teodoreto include il ritrovamento della Croce nella sua *Storia Ecclesiastica* (439). In esso vi è una sostanziale differenza nell'intenzionalità che conduce Elena ad affrontare il viaggio in Terra Santa, non legata alla volontà di trovare le reliquie della Passione, ma alla necessità di

⁴⁷ RUFINO, *Storia Ecclesiastica*, a cura di L. DATTRINO, Roma, 1997, VII-VIII, pp. 81-83.

⁴⁸ SOCRATE DE COSTANTINOPLE, *Histoire ecclésiastique* (439), a cura di P. PERICHON, P. MARAVAL, Parigi, 2004, libro I, XVII, 1-13, pp. 174-181.

portare a Macario una lettera indirizzatagli da Costantino⁴⁹. Il testo di Teodoreto sottolinea la superiorità di Elena rispetto al figlio: l'imperatrice imprime un'educazione cristiana a Costantino e, in punto di morte lo benedice e lo istruisce con «*molti precetti intorno al modo di vivere pio*⁵⁰».

Nella *Storia Ecclesiastica* di Sozomeno (425)⁵¹ si fa riferimento per la prima volta, anche se non esplicitamente, alla leggenda di Giuda Ciriaco. Sozomeno, infatti, dichiarava che il luogo dov'era sepolta la Croce venne riconosciuto da Elena grazie a sogni e segni divini e non per mezzo dell'aiuto di un ebreo, erede di uno scritto che ne rivelava il luogo. La leggenda di Giuda Ciriaco era, evidentemente, già in circolazione, almeno nella tradizione orale. Secondo l'autore greco, per ordine dell'imperatore Costantino il luogo della crocifissione e della sepoltura viene interamente ripulito dalle memorie pagane e fatto scavare fino alla comparsa della grotta della Resurrezione, nella quale sono scoperte le tre croci, con a fianco il *Titulus*. La *Storia* di Sozomeno riporta due versioni del miracolo della Vera Croce: la prima coincide con le precedenti di Rufino e di Socrate; la seconda racconta di un uomo morto, resuscitato al contatto con la Vera Croce e non specifica la presenza di Macario. La versione è rintracciabile in Paolino di Nola (402) e in Sulpicio Severo (prima metà del V secolo), oltre che nella già citata leggenda di Giuda Ciriaco. Il testo cita la profezia di Zaccaria in relazione ai chiodi inviati da Elena a Costantino, già individuata nel *De Obitu Theodosi* di Ambrogio, e una rivelazione sibillina desunta dagli *Oracoli Sibillini*, che predice la devozione del legno di Croce: «*O legno felicissimo sul quale Dio fu appeso* (Oracoli Sibillini, VI, 26)⁵²».

Nel 403 Sulpicio Severo chiese a Paolino di Nola di donargli alcune reliquie dei santi per la consacrazione della sua Basilica di *Primiliacum*. Paolino gli inviò allora una particella della reliquia di Croce riposta in un astuccio d'oro, ricevuta in dono dal vescovo di Gerusalemme

⁴⁹ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, op. cit., III, 30-32, pp. 284-289.

⁵⁰ TEODORETO DI CIRO, *Storia Ecclesiastica* (439), a cura di A. GALLICO, Roma, 2000, libro I, XVII-XVIII, pp.111-115.

⁵¹ SOZOMENO, *Histoire ecclésiastique*, livre 2 (425), a cura di B. GRILLET, G. SABBAH, A. J. FESTAGUIERE, Parigi, 1983, libro II, I, 1-11, pp. 226-233.

⁵² M. MONACA, *Oracoli sibillini*, Roma, 2008, p. 155.

Giovanni, tramite Melania Seniore. Nella lettera di risposta che accompagnava la reliquia, Paolino intraprese il racconto del ritrovamento della Croce. La sua versione differisce in alcuni punti rispetto alle altre, già analizzate. Sul luogo della Passione si trova una statua di Giove e il motivo che spinge Elena ad intraprendere il pellegrinaggio risiede nella volontà, ottenuto il permesso dal figlio Costantino, di distruggere i templi e gli idoli eretti nei luoghi calcati dal Signore e di purificarli attraverso l'erezione di edifici di culto cristiani. Alcuni elementi sono aggiunti, altri tolti. Ispirata dallo Spirito Santo, Elena cerca di essere informata sul luogo della crocifissione e lo fa ricercare domandando non soltanto tra i cristiani, ma anche tra i giudei sapienti:

«Allora la regina fu rassicurata dalla unanime testimonianza di tutti riguardo al luogo della Crocifissione, e certamente sotto l'impulso di una rivelazione interiore, immediatamente ordinò che si disponessero le operazioni di scavo proprio in quel luogo ed, apprestata senza perder tempo una schiera di cittadini e di soldati, in breve portò a termine questo lavoro di scavo. Contro l'aspettativa di tutti, ma proprio come soltanto la regina aveva creduto, lo scavo in profondità dischiuse le cavità della terra e svelò il mistero della Croce nascosta⁵³»

Anche il racconto del miracolo della Vera Croce differisce rispetto alle altre versioni: non è il vescovo Macario, del quale non c'è traccia, ma l'imperatrice stessa ad ordinare la prova, che avviene attraverso la resurrezione di un morto («*recens mortuum*») e non la guarigione di una donna malata:

«Il Signore volse lo sguardo alle pie preoccupazioni di coloro che erano in ansia per la loro fede e, in modo particolare, a colei che era la prima ad essere turbata nella grande devozione del suo cuore infuse l'ispirazione di questo consiglio, di ordinare cioè che fosse ricercato e portato colà un uomo morto di recente. [...] Al contatto col legno della salvezza, mentre la morte si dava alla fuga, il cadavere si scosse,

⁵³ PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, XXXI, 5, p. 213.

il corpo si eresse e l'uomo morto stesse in piedi, tra lo sgomento dei vivi e, liberato, come già Lazzaro, dalle bende funebri, ritornato in vita, subito si mise a camminare in mezzo ai presenti che stavano a guardarlo⁵⁴».

Vengono taciuti sia il ritrovamento del *Titulus* che il rinvenimento dei chiodi e il dono fattone a Costantino. La parte finale della lettera descrive il culto rivolto alla reliquia conservata a Gerusalemme e le sue prodigiose proprietà⁵⁵. La centralità della reliquia come oggetto contraddistingue la lettera di Paolino di Nola, il cui scopo era quello di accompagnare la missiva di una particola della Croce.

Il destinatario del dono e della lettera, Sulpicio Severo, derivò certo la sua versione del racconto (comparsa nelle *Cronache* dell'anno 403) dall'amico Paolino: «*Elena dunque prima fu informata sul luogo della Passione; quindi fece venire una truppa di soldati e gente da tutte le province che gareggiavano nella devozione verso la regina, e ordinò di scavare la terra e di rimuovere le rovine nei dintorni su un'area vastissima⁵⁶».*

Anche il miracolo della Vera Croce avviene nei termini dettati da Paolino, ovvero attraverso la resurrezione di un defunto. A differenza della puntuale relazione di Paolino di Nola, la *Cronaca* di Sulpicio rimane vaga in alcuni punti: ad esempio, non approfondisce l'identità degli idoli pagani presenti sul luogo della Passione e non affida ad Elena la responsabilità della prova, usando la forma impersonale: «*si prese allora la decisione di avvicinare alle croci qualcuno appena morto⁵⁷».*

Dal brano di Sulpicio trapela la convinzione che questo episodio sia una grande prova del potere ottenuto dal Cristianesimo all'epoca. In merito alla costruzione di basiliche e all'abbattimento degli idoli in Terra Santa, l'autore riferiva: «*È ammirevole come durante questo tempo si sia rafforzata la religione cristiana. È stato allora che Gerusalemme, risorgendo dalle rovine, fu*

⁵⁴ *Ibidem*, XXI, 5, p. 215.

⁵⁵ *Ibidem*, XXXI, 6, pp. 214-217.

⁵⁶ Sulpicio Severo, *Cronache* (403), a cura di L. Longobardo, Roma, 2008, XXXIV, 1, p. 170.

⁵⁷ *Ibidem*, XXXIV, 2, p. 170.

*adornata da numerose e splendide chiese*⁵⁸». Il miracolo della Vera Croce dava a Sulpicio motivo di credere che «*con queste gesta di Elena e con un imperatore cristiano il mondo aveva ricevuto la libertà di credere e un esempio di fede*⁵⁹».

I ragionamenti di Sulpicio costituiscono uno spunto per comprendere in che modo l'*Inventio Crucis* fu concepita negli anni a venire. Si vedeva in essa il compimento di un percorso storico che, dopo false religioni e persecuzioni, terminava attraverso il ritrovamento e il trionfo della Vera Croce, al quale si sovrapponeva concettualmente il trionfo della vera religione, il Cristianesimo. La Controriforma si spinse oltre, riconoscendo nella “vera religione” il Cattolicesimo guidato dalla Chiesa di Roma. Che la Vera Croce fosse metafora della vera religione è un concetto tanto chiaro, da risultare assimilato dai fedeli di ogni epoca. Fu Paolino di Nola a sciogliere la metafora, nell’affermare che la Vera Croce fu nascosta ai giudei e ai gentili, per poter essere ritrovata «*adesso che veniva ricercata con devozione*», ovvero all’epoca in cui l’imperatore Costantino promosse la libertà di culto e la diffusione del Cristianesimo nel suo Impero⁶⁰.

⁵⁸ *Ibidem*, XXXIII, 2, p. 169.

⁵⁹ *Ibidem*, XXXV, 1, p. 171.

⁶⁰ PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, 31, 6, p. 215.

Tabella n. 1

Il ritrovamento e il miracolo della Vera Croce (*Inventio Crucis*) nella letteratura patristica e storiografica della fine del IV e dell'inizio del V secolo. Sintesi del racconto e sue varianti.

Elena si reca a Gerusalemme in pellegrinaggio.	Ambrogio Sozomeno
Elena si reca a Gerusalemme per consegnare una lettera a Macario da parte di Costantino.	Teodoreto
Elena si reca a Gerusalemme, dopo aver ricevuto un sogno.	Socrate
Elena riceve da Costantino il permesso di distruggere i templi e gli idoli eretti nei luoghi calcati dal Signore e di purificarli attraverso l'erezione di edifici di culto cristiani. È questo il motivo principale del suo pellegrinaggio a Gerusalemme.	Paolino di Nola Sulpicio Severo
Elena chiede agli abitanti di Gerusalemme dove sia la Croce di Cristo.	Rufino
Elena chiede ai cristiani e agli ebrei sapienti di Gerusalemme dove sia la Croce di Cristo.	Paolino di Nola Sulpicio Severo
Elena, ispirata da Dio trova il luogo dov'è sepolta la Croce.	Ambrogio Rufino Socrate Sozomeno
La Croce è sepolta nel luogo della crocifissione di Gesù, il Golgota.	Ambrogio Rufino Paolino di Nola
La Croce è sepolta nel luogo della sepoltura e resurrezione di Gesù.	Socrate Teodoreto Sozomeno
Nel luogo dov'è sepolta la Croce si trova un tempio e una statua di Venere.	Rufino Socrate Sozomeno
Nel luogo dov'è sepolta la Croce si trova una statua di Giove.	Paolino di Nola
Elena ordina di demolire le vestigia pagane e di scavare nel terreno.	Ambrogio Rufino Socrate Teodoreto Sozomeno Paolino di Nola Sulpicio Severo
Cittadini e soldati scavano nel terreno alla ricerca della reliquia.	Paolino di Nola Sulpicio Severo

La Vera Croce è riconosciuta grazie al <i>Titulus</i> .	G. Crisostomo Ambrogio
Il <i>Titulus</i> è ritrovato separatamente dalla Vera Croce, perciò solo un miracolo può permetterne il riconoscimento.	Rufino Socrate Sozomeno
Il vescovo Macario riconosce la Vera Croce ponendola sul corpo di una nobildonna in fin di vita, che in questo modo guarisce.	Rufino Socrate Teodoreto Sozomeno
Elena riconosce la Vera Croce facendola porre sul corpo di un uomo morto, il quale risorge.	Sozomeno Paolino di Nola Sulpicio Severo
Elena lascia una parte della Croce nella Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme, depositata in un astuccio d'argento.	Rufino Socrate Teodoreto Sozomeno
Elena ritrova i chiodi della crocifissione.	Ambrogio Rufino Socrate Teodoreto Sozomeno
Elena fa inserire i chiodi nei freni del cavallo e nel diadema di Costantino.	Ambrogio Rufino Socrate Teodoreto Sozomeno
Costantino colloca un frammento del legno di Croce all'interno della sua statua di bronzo a Costantinopoli.	Socrate
Elena serve a tavola le pie vergini di Terra Santa.	Rufino Socrate Teodoreto Sozomeno

1.2 La leggenda di Protonice

La letteratura storiografica e patristica è affiancata da due tradizioni apocrife: la leggenda di Protonice e la leggenda di Giuda Ciriaco.

La leggenda di Protonice

Vera Croce, poi, è riconosciuta tramite un miracolo, che in questo è caso la resurrezione di una donna. Inoltre, l'imperatrice fa erigere una chiesa sul luogo del ritrovamento della Vera Croce . La conclusione del racconto, con l'ordine dato da Claudio di espellere i giudei dall'Italia, preannuncia il carattere antisemitico che si incontra nella leggenda di Giuda Ciriaco.

1.3 La leggenda di Giuda Ciriaco

Numerose sono le varianti manoscritte di questa celeberrima leggenda, diffusa in ambiente siriano a partire dalla prima metà del V secolo e trasmigrata in Europa nel secolo successivo. La trascrizione sinottica tratta dai più antichi testi siriaci e tradotta in inglese da Drijvers permette di delineare i tratti salienti dell'apocrifo racconto⁶³.

La leggenda di Giuda Ciriaco inizia con l'apparizione della Croce ricevuta da Costantino in queste circostanze: prima della battaglia contro i barbari sulle sponde del Danubio, durante la notte, un angelo sveglia l'imperatore e gli suggerisce di guardare in alto. Nel cielo, Costantino vede una splendida Croce con un'iscrizione in lettere d'oro, recante le parole «*con questo segno vincerai*». L'imperatore fa realizzare una Croce simile a quella veduta e ordina di portarla alla testa della truppa. Dopo la vittoria, Costantino riceve il Battesimo per mano di Eusebio, vescovo di Roma.

La leggenda di Giuda Ciriaco ha il merito di collegare esplicitamente la missione di Elena all'apparizione della Croce a Costantino, evidenziando un nesso sotteso, ma non particolarmente sottolineato dalla letteratura storiografica e patristica del V secolo.

Segue l'arrivo di Elena a Gerusalemme, con al seguito il suo esercito, alla ricerca della Croce di Cristo. L'imperatrice riunisce tutti i giudei che vivono dentro e nei dintorni della città, circa tremila, e chiede loro per tre volte di presentarle le persone a conoscenza della Legge. Dopo che Elena respinge per tre volte le loro proposte e li rimprovera di non conoscere l'autentico

⁶³ J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, cap. 8, *The Judas Ciriacus legend*, pp. 165-180 e note; T. CANELLA, *op. cit.*, cap. 2.6, *La leggenda di Giuda Ciriaco*, pp. 56-61 e note.

significato dei profeti nelle Scritture, i giudei le consegnano 500 ebrei sapienti, tra i quali Giuda. A Giuda era stato annunciato da suo nonno Zaccheo e da suo padre Simone che, quando la Croce fosse stata cercata, egli avrebbe dovuto rivelare il luogo in cui era nascosta per non essere torturato, ma egli nega all'imperatrice di conoscere il luogo dov'è sepolta la Croce. Quando Elena minaccia di bruciare gli ebrei, questi rivelano alla regina che Giuda conosce le risposte alle sue domande. Interrogato, Giuda si ostina a non voler rivelare il luogo ed Elena lo fa gettare in un pozzo asciutto per sette giorni, al termine dei quali egli è pronto a rivelare la profezia ricevuta dai suoi avi. Appena Giuda si reca nel luogo del Golgota, la terra trema e un dolce profumo si diffonde. Giuda, entusiasta, batte le mani e scava fino a trovare le tre croci. La Vera Croce, però, non è riconoscibile. Le tre croci sono portate al centro della città e Giuda le pone una ad una sul corpo di un uomo morto, il quale resuscita al contatto con quella Vera, che viene così riconosciuta. A questo punto, il diavolo si materializza, tentando di interrompere il miracolo, ma Giuda lo sconfigge pronunciando il nome di Cristo. Elena fa costruire una chiesa sul sito del ritrovamento, dove si custodisce la Croce, incastonata d'oro e di pietre preziose e protetta da un astuccio d'argento. Giuda si converte al Cristianesimo e riceve il Battesimo, mutando il proprio nome in *Kuriakòs*, «colui che appartiene al Signore».

Su richiesta di Elena, Ciriaco ritrova anche i chiodi della crocifissione di Gesù, che vengono poi inseriti nelle briglie del cavallo di Costantino, adempiendo così alla profezia di Zaccaria. Elena impone la persecuzione degli ebrei e la loro espulsione da Gerusalemme e dalla Giudea e ordina la commemorazione del ritrovamento della Croce, ogni anno, in data 3 Maggio. Più tardi, Ciriaco subisce il martirio sotto il regno di Giuliano l'Apostata⁶⁴.

La leggenda di Giuda Ciriaco presenta più differenze che similitudini rispetto alla tradizione patristica e storiografica della fine del IV e dell'inizio del V secolo. Alcuni motivi ricorrono, pur se notevolmente distorti o arricchiti. Ad esempio, come si legge in Rufino, in Paolino di Nola e in Sulpicio Severo, Elena chiede agli abitanti di Gerusalemme dove sia la Croce di Cristo, ma la

⁶⁴ Una presentazione sinottica della leggenda secondo i più antichi testi siriaci presenti nei mss. Petersburg/Leningrad N.S.4 e London. BL Add. 14.644 con traduzione in inglese si trova in J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, pp. 165-171.

leggenda di Giuda Ciriaco conduce il tema alle estreme conseguenze dell'antisemitismo, sfociando nella minaccia del rogo degli ebrei e nella tortura di Giuda nel pozzo. La prova della Vera Croce avviene attraverso la resurrezione di un uomo morto, come già avevano affermato Paolino di Nola, Sulpicio Severo e Sozomeno, ma è Giuda a porre le tre croci sul suo corpo, così come è stato Giuda a scavare nel terreno e sarà Giuda a ritrovare i chiodi.

Dallo stesso nome del protagonista, *Judas*, considerata la stretta somiglianza fonetica fra *Judas* e *Judaeus*, trapela l'arcana volontà di farne il simbolo dell'intera collettività giudaica, auspicandone la conversione e l'espiazione dalla macchia di cui questo popolo si era coperto agli occhi di un Cristianesimo estremista. La colpa derivava dal tradimento di un altro Giuda, l'Iscriota.

Alla luce di queste considerazioni, la Croce ritrovata da un ebreo chiamato Giuda è interpretabile come un momento di riscatto e di resa dell'Ebraismo al Cristianesimo⁶⁵.

1.4 Gli *Actus Silvestri*

Gli studiosi valorizzano il legame fra la leggenda di Giuda Ciriaco e gli *Actus Silvestri*, in quanto negli *Actus Silvestri* l'*Inventio Crucis* risulta evidentemente ricalcata sulla prima⁶⁶.

Tuttora oggetto di discussione tra i filologi, in merito all'epoca e al luogo in cui vennero redatti⁶⁷, gli *Actus Silvestri* si fanno custodi e promotori della cosiddetta *Silvesterlegende*, che vede protagonista papa Silvestro, eroe dell'ortodossia cristiana, responsabile della conversione e del Battesimo di Costantino, beneficiario della tanto dibattuta donazione di Roma⁶⁸.

Gli *Actus* sono divisi in due libri⁶⁹.

⁶⁵ S. BORGEHAMMAR, *op. cit.*, pp. 163 sgg; J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, pp. 29, 177-180; T. CANELLA, *op. cit.*, cap. 2.6, *La leggenda di Giuda Ciriaco*, p. 61.

⁶⁶ T. CANELLA, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 14.

Nel primo libro l'imperatore e persecutore dei cristiani Costantino è colpito dalla lebbra e si rivolge ai *pontifices Capitolii*, dopo aver inutilmente consultato numerosi maghi e medici. Questi gli consigliano di immergersi in una piscina, allestita nel Campidoglio, dove scorre il sangue di fanciulli sacrificati a tale scopo. L'imperatore desiste dall'orrendo proposito quando incontra, sulla strada che Conduce al Campidoglio, le madri dei fanciulli. Quella notte gli compaiono in sogno gli apostoli Pietro e Paolo, mandati da Cristo, che gli ordinano di convocare il papa Silvestro, frattanto rifugiatosi sul monte Soratte nel timore delle persecuzioni: solo in questo modo l'imperatore potrà guarire dal morbo. Silvestro battezza Costantino immergendolo in una piscina del Palazzo Lateranense: Costantino guarisce dalla lebbra e si converte al Cristianesimo, promuovendo una politica di propaganda del Cristianesimo e, al contempo, di tolleranza religiosa.

Nel secondo libro, l'autore passa al racconto della disputa tra Silvestro e i dodici rappresentanti della religione giudaica. Elena, convertitasi all'Ebraismo, scrive al figlio una lettera, esortandolo a riconoscere il vero Dio, il Dio dei giudei. Costantino risponde alla madre con un'altra lettera, dove propone un confronto sulle Scritture tra sacerdoti ebrei e vescovi cristiani. La disputa, presieduta da Costantino e da Elena, si svolge a Roma il 15 Marzo del 315 tra papa Silvestro e dodici rappresentanti del Giudaismo, alla presenza di due virtuosi pagani, il filosofo Cratone e Zenofilo. Silvestro dimostra a tutti i suoi interlocutori la superiorità del Cristianesimo, fino a dar luogo ad un prodigio: la resurrezione di un toro all'invocazione del nome di Gesù. Elena, Cratone, Zenofilo e tremila giudei si convertono allora al Cristianesimo e l'imperatrice, reduce della conversione, intraprende il pellegrinaggio in Terra Santa. Successivamente, Silvestro riesce nell'impresa di acquietare un drago che a Roma mieteva vittime quotidianamente, determinando la conversione di molti pagani⁷⁰.

Prima della sua conversione al Cristianesimo, Elena professa il Giudaismo: la presenza di questa curiosa tradizione, taciuta dalle altre fonti finora citate, ha condotto alcuni storici contemporanei

⁷⁰*Ibidem*, p. 14-16.

a supporre che Elena fosse davvero ebrea, contraddicendo così Eusebio di Cesarea, secondo cui l'imperatrice si convertì direttamente dal paganesimo.

Il gruppo di manoscritti latini degli *Actus Silvestri*, classificato dagli studiosi con il numero "II", è contraddistinto dall'interpolazione della leggenda dell'*Inventio Crucis*⁷¹, come testimonia, ad esempio, il manoscritto Cod. Sang. 568 della Stiftsbibliothek di San Gallo, trascritto da un copista sangallese nell'ultimo decennio del IX secolo⁷². L'intreccio tra le due tradizioni narrative convogliò talvolta anche nell'arte, in opere particolarmente connotate dal punto di vista ideologico e politico, come gli smalti del reliquiario di Stavelot, gli affreschi duecenteschi dell'Oratorio di san Silvestro dei Santi Quattro Coronati a Roma e i cicli pittorici dell'Oratorio dell'Annunzia di Ferrara (1547-1549) e della Cappella della Croce Santa a Terni (1570-1575).

Tra l'VIII e il IX secolo, gli *Actus Silvestri* godettero di una rinnovata fortuna (detta *Silvesterrenaissance*): è questa l'epoca della composizione del *Constitutum Constantini*, il controverso documento di cui la Chiesa si servì nel Medioevo per legittimare il proprio potere temporale e la cui inequivocabile falsità fu dimostrata nel 1440 dall'umanista Lorenzo Valla. Il *Constitutum Costantini* riprende il racconto degli *Actus*, con riferimenti alla conversione e al Battesimo di Costantino, ma anche alla donazione a papa Silvestro (e ai suoi successori) della dignità imperiale e di numerosi territori.

⁷¹ S. BERGEHAMMAR, *op. cit.*, p. 302; M. AMERISE, *op. cit.*, pp. 94 sgg.

⁷² In questo caso l'*Inventio Crucis* include i seguenti episodi: il sogno di Costantino (cc. 169 sg.); la vittoria di Costantino sui traci (c. 170); il ritrovamento delle tre croci da parte di Elena, alla presenza di Macario, vescovo di Gerusalemme (c. 173); il miracolo della Vera Croce sul corpo defunto della moglie di Isachar (cc. 175 sg.); il ritrovamento dei chiodi (cc. 175 sg.). C. CIPOLLARO, *Agnolo Gaddi e la Leggenda di Santa Croce: la cappella maggiore e la sua decorazione pittorica*, Foligno, 2009, p. 200.

Capitolo 2

Alle origini della leggenda nell'arte figurativa

Un'indagine sulle produzioni artistiche agli albori dell'iconografia della *Leggenda della Vera Croce* si rivela necessaria e illuminante, alla luce di un inscindibile legame con un certo tipo di committenza che caratterizzò, sin dall'inizio, il fenomeno della *Leggenda della Vera Croce* nell'arte. Una committenza fatta di uomini di potere, implicati nelle questioni politiche di carattere internazionale e, al contempo, simpatizzanti con le fila ecclesiastiche. Questi dovevano rispecchiarsi negli eroi della leggenda, Costantino, Elena ed Eraclio, modelli di imperatori pellegrini e crociati e reiterati protagonisti di cicli pittorici rientranti nel genere epico e cavalleresco.

Chiude il capitolo una riflessione sulla produzione artistica in Italia, non esime da produzioni, come gli affreschi della chiesa di San Severo a Bardolino, capaci di competere con i cicli d'Oltralpe.

2.1 Rinascenza carolingia e macedone: l'*Inventio Crucis* nell'illustrazione miniata

L'esigenza di rappresentare l'*Inventio Crucis* si affacciò nell'arte dell'VIII e del IX secolo, in un'epoca particolarmente ricca di fermenti culturali e artistici.

In Occidente fiorivano gli *Scriptoria*, che permisero una capillare diffusione della rinascita carolingia, che interessava molteplici settori dello scibile. L'arte figurativa, di ispirazione classica, toccò vertici elevati nel settore della miniatura. Ed è proprio nei codici miniati del periodo carolingio che si formò un'iconografia per l'*Inventio Crucis*.

La medesima istanza si manifestò pochi decenni dopo in Oriente, con un foglio sontuosamente illustrato, tra le pagine delle *Omellerie di Gregorio Nazanziano* (cod. gr. 510, Parigi, Bibliothèque

Nazionale, 880-886), realizzato a Bisanzio durante l'impero di Basilio I, detto il Macedone, il quale, succeduto all'ultima fase iconoclasta, inaugurò un periodo di floridezza e di vivacità culturale detto rinascenza macedone, imperniato sul recupero dell'arte ellenistica.

Il testo del *Sacramentario di Gellone* (780-790)⁷³ è una copia della traduzione in franco del *Sacramentario Gelasiano* (750 circa), il più antico libro liturgico della Chiesa romana giunto a noi, che comprende la festa dell'*Inventio Crucis* nel giorno 3 Maggio, data di commemorazione, lo si ricorda, veicolata dalla leggenda di Giuda Ciriaco⁷⁴.

L'artista, amanuense e miniatore del codice, proveniva probabilmente dal monastero benedettino di Santa Croce a Meaux, in Francia. Il libro fu forse realizzato per la Diocesi di Meaux, ma il suo nome deriva dall'abbazia di Gellone, dove si trovava sin dall'inizio del IX secolo. In questi anni, l'abbazia figurava tra i possedimenti di Carlo Magno.

Delle centotredici illustrazioni, soltanto venti, tra le quali si segnala una precoce *Crocifissione* (fol. 143v.), rappresentano la figura umana. Le restanti miniature interessano motivi aniconici, serti vegetali, pesci e uccelli.

Nella lettera D (di «*Deas*») del foglio 76v, è istoriato il *Ritrovamento delle tre Croci* (**Figura 3a**, **Figura 3b**). La Croce centrale è di colore rosso, in ricordo della Passione e della regalità di Cristo; dalle sue braccia pendono le lettere alfa e omega, simboli cristologici e apocalittici di inizio e di fine⁷⁵. Le croci laterali sono di colore verde scuro e più piccole: si tratta delle croci appartenute ai due ladroni e ritrovate insieme alla Croce di Cristo.

⁷³ Il Sacramentario è conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi, con numero di inventario lat. 12048. B. TEYSSÈDRE, *Le sacramentaire de Gellone et la figura humaine*, Toulouse, 1959; A. DUMAS, J. DESHUSSES, *Liber Sacramentorum Gellonensis*, Turnholt, 1981; B. BAERT, *Le Sacramentaire de Gellone (750-790) et l'Invention entre le symbole et l'histoire*, in *Arte Cristiana*, 789, 1998, pp. 449-469. G. Z. ZANICHELLI, *I "soggetti" dei libri liturgici miniati (VI-XIII)*, in P. PIVA (a cura di), *L'arte medievale nel contesto: 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*, Milano, 2006, pp. 250-251. Le pagine del libro sono visionabili on line nell'Archivio fotografico della *Bibliothèque Nationale de France*, in *Gallica, Bibliothèque numérique*, <http://gallica.bnf.fr>.

⁷⁴ Sui primi manoscritti ove si riporta la festa dell'*Inventio Crucis* al 3 Maggio si veda: A. BUGNINI, *op. cit.*, p. 962.

⁷⁵ L'alfa e l'omega sono simboli associati a Cristo e presenti nell'*Apocalisse* di San Giovanni: «*Io sono l'alfa e l'omega, l'inizio e la fine* (Ap 21, 6)». Nella tradizione iconografica merovingia, si incontrano spesso croci pettorali, processionali o d'altare con pendenti a forma di alfa e di omega. Alcuni esempi sono segnalati in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 60-61.

Un uomo vestito di color carminio si appropinqua alle tre croci sollevando con entrambe le mani uno strumento simile ad una zappa. Costui viene identificato dalla critica come l' «inventore» o come Giuda Ciriaco⁷⁶. Baert individua nell'attrezzo per lo scavo un'allusione alla Croce, rammentando l'esegesi di Ireneo di Lione, che riconosceva nell'ascia una *figura Crucis*⁷⁷.

In Ireneo viene altresì delineata la simbologia della falce e dell'aratro, quali figure tipologiche della Croce. Ancora prima, nella *Apologia I*, Giustino elencava gli oggetti dell'universo evocanti la figura della Croce: tra essi figurano la zappa e l'aratro⁷⁸. Insieme agli arnesi da taglio, come la scure e la falce, l'aratro è particolarmente evocato dai patristica delle origini quale *Figura Crucis*, come ha dimostrato Jean Daniélou con numerosi esempi⁷⁹. L'aratro non ricorda la Croce soltanto nella forma, ma anche nella funzione, assai simile a quella della zappa: questo attrezzo agricolo, infatti, apre il terreno e taglia le radici delle erbacce per poter creare un terreno fecondo. Ugualmente, «*il fine della Croce è quello di distruggere il peccato*⁸⁰» per poter accogliere la seconda venuta di Cristo. La presenza dell'alfa e dell'omega pendenti dalla Croce rende evidente questo sottile parallelismo e anticipa lo speciale connubio iconografico tra l'*Inventio Crucis* e il *Giudizio finale*, che a più riprese comparirà nella storia dell'arte.

La leggenda di Giuda Ciriaco si era diffusa in Occidente nel VI secolo, probabilmente attraverso una sua traduzione in latino proveniente da Ravenna⁸¹. Da qui emigrò in Francia, dove trovò un favorevole clima di accoglienza e di divulgazione, tanto da entrare ben presto, con il titolo di *Inventio Crucis*, nella liturgia del *Breviario Gallicano*. Contestualmente, in area francese era particolarmente vivo il culto di Sant'Elena, come dimostra lo zelo di un monaco francese che nell'840 rubò il corpo di Elena seppellito a Roma e lo trasportò nel monastero di Hautvilliers, da

⁷⁶ B. TEYSSÈDRE, *op. cit.*, p. 97; J. PORCHER, *Aux origines de la lettre ornée médiévale*, in *Mélanges Eugène Tisserant*, vol. 5, vol. 2, Città del Vaticano, 1964, pp. 273-280; B. BAERT, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁷⁸ T. PISCITELLI CARPINO, *La Croce nell'esegesi patristica del II e III secolo*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce: iconografia e interpretazione*, *op. cit.*, vol. I, p. 133.

⁷⁹ J. DANIÉLOU, *I simboli cristiani primitivi* (ed. originale 1961), a cura di A. PROIETTO, Roma, 1997, pp. 100-114.

⁸⁰ L'aratro, in particolare, si collega a un personaggio della Genesi, Issachar: «*Ha visto che il luogo di riposo era bello/ che il paese era ameno, / ha piegato il dorso a portar la soma [...] (Gen 49, 15)*». Secondo Giustino e Ireneo Issachar è allegoria di Cristo poiché ha sottoposto le sue spalle al giogo della croce, per rendere fertile il campo della Chiesa. T. PISCITELLI CARPINO, *op. cit.*, p. 140.

⁸¹ Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 2768, fol. 15v-21v.; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 59.

dove in seguito migrò nella Cattedrale di Reims⁸². Gregorio di Tours (538-594) dimostrava di conoscere la Leggenda di Giuda Ciriaco, parlandone nella sua *Storia dei Franchi*: «*Huius tempore venerabile crucis Dominicae lignum per studium Helenae nobis eius repertum est, prodente Juda Hebreo, qui post baptismum Quiriacus est vocatus*»⁸³.

L'illustratore del *Sacramentario di Gellone* si ispirò alla leggenda di Giuda Ciriaco, fronteggiando probabilmente la mancanza di una tradizione iconografica alla quale attingere: la miniatura costituisce infatti il primo esempio di *Inventio Crucis* giunto fino a noi. Per questo motivo è densa di simboli noti all'artista, tesi a restituire un'allegoria di natura escatologica e fortemente evocativa.

La nascita del soggetto in epoca carolingia lo lega indissolubilmente al potere imperiale: l'Impero cristiano di Carlo Magno affonda le sue radici ideologiche nell'impero cristiano di Costantino, ove l'apparizione della Croce a Costantino ed il ritrovamento della Vera Croce costituiscono idealmente l'approvazione divina dell'Impero costantiniano. Il parallelismo è ben evidente nei mosaici romani del *Triclinium Leoninum*, adiacente il Palazzo Lateranense, commissionati da Leone III (750-816), che raffigurano, ai lati del catino absidale, Cristo che consegna le chiavi a San Silvestro e il *labarum* a Costantino, a sinistra, in una corrispondenza concettuale con l'effigie di San Pietro che dona la stola a Leone III e le insegne a Carlo Magno, a destra⁸⁴.

Alla miniatura del *Sacramentario di Gellone* Barbara Baert collega le guerre sassoni, condotte da Carlo Magno e finalizzate alla conversione dei pagani sassoni al Cristianesimo⁸⁵, che, considerate guerre di religione, determinarono il modello per le più tarde Crociate contro l'Islam. Due aspetti significativi contraddistinguono la nascita dell'iconografia dell'*Inventio Crucis* in età carolingia: l'attualizzazione del rapporto tra il potere imperiale e temporale e l'idea della Croce

⁸²J. W. DRIJVERS, *op. cit.*, p. 22; M. A. LAVIN, *The place of narrative: mural decoration in italian churches, 431-1600*, Chicago, 1990, p. 102.

⁸³ GREGORIO DI TOURS, *Historiae Francorum libri X (574-593)*, I, 36, *De nativitate sancti Martini et crucis inventione*, in U. HARSCH, *Bibliotheca Augustana*, 2003, <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>.

⁸⁴ C. PIETRANGELI, *San Giovanni in Laterano*, Firenze, 1990.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 72.

come strumento di cristianizzazione e di conversione dell'eretico o dell'infedele. Sin dalla sua iniziale comparsa nella storia dell'arte, il soggetto si carica di significati che ne determineranno a più riprese la fortuna, fino all'età della Controriforma.

Un altro esemplare di epoca carolingia è il *Canones Conciliorum Niceani, Ephesini, Antiocheni, Constantinopolitani et aliorum* (Vercelli, Biblioteca Capitolare), un manoscritto prodotto in connessione con la corte di Pavia e databile alla prima metà del IX secolo⁸⁶.

I canoni dei Concili del IV e del V secolo sono introdotti da una pagina illustrata con episodi riguardanti Elena, Giuda Ciriaco e Costantino. Il *recto* del foglio 2 è diviso in due parti (**Figura 4**). Nella parte inferiore compare l'ebreo Giuda, colto nell'atto di sollevare con entrambe le mani una zappa per scavare il terreno, dove sono già manifeste le tre croci. È evoluto e sottolineato l'accostamento delle tre croci con lo strumento di solco e di scavo del terreno, considerato *figura Crucis* nell'esegetica del Cristianesimo delle origini. Nella parte superiore, Giuda porge la Vera Croce ad Elena, che la riceve, alzandosi dal trono e allungando le braccia. Nel *verso* del foglio è raffigurato Costantino che ordina il rogo dei libri ariani.

Il passaggio della Croce da Giuda l'ebreo alla madre di Costantino evoca il percorso dall'Ebraismo al Cristianesimo, dalla Sinagoga alla Chiesa, ed il consolidamento politico della Chiesa stessa, grazie al supporto dell'Impero. La conversione e l'estirpazione dell'eresia sono i temi sottesi alle due illustrazioni, che ben si adattano alla natura dei testi conciliari.

Veniamo ora all'ultima testimonianza di epoca carolingia.

Nel 1803 nel monastero benedettino di Wessobrunn, in Baviera, fu ritrovato un libro di preghiere scritto e miniato nell'814 circa, detto *Wessobrunner Gebetbuch*, che raccoglie una versione in latino della leggenda di Giuda Ciriaco, sotto il titolo di *De inquisitione vel invenzione sanctae*

⁸⁶ Vercelli, Biblioteca capitolare, CLXV/6. M. FERRARI, "In Pavia convenient ad Dungalum", in *Italia medioevale e umanistica*, n. 15, Padova, 1972, pp. 12-18; C. M. CHAZELLE, *Archbishops Ebo and Honcmar of Reims and the Utrecht Psalter*, in *Speculum*, n. 72, 1998, pp. 1055-1077; B. BISCHOFF, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts*, II, Wiesbaden, 1998, p. 158, n. 2629; S. GAVINELLI, *Testi agiografici e collezioni canoniche*, in M. FERRARI, M. NAVONI, *Nuove ricerche su codici in scrittura latina dell'Ambrosiana*, atti del convegno, Milano, 6-7 ottobre, 2005, Milano, 2007, pp. 67-68; F. CRIVELLO, «*Minima bobiensia*»: nuove osservazioni sulla miniatura a Bobbio tra IX e X secolo, in *Ibidem*, p. 52.

*crucis quae invente fuerunt*⁸⁷. Il testo è corredato da numerosissime scene: pagina dopo pagina, si disvelano il *Sogno di Costantino* (**Figura 5**); *Elena alle porte di Gerusalemme con la truppa imperiale*; la *Disputa con gli ebrei*; *Giuda condotto ad Elena*; la *Tortura di Giuda nel pozzo*; *Giuda estratto dal pozzo*; *Giuda inginocchiato a terra*; il *Ritrovamento delle tre croci* ad opera di Giuda (**Figura 6**); il *Miracolo della Vera Croce* con la resurrezione di un uomo defunto (**Figura 7**); il *Battesimo di Giuda*; la *Conversazione di Elena e Giuda* con pastorale e libro, ribattezzato Ciriaco, come specifica l'iscrizione; *Ciriaco consegna ad Elena i chiodi*; *Elena invia i chiodi al figlio Costantino*⁸⁸. Le miniature sono intrise di una narratività fresca e vivace; le figure, restituite da un tratto veloce, sono connotate da un'accentuata e comunicativa gestualità.

Baert connette alla produzione delle illustrazioni lo stanziamento di numerose comunità ebraiche a sud della Germania, a seguito dell'istituzione del *Magister Judaeorum*, una carica creata da Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno, per la tutela dei diritti degli ebrei⁸⁹.

In conclusione, il periodo carolingio è rappresentato dai tre manoscritti miniati, prodotti in aree geografiche diverse, ma sempre nell'orbita della rinascita carolingia. La fonte letteraria è in ogni caso la stessa: la leggenda di Giuda Ciriaco. Baert sostiene che le miniature sono indipendenti l'una dall'altra, sia stilisticamente che iconograficamente, ma ad un'attenta osservazione si può affermare che le rappresentazioni del *Ritrovamento delle tre croci* sono corrispondenti, forse dipendenti da un modello in comune. Alla luce di un confronto fra le tre immagini, si può senza difficoltà individuare l'ebreo Giuda nel personaggio in rosso del *Sacramentario di Gellone*. Tendenzialmente, Giuda è visto di tre quarti, incurva la schiena in avanti, incardina la gamba destra, piega di più la sinistra e solleva con entrambe le mani una specie di zappa. Di fronte a lui,

⁸⁷ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 1-20. K. BIERBRAUER, *Die vorkarolingischen und Karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, 1990, pp. 83-84, figs. 219-226; B. BAERT, *op. cit.*, p. 73-74.

⁸⁸ Le riproduzioni delle miniature sono consultabili on line, in *Magnificent Manuscripts: Treasures of Book Illumination from 780 through 1180*, a cura del Digital Library Department of the Bavarian State Library. <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de>.

⁸⁹ B. BAERT, *op. cit.*, pp. 75-76.

sono disposte le tre croci: la Vera Croce, quella al centro, è sempre distinguibile, poiché ha dimensioni più grandi rispetto alle altre due.

La motivazione principale dell'ingresso dell'*Inventio Crucis* nella miniatura carolingia si trae dalla sfera del rito. Con l'obiettivo di conferire maggiore unità al suo impero, Carlo Magno promosse la riunione del rito gallicano e del rito romano in una sola tradizione liturgica: ne risultarono due feste dedicate alla Vera Croce. Una, desunta dalla liturgia gallicana, commemorava l'invenzione della Vera Croce in data 3 Maggio, così come era stato esplicitamente richiesto da Elena nella leggenda di Giuda Ciriaco⁹⁰. L'altra, desunta dalla liturgia romana, veniva celebrata il 14 Settembre con il titolo di *Exaltatio Crucis*, in ricordo dell'inaugurazione della Basilica gerosolimitana del Santo Sepolcro e, successivamente, dell'impresa di Eraclio contro i persiani⁹¹.

Il più antico *Breviario* della Chiesa romana, il *Sacramentario Gelasiano* (ca. 750), conteneva sia l'*Inventio Crucis* che l'*Exaltatio Crucis* e così anche il *Sacramentario di Gellone*, che tradisce però una più alta considerazione dell'*Inventio Crucis*, derivante dall'origine gallica del rito. La «D» istoriata nella pagina dedicata all'*Exaltatio Crucis*, infatti, presenta dei semplici motivi aniconici e una piccola Croce patente (fol. 109r.). L'*Inventio Crucis* è invece accompagnata da un'illustrazione raffinata e intelligente, dove la restituzione grafica della figura umana si accompagna ad un accurato rimando di simboli (**Figura 3b**).

Nella seconda metà del IX secolo alla corte dell'imperatore Basilio I di Costantinopoli vennero strascritte e miniate le *Omellie di Gregorio Nazanziano* (cod. gr. 510, 880-886)⁹².

⁹⁰ S. BERGEHAMMAR, *op. cit.*, p. 83.

⁹¹ La festa del 3 Maggio giunse presto a Roma. Nel *Liber pontificalis*, I, 167, si legge: "All'epoca di Papa Eusebio (309) la Croce di nostro Signore Gesù Cristo fu ritrovata il 3 Maggio e Giuda Ciriaco fu battezzato." A. CHAVASSE, *Le sacramentaire gélasien (Vaticanus Reginensis 316). Sacramentaire presbytéral en usage dans les titres romains au VII siècle*, Turnhout, 1958, pp. 350-364. Ciononostante, ancora nel VII secolo, era ricordata nel Messale Romano semplicemente in aggiunta alle tradizionali feste di S. Alessandro, S. Evenzio, S. Teodulo. *Ibidem*, pp. 350-364.

⁹² Parigi, Bibliothèque Nationale, *Cod. Grec. 510*, fol. 440r. Il volume è disponibile on line, nel sito dell'Archivio fotografico della Bibliothèque Nationale de France, in *Gallica, Bibliothèque numérique*, <http://gallica.bnf.fr>. L. BRUBAKER, *The Illustrated Copy of the Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (Bibliothèque Nationale, Cod. Gr. 510)*, Johns Hopkins University, 1983; L. BRUBAKER, *Vision and meaning in ninth-Century Byzantium: image as exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, pp. 163-172, fig. 45.

Il foglio 440r espone la rappresentazione dell'*Inventio Crucis* suddivisa in tre registri (**Figura 8**). Nella fascia superiore è illustrato il *Sogno di Costantino*, così come lo aveva narrato Lattanzio. L'imperatore, sorvegliato da due guardie, dorme disteso su un giaciglio color porpora, in un letto dorato e decorato con pietre. Questi ostenta i suoi attributi regali e sfoggia in testa una preziosa corona sormontata da una croce perlata. L'oggetto della visione onirica, la Croce, è assente, ma doveva trovarsi, com'è stato supposto, nella sfera verde che si intravede al di sopra della testa dell'imperatore⁹³.

L'*Apparizione della Croce* a Costantino, ora nella forma tramandata da Eusebio di Cesarea, è rappresentata nella fascia mediana, unitamente alla sconfitta di Massenzio nella battaglia del ponte Milvio. La Croce, fulgida all'interno di un disco verde, nelle cui braccia si estende l'iscrizione in lettere greche «EN TOYTΩ NIKA», si manifesta al di sopra dell'imperatore, ritratto con corona e dalmatica imperiale, in groppa ad un cavallo bianco. Costantino colpisce con la lancia Massenzio, in procinto di cadere nel Tevere.

Il registro inferiore è ripartito in due scene. A sinistra posa Elena, seduta in trono e con il globo crucigero in mano, agghindata come un'imperatrice bizantina. A destra la stessa Elena, sollevatasi in piedi, indica il luogo del ritrovamento della Croce, specificato ulteriormente dall'iscrizione a margine: «EYPECIC TOY TIMIOY CTAYPOY», che significa «*ritrovamento della Vera Croce*». Tra gli uomini che assistono concitati al miracoloso ritrovamento, ce n'è uno che si inginocchia al cospetto del sacro legno e lo tocca. Questi, con barba castana e dalmatica color arancio, compare anche nella scena precedente, dove affianca l'imperatrice e al quale costei pare rivolgersi. L'illustrazione della fascia inferiore del foglio serba gli elementi narrativi della leggenda di Giuda Ciriaco⁹⁴, ma li rielabora in modo del tutto autonomo rispetto alla tradizione artistica carolingia. Rispetto alle illustrazioni europee dell'VIII e del IX secolo, la Vera Croce appare solitaria, poiché mancano le croci dei due ladroni; l'ebreo Giuda Ciriaco non è intento nell'operazione di scavo, che intraprende sollevando un attrezzo agricolo; manca,

⁹³ L. BRUBAKER, *Vision and meaning*, op. cit., pp. 163-164; B. BAERT, *A Heritage*, op. cit., p. 86.

⁹⁴ L. BRUBAKER, *Vision and meaning*, op. cit., p. 164.

infine, il *Miracolo della Vera Croce*, già rappresentato nel manoscritto di Wessobrunn (**Figura 7**). Del resto, come Giovanni Crisostomo e Ambrogio avevano tramandato, non sussiste la necessità della prova, poiché la Croce, solitaria e munita del *Titulus*, è perfettamente riconoscibile. Se l'iconografia carolingia escludeva la partecipazione dell'imperatrice al ritrovamento delle tre croci, affidandolo interamente all'ebreo Giuda, nella miniatura bizantina Elena prende parte all'evento, indicando la Croce nel terreno.

L'iconografia dell'*Inventio Crucis* nel foglio 440 del codice parigino gr. 510, pur riecheggiando lontanamente le principali tappe narrative della leggenda di Giuda Ciriaco, disvela l'ascendente della letteratura storiografica e patristica della fine del IV e dell'inizio del V secolo⁹⁵, che godette a Bisanzio di una vigorosa diffusione, come tradiscono i contenuti degli inni e dell'omiletica greca⁹⁶.

Al termine di questa carrellata di miniature dipinte tra l'VIII e il IX secolo, è possibile individuare una rete di connessioni tra gli *Scriptoria* europei di epoca carolingia. Dal coeso gruppo si sgancia l'illustrazione bizantina, che denuncia influenze iconografiche e letterarie differenti. È oltremodo singolare la comparsa quasi contemporanea dello stesso soggetto in luoghi distanti tra loro (Meaux, Wessobrunn, Pavia, Bisanzio), esposti ad un clima di fioritura culturale ed artistica dovuto all'intervento di una potente figura imperiale, che sia Carlo Magno o Basilio I.

Come Baert ha evidenziato, il soggetto miniato nel foglio 440 del codice parigino gr. 510, non ha apparenti relazioni tematiche con il testo che accompagna, le *Omellie di Gregorio Nazanziano*⁹⁷.

La sua presenza va pertanto ricercata in altre motivazioni.

Più volte abbiamo sottolineato l'ostentazione della regalità e della sacralità degli imperatori, che paiono così diversi da quelli dipinti pochi anni prima in Europa! Si confrontino, ad esempio, il

⁹⁵ S. PARENTI, E. VELKOVSKA, *La Croce nella liturgia bizantina*, in B. ULIANICH, U. PARENTE, *op. cit.*, vol. III, pp. 59-61. Si segnala inoltre il *Discorso storico dell'Invenzione della Croce* del monaco Alessandro (VII secolo), in C. PENNACCHIONI, *Discorso storico dell'Invenzione della Croce del Monaco Alessadro*, Grottaferrata, 1913, pp. 58-61.

⁹⁶ L. BRUBAKER, *Vision and meaning*, *op. cit.*, p. 167; E. CATTANEO, *L'encomio della Croce nell'omiletica greca (IV-VIII secolo)*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *op. cit.*, vol. I, pp. 153-222.

⁹⁷ B. BAERT, *op. cit.*, p. 86.

Sogno di Costantino del *Wessobrunner Gebetbuch* (**Figura 5**) con il *Sogno di Costantino* delle *Omellerie di Gregorio Nazanziano*. Nella miniatura bizantina, Elena e Costantino incarnano l'ordinamento teocratico dello stato bizantino, giustificando il potere imperiale di Basilio I, originario di una famiglia contadina e fondatore della dinastia dei Macedoni, proposto quale successore vero e legittimo di Costantino⁹⁸.

Il carattere narrativo della miniatura rappresenta un *unicum* dell'arte bizantina, più tesa verso una celebrazione encomiastica e anti narrativa di Elena e Costantino, destinata a perpetrarsi immutata nel tempo. Questa tipologia di rappresentazione propone Elena e Costantino, effigiati come sovrani bizantini e aureolati come santi, in piedi ai lati della Croce eretta al centro⁹⁹. Raffigurazioni di questo tipo decoravano in particolare le stauroteche, autentici strumenti di diffusione del culto e dell'iconografia orientale in Occidente. Come noto, i pellegrini e i crociati che intraprendevano un viaggio in Terra Santa erano soliti ritornare con un pezzetto di reliquia: i più facoltosi potevano riportare in patria un reliquiario, magari ricevuto in dono, come conferma il caso della stauroteca di Stavelot, di cui si parlerà nel successivo paragrafo.

Tra l'XI e il XII secolo le botteghe occidentali di oreficeria produssero stauroteche che presentano questa particolare tipologia iconografica, evidentemente ispirata ad archetipi orientali. Fra le molte custodite in Europa e in Italia¹⁰⁰, prendiamo ad esempio la stauroteca del Tesoro delle Croci del Duomo Vecchio di Brescia, dove la critica rileva elementi bizantini filtrati attraverso una resa espressionistica e psicologica data da un modellato mosso di matrice post-ottoniana (**Figura 9**)¹⁰¹. Nel coperchio del reliquiario è raffigurata una *Crocifissione* con la Vergine e San Giovanni ai lati; nella placca all'interno della cassetta si trovano Costantino ed

⁹⁸ L. BRUBAKER, *Vision and meaning*, op. cit., p. 167.

⁹⁹ Alcuni esempi in B. BAERT, *A Heritage...* op. cit., p. 124; L. BRUBAKER, *Vision and meaning*, op. cit., pp. 165.

¹⁰⁰ A. FROLOW, *La relique de la vraie croix: recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961; V. PACE, *Staurotheken und andere Reliquiare in Rom und in Südtalien (bis ca. 1300): ein erster Versuch eines Gesamtüberblick*, in *Das Heilige sichtbar machen: Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Ratisbona, 2010, pp. 137-160; M. SPINUCCI, *Nota sulle stauroteche medievali in Italia*, in *Rivista per l'Osservatorio delle arti decorative in Italia*, 3, Giugno 2011, pp. 23-42.

¹⁰¹ G. PANAZZA, *Il tesoro delle Sante croci nel Duomo vecchio di Brescia*, Brescia 1994, p. 6; G. SPINELLI, *Le sante croci: devozione antica dei bresciani*, Brescia, 2001, pp. 89-91; C. BERTELLI, C. STELLA, *M'illumino d'immenso. Brescia, le Sante Croci*, catalogo mostra, Brescia 2001, Milano 2001, p. 122.

Elena eretti ai lati di una Croce di tipo patriarcale, con il *Titulus*. Al di sopra, tra le braccia della Croce e le estremità del *Titulus*, campeggiano simmetricamente due angeli. L'imperatore e l'imperatrice tengono in mano una piccola croce di tipo patriarcale, che imita quella più grande esposta al centro.

Il culto della Croce a Costantinopoli era inestricabilmente connesso con il potere imperiale e con una tradizione liturgica antica. Per questo motivo, anche nel periodo dell'iconoclastia, la Croce non fu mai respinta come oggetto di culto e di identificazione dei cristiani: la Croce recuperava le origini costantiniane del potere imperiale e sacerdotale dell'imperatore; sormontava il diadema dell'imperatore e l'insegna regale del globo crucigero ed era inclusa in ogni momento del cerimoniale imperiale¹⁰².

Una delle più importanti festività bizantine era l'*Exaltatio Crucis*, attestata per la prima volta nel *Chronicon Paschale*, in data 14 Settembre del'anno 614¹⁰³. La reliquia della Croce veniva esposta ai fedeli nel modo tramandato dal rito gerosolomitano, che la pellegrina Egeria e Paolino di Nola avevano descritto. La particola veniva elevata dal celebrante verso i quattro punti cardinali e adorata attraverso il bacio. Da Costantinopoli, l'*Exaltatio Crucis* fu accolta in altre Chiese orientali fino ad approdare in Occidente¹⁰⁴.

La liturgia aveva generato un modello iconografico, rintracciabile nel foglio 35 del *Menologio di Basilio II* (Costantinopoli, ultimo quarto del X secolo)¹⁰⁵ (**Figura 10**), che rappresenta il momento più empatico del rito dell'*Exaltatio Crucis*, quello in cui il patriarca di Costantinopoli, accompagnato da membri del clero, solleva la reliquia della Croce, esponendola alla devozione dei fedeli¹⁰⁶.

¹⁰² U. CRISCUOLO, *Croce ed eucarestia nella controversia iconoclasta*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce: iconografia e interpretazione*, op. cit., vol. III, pp. 91-92.

¹⁰³ S. PARENTI, E. VELKOVSKA, *La Croce nella liturgia bizantina*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce: iconografia e interpretazione*, op. cit., vol. III, pp. 59-61.

¹⁰⁴ H. LECLERQ, *Croix...* op. cit., pp. 3137-3138.

¹⁰⁵ Il *Menologio di Basilio II*, cod. gr. 1613, è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. F. LOLLINI (a cura di), *Menologio di Basilio II, manoscritto su pergamena, ultimo quarto del X secolo*, Milano, 1994.

¹⁰⁶ Altri esempi in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., p. 142, nota 46.

2.2 Una narrazione allegorica nella stauroteca di Stavelot

Nel XII secolo i manufatti di oreficeria della valle della Mosa contribuirono al consolidamento dell'iconografia dell'*Inventio Crucis*, forte della trascorsa tradizione carolingia, dei rinnovati rapporti con Bisanzio e di un nutrito corpus letterario al quale attingere. A differenza della produzione artistica bizantina, segnata dalla fortuna di un soggetto allegorico e antinarrativo (*Elena e Cosantino ai lati della Croce*), le produzioni artistiche della valle della Mosa raccontano una storia, che assume i toni di una narrazione allegorica: è l'inizio della *Leggenda della Vera Croce* nell'arte.

La stauroteca a trittico, proveniente dall'abbazia di San Remaclo a Stavelot e conservata nella Pierpont Morgan Library di New York, è un'opera rappresentativa del clima di fermento che portò al consolidamento dell'iconografia nel XII secolo. I sei medaglioni in smalto champlevé delle ante laterali ne fanno il più antico reliquiario con raffigurazioni della *Leggenda della Vera Croce* (**Figura 11**)¹⁰⁷.

La stauroteca è connessa alla committenza di Wibald abate di Stavelot (1130-1158), promotore delle crociate e consigliere di Corrado III del Sacro Romano Impero e di Federico I Barbarossa¹⁰⁸. Nel 1155 e nel 1157 l'abate fu inviato dal Barbarossa a Costantinopoli, presso l'imperatore Manuele I Comneno, che donò a Wibald due stauroteche di manifattura bizantina, le quali compongono attualmente il pannello centrale del trittico di Stavelot. Nell'anta sinistra del reliquiario si sviluppano su tre medaglioni le storie di Costantino, leggibili dal basso verso l'alto; nell'anta destra si trovano le storie di Elena, ordinate con lo stesso criterio.

¹⁰⁷ Il reliquiario è attribuito all'artista orefice G. Godefroid d'Huy. Notizie sull'opera e bibliografia specifica in W. VOELKLE, *The Stavelot Triptych, Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York, 1980; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., pp. 81-83.

¹⁰⁸ A. VON EUW, *Wibald di Stavelot*, in A. M. ROMANINI (a cura di), *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11, Roma, 2000; S. WITTEKIND, *Altar, Reliquiar, Retabel: kunst und liturgie bei Wibald von Stablo*, Köln, 2004. Una parte della critica sostiene che la stauroteca sia stata eseguita in seguito alla morte di Wibald, A. VON EUW, op. cit.

Il primo medaglione in ordine narrativo rappresenta il *Sogno di Costantino*. Alle sponde del letto dov'è steso l'imperatore, privo dei suoi attributi imperiali, si trova un angelo con un cartiglio recante l'iscrizione «IN HOC VINCE», che indica la Croce apparsa al di sopra, circondata da un semicerchio raggiato¹⁰⁹. L'iconografia, che si riferisce al sogno (Lattanzio) e non alla visione di mezzogiorno (Eusebio di Cesarea), era stata similmente trattata nel *Wessobrunner Gebetbuch* (**Figura 5**).

Segue l'illustrazione della *Vittoria di Costantino su Massenzio*, ambientata a Roma, come specifica l'iscrizione¹¹⁰: un gruppo di soldati a cavallo assalta il nemico sollevando un stendardo sormontato da una croce, il *labaraum*. Abbiamo già incontrato questo soggetto nella miniatura bizantina desunta dalle *Omellie di Gregorio Nazanziano* (**Figura 8**), rispetto alla quale l'artista del reliquiario di Stavelot dimostra una sapiente autonomia di linguaggio, volta a veicolare valori intrinseci della sua epoca: l'episodio, di fatti, è un esplicito riferimento alle crociate. Nell'illustrazione bizantina Costantino ostenta i suoi attributi imperiali e combatte da solo; nel reliquiario di Stavelot egli si distingue dagli altri soldati per dettagli poco evidenti, come il cavallo bianco, i calzari rossi e la lancia puntata verso il nemico, confondendosi nella feroce massa in corsa verso il nemico. Con lance, spade, armature, elmetto e, sopra tutti, il *labarum*¹¹¹, l'esercito di Costantino incarna lo spirito dei crociati del XII secolo.

¹⁰⁹ Nel *Sogno di Costantino* si leggono le iscrizioni: «COSTANTINO», «I(N) HOC VINCE» (nel cartiglio tenuto l'angelo), «A(N)G(E)L(US) D(OMI)NI».

¹¹⁰ Nella *Vittoria di Costantino su Massenzio* si legge l'iscrizione «COSTANTIN(US) VICTOR MAXENTI, ROMANI, LABARUM».

¹¹¹ Il *labarum* riprodotto nella stauroteca di Stavelot è uno stendardo a tre punte. Ugualmente, viene rappresentato sorretto da Costantino nel mosaico lateranense del *Triclinium Leoninum*. Lo stendardo a tre punte è un'insegna caratteristica dei soldati crociati, che compare in numerose raffigurazioni di battaglie di epoca crociata. Si cita in questa sede una medaglia di Enrico il Leone del 1163, conservata nella cattedrale di Braunschweig (in M. SOFFNER, *Der Braunschwiger Dom*, Passau, 1999, p. 7) e una pagina miniata raffigurante la mappa di Gerusalemme, nel manoscritto di St. Bertin, 1170-1180, The Hague, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 F5 (in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., p. 181, fig. 39). Si veda M. A. LAVIN, *The place of narrative...*, op. cit., pp. 104-105.

Il terzo medaglione espone il *Battesimo di Costantino* secondo la versione degli *Actus Silvestri*. Costantino affiora a metà busto da un fonte battesimale esagonale, affiancato da papa Silvestro, «SILVESTER PAPA» e dai suoi «MINISTRI»¹¹².

Il racconto prosegue nell'anta destra, con episodi principalmente desunti dalla leggenda di Giuda Ciriaco.

Nel primo medaglione è dipinta la *Disputa con gli ebrei*. Elena, seduta in trono, chiede agli ebrei di mostrarle il luogo dov'è sepolta la Croce, recando un cartiglio con la scritta «OSTENDIT LIGNUM». Questi, ben identificabili per il caratteristico berretto bianco a punta, le presentano l'ebreo Giuda, come rivela il cartiglio con l'iscrizione «IUDAS NOVIT». Alle loro spalle, divampa il fuoco minacciato dall'imperatrice. Altre scritte identificano «(H)ELENA REGINA», «IUDEI», «IUDAS» e «IGNI», il fuoco. La minaccia del rogo e la connotazione particolareggiata del popolo giudeo sono un chiaro sintomo dell'antisemitismo che stava dilagando nell'Europa del XII secolo¹¹³.

Il *Ritrovamento delle tre croci*¹¹⁴, nel medaglione centrale, presenta analogie con la miniatura bizantina del codice parigino gr. 510 (*Omellie di Gregorio Nazanziano*, **Figura 8**), dove l'imperatrice, in piedi a sinistra, indica la Vera Croce deposta solitaria in una buca scavata nel terreno, una Croce di tipo patriarcale, con il *Titulus*, forse in riferimento alle versioni di Giovanni Crisostomo e di Ambrogio, secondo i quali il riconoscimento dell'autentica reliquia fu possibile grazie alla presenza del *Titulus*¹¹⁵. In questa scena la tradizione iconografica bizantina convive con quella carolingia, che la raffigurazione dell'ebreo Giuda dimostra di non poter dimenticare. Giuda, connotato da una lunga barba e dal cappello bianco a punta, si avvicina alla Vera Croce

¹¹² Nel *Battesimo di Costantino* si legge l'iscrizione «MINISTRI, SILVESTER PAPA, COSTANTINU(U)S, BAPTISTERIUM».

¹¹³ B. BLUMENKRATZ, *Il cappello a punta: l'ebreo medievale nello specchio* (edizione originale 1966), a cura di C. FRUGONI, Roma-Bari, 2003. Nel XII secolo, l'antisemitismo in Europa sfociò nella leggenda della profanazione dell'ostia, poi consacrata nell'arte figurativa da Paolo Uccello, nella predella della *Comunione degli apostoli* di Giusto di Gand (Urbino Galleria Nazionale delle Marche, 1467-1468).

¹¹⁴ Nel medaglione con il Ritrovamento della Vera Croce si leggono le iscrizioni: "CALVARIE LOC(US), (H)ELENA, REGINA, IUDAS, LIGNU(M) D(OM)INI ABSCONditUM, PATIBULA DU(ORUM) LAT(R)ONU(M)".

¹¹⁵ GIOVANNI CRISOSTOMO, *Homilies in the Gospel of John*, LXXXV, 1, in C. MARRIOTT (a cura di), *op. cit.*; AMBROGIO, *op. cit.*, pp. 241 sgg.

con una zappa in mano e incurvando la schiena, come i miniatori occidentali dell'VIII e del IX secolo lo avevano immaginato.

L'ultimo medaglione in ordine narrativo illustra il *Miracolo della Vera Croce*¹¹⁶, un soggetto che abbiamo già incontrato nel *Wessobrunner Gebetbuch* (**Figura 7**). Come nella miniatura carolingia, Elena assiste al miracolo e un uomo posa la Croce sul corpo del defunto, ancora morto nel *Wessobrunner* e già risorto nella stauroteca di Stavelot. L'identità dell'uomo che pone la croce sulla salma è dubbia nella stauroteca di Stavelot. Se abbiamo la certezza che nel codice miniato carolingio questi è l'ebreo Giuda, l'iscrizione che lo affianca nella stauroteca di Stavelot, «EPISCOPOS», compromette questa possibilità. Il personaggio indossa la mitria e il piviale, attributi del vescovo ed è interamente sbarbato, a differenza dello «IUDAS» delle scene sottostanti. Si potrebbe ipotizzare, come ha fatto Baert, che l'«EPISCOPOS» sia Giuda ribattezzato in Ciriaco, già convertito al Cristianesimo e divenuto vescovo di Gerusalemme: la sua partecipazione al *Miracolo della Vera Croce* in questa veste anticiperebbe così i tempi narrativi della leggenda di Giuda Ciriaco. Baert non scarta però la possibilità che l'uomo sbarbato, con mitria e piviale, rappresenti il vescovo di Gerusalemme Macario¹¹⁷. Se così fosse, ci troveremmo di fronte a un'iconografia che dovrà aspettare molti secoli (almeno fino al XVI) prima di ricomparire nell'arte. Non mancavano certo le fonti di riferimento, anche se i testi patristici e storiografici del IV e del V secolo accostano sempre il vescovo Macario alla guarigione di una nobildonna malata e non alla resurrezione di un uomo morto. L'anomala associazione dei due personaggi è avvalorato dalla versione proposta dal *Martirologio* di Adone arcivescovo di Vienne (800-875), dove la vicenda viene esposta nei termini della leggenda di Giuda Ciriaco, con l'intervento improvviso del vescovo Macario, che riconosce la Vera Croce facendola mettere a contatto con un morto, poi risorto¹¹⁸. Nel *Martirologio* di Adone sono

¹¹⁶ Nel *Miracolo della Vera Croce* le iscrizioni specificano l'identità delle persone e delle cose facenti parte della scena: «SANCTA (H)ELENA, EP(ISCOPU)S, LIGNU(M) D(OMI)NI, MORTUUS SUSCITAT(UR), PATIBULA I.I. LATRONUM».

¹¹⁷ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., pp. 90-91.

¹¹⁸ ADONE DI VIENNE, *Martyrologium*, in *Patrologiae Cursus Completus*, tomo CCXXIII, a cura di J. P. MIGNE, Turnhout, 1969, pp. 257-259.

assemblate in un solo episodio diverse versioni dell'*Inventio Crucis*, a dimostrazione che l'ideatore del programma iconografico della stauroteca di Stavelot poteva attingere a fonti diverse dalla leggenda di Giuda Ciriaco.

Del resto, la leggenda di Giuda Ciriaco non fu fonte di ispirazione nemmeno per le storie di Costantino. L'iscrizione che corre nella *Vittoria di Costantino su Massenzio*, «COSTANTIN(US) VICTOR MAXENTI, ROMANI, LABARUM», ignora la leggenda di Giuda Ciriaco, che ambientava l'evento sulle sponde del Danubio, e rivendica una inequivocabile correlazione con le versioni di Lattanzio e di Eusebio di Cesarea. Così, il *Battesimo di Costantino*, con l'iscrizione «MINISTRI, SILVESTER PAPA, COSTANTINU(US), BAPTISTERIUM», è indubbiamente ispirato agli *Actus Silvestri*: come nel racconto degli *Actus*, nel medaglione della stauroteca di Stavelot, una mano sbuca dall'alto nel momento del Battesimo¹¹⁹.

L'introduzione del *Battesimo di Costantino* nel programma iconografico legittima l'autorità spirituale e temporale del pontefice di Roma, anteponeandola al potere dell'imperatore. Il ciclo figurativo della stauroteca di Stavelot veicolava un messaggio politico tanto attuale quanto inequivocabilmente comprensibile (si pensi soltanto all'accuratezza delle iscrizioni di ciascun medaglione) che ben si concilia con i meriti diplomatici acquisiti dall'abate Wibald all'epoca degli aspri scontri tra Chiesa e Impero.

Vi è una singolare rispondenza tra i due medaglioni apicali del reliquiario, dove, significativamente, i due imperatori sono affiancati da due figure ecclesiastiche, autentici protagonisti dell'azione: papa Silvestro battezza Costantino e il vescovo, che si tratti di Ciriaco o di Macario, compie il miracolo per mezzo della Croce.

Il programma iconografico è dichiaratamente mirato alla valorizzazione del potere imperiale, ma, al contempo, alla definizione del suo specifico campo d'azione: l'ispirazione divina conduce

¹¹⁹ T. CANELLA, *op. cit.*, p. 24.

Costantino alla battaglia e Elena alla ricerca del sacro legno, ma spetta alla Chiesa dimostrarne e regolarne gli effetti attraverso il rito.

La corrispondenza ideologica tra i due medaglioni apicali rivela una possibilità di lettura tipologica applicabile all'intero programma iconografico: nei tondi alla base (*Sogno di Costantino, Disputa con gli ebrei*) la Croce si manifesta nel suo stato di entità simbolica; nelle scene centrali (*Vittoria di Costantino su Massenzio, Ritrovamento delle tre croci*) la Croce si rivela nella sua concretezza di immagine (nel *labarum*) e di reliquia; nei medaglioni apicali (*Battesimo di Costantino, Miracolo della Vera Croce*) la Croce, in quanto immagine e in quanto reliquia, manifesta la sua potenza miracolistica di conversione, di guarigione e di resurrezione. Nella centinatura della ante laterali si trovano due iscrizioni, «ECCE CRUCE DOMINI FUGITE PARTES ADVERSE» al di sopra delle storie di Costantino e «VICIT LEO DE TRIBU JUDA RADIX DAVID» al di sopra delle storie di Elena. I versi, estrapolati dall'antifonario liturgico delle feste del 3 Maggio e del 14 Settembre¹²⁰, compongono una preghiera di esorcismo, nota sin dall'alto Medio Evo¹²¹. Le due iscrizioni evocano il potere esorcistico della reliquia della Croce custodita nella stauroteca, ove le «*partes adverse*» sono gli islamici, impersonati dai pagani di Massenzio che fuggono all'incalzare del nemico (nella *Vittoria di Costantino su Massenzio*), mentre agli ebrei si apre la salvifica prospettiva della conversione: nella scritta al di sopra delle storie di Elena sono infatti ribadite le radici ebraiche del Cristianesimo (“*radix David*”).

Il ciclo figurativo della stauroteca di Stavelot attinge ad un tempo all'iconografia carolingia e ai motivi bizantini. Alla coscienza di un'iconografia matura, si affianca la necessità di attualizzare della leggenda. Il programma iconografico serba in sé le grandi inquietudini del proprio tempo,

¹²⁰ J. PASCHER, *Das liturgische jahr*, München, 1963, pp. 445 sgg; M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, II, Milano, 1998, 343 sgg.

¹²¹ I versi compaiono infatti in un antico rituale di esorcismo, risalente a Sant'Ildefonso (VII secolo), suddiviso in tre fasi: l'apparizione della Croce del Signore («*Ecce Crux Domini*»); la fuga del nemico («*vade retro Satana*», ovvero «*fugite partes adversae*»); il canto della vittoria, desunto da un versetto dell'Apocalisse («*Vicit leo de tribu Iuda*», Ap 5, 5). H. C. LEA, *Material toward a history of witchcraft*, vol. 3, Philadelphia, 1939, p. 1060; C. SKEMER, *Binding words: textual amulets in the Middle Ages*, The Pennsylvania State University Press, 2006, p. 132.

incarnando lo spirito crociato e la condanna antisemita e facendosi portavoce della linea filo-ecclesiastica nell'ambito dello scontro tra Papato e Impero.

L'ideologia sottesa al ciclo figurativo del reliquiario di Stavelot, manifestata attraverso l'adesione a fonti diverse dalla leggenda di Giuda Ciriaco, l'aggiunta del *Battesimo di Costantino* e la partecipazione di un vescovo al *Miracolo della Vera Croce*, stabilisce una connessione diretta con le *Storie della Vera Croce* dipinte in epoca controriformata.

Alla stauroteca di Stavelot sono strettamente connessi reliquiari e croci d'altare prodotti dalle botteghe di oreficeria dell'area della Mosa, che accolgono illustrazioni dell'*Inventio Crucis*¹²², come il filatterio dell'abbazia di Lobbes (collezione privata, circa 1160), la croce d'altare degli Staatlichen Museen di Berlino (Londra, British Museum, 1170), la stauroteca della Basilica di Tongeren (primo quarto del XIII secolo). Le analogie iconografiche tra questi manufatti e il reliquiario di Stavelot sono sufficientemente valide da presumere l'esistenza di un modello di riferimento comune.

I manufatti d'oreficeria sopra citati vantano almeno due soggetti in comune, trattati con evidente similarità: la *Disputa con gli ebrei* e la relativa minaccia del fuoco e il *Ritrovamento delle tre croci*. Nella stauroteca di Stavelot, nel filatterio di Lobbes e nella croce d'altare di Berlino, Elena indossa sotto la corona un velo bianco e tiene in mano il globo crucigero, che ne contraddistingue la regalità e la potenza, reminiscenza della tradizione bizantina esemplificata dalla miniatura delle *Omellie di Gregorio Nazanziano (Figura 8)*. Il velo indossato dall'imperatrice, che in San Paolo autorizza la donna a pregare e a profetizzare, eguagliandola agli uomini¹²³, denota la santità di Elena, permettendole di assurgere ad un ruolo religioso dominante. Secondo la leggenda di Giuda Ciriaco, infatti, l'imperatrice dimostra di conoscere le leggi dell'Antico Testamento e le rivelazioni del Nuovo, ottenendo la vittoria nella disputa teologica con gli ebrei.

¹²² Notizie sulle opere e relativa bibliografia in B. BAERT, *A heritage*, op. cit., pp. 97-132.

¹²³ «Ma ogni donna che prega e profetizza senza velo sul capo, manca di riguardo al proprio capo, poiché è lo stesso che se fosse rasata (Corinzi 11, 4)». G. BIGUZZI, *Velo e silenzio: Paolo e la donna in 1 Cor 11, 2-16 e 14, 33b-36*, Bologna, 2001.

Nessuno dei manufatti derivati dalla stauroteca di Stavelot presenta l'episodio del *Battesimo di Costantino* o propone la partecipazione di un vescovo nel *Miracolo della Vera Croce*.

Il peculiare contesto in cui l'opera venne commissionata la rende unica nel suo tempo, avvicinandola alle produzioni artistiche realizzate nel XVI secolo a difesa del primato dell'autorità pontificia e ecclesiastica di fronte le insinuazioni riformate che incrinavano la legittimità della Chiesa e delle sue sovrastrutture.

2.3 Eraclio, *exemplum* di imperatore crociato

La storia del VII secolo registra un evento destinato a diventare leggenda e ad affiancare il racconto del ritrovamento della Vera Croce. Ancora una volta, protagonista della vicenda è una figura imperiale, Eraclio (610-641), che salva la reliquia della Croce dalle mani dei persiani. Come nel ritrovamento della Vera Croce, il mero fatto storico si arricchisce di spunti leggendari, volti ad esaltare la Croce quale strumento di affermazione del Cristianesimo e di conversione degli infedeli.

La storia, concordemente delineata dalla storiografia attuale sulla base di fonti contemporanee o di poco successive agli avvenimenti, si sviluppa come segue¹²⁴.

Nel 610 Eraclio, figlio di Eraclio il vecchio, esarca di Cartagine, fu inviato dal padre a Costantinopoli, dove giunse in soccorso agli oppositori di Foca, imperatore romano d'Oriente. Foca fu sconfitto e decapitato e Eraclio divenne il nuovo imperatore. A quel tempo l'Impero subiva attacchi e invasioni da ogni angolo: i longobardi erano scesi in Italia; gli avari nei Balcani; i persiani avevano invaso le province della Giudea, della Siria e dell'Anatolia.

¹²⁴ Alcuni riferimenti bibliografici: E. GIBBON, *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano* (edizione originale 1776-1788), vol. 3, traduzione di G. FRIZZI, Torino, 1987, cap. XLVI; G. OSTROGORSKY, *Storia dell'impero bizantino*, Milano, 1968, pp. 80-95; M. D. SPADARO, *La presenza del divino nell'esercito da Costantino a Eraclio*, in G. BONAMENTE, A. CARILE (a cura di), *Costantino il Grande nell'età bizantina*, op. cit., pp.141-157; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., *Heraclius and the parsians*, pp. 132-192.; G. J. REININK, B. H. STOLTE (a cura di), *The reign of Heraclius: crisis and confrontations* (19-21 aprile 2001, Università di Groningen), Leuven, 2002; W. E. KAEGI, *Heraclius, emperor of Byzantium*, Cambridge, 2003; M. BROGGINI (a cura di), *Eraclio (610-641)*, in *Porphyra*, anno V, n. 12, Dicembre 2008.

Nel decennio successivo all'incoronazione di Eraclio, le minacce dei persiani, capeggiati dal temibile generale Sharbaraz, si fecero pericolose, culminando nell'assedio di Gerusalemme (614): gli abitanti furono massacrati e deportati (tra i prigionieri, anche il patriarca di Gerusalemme Zaccaria), ad eccezione degli ebrei, che simpatizzavano con l'avversità persiana nei confronti dell'Impero; la Basilica del Santo Sepolcro fu saccheggiata e distrutta. Tra i tesori depredati, il più prezioso era la reliquia della Vera Croce.

Eraclio organizzò l'esercito e programmò la rappresaglia. Nel dicembre del 627 lo scià di Persia Cosroe II fu annientato durante la battaglia di Ninive; nel Gennaio dell'anno successivo Eraclio ne incendiò il palazzo, a Dastagerd. Cosroe II venne imprigionato e fatto uccidere dal suo figlio e successore Kavadh II Siroe, che si arrese all'imperatore bizantino, riconsegnandogli le terre occupate, i prigionieri e la reliquia della Vera Croce. Il 14 Settembre del 628, giorno della festa dell'*Exaltatio Crucis*, Eraclio marciò trionfante su Costantinopoli, accolto dal patriarca Sergio. Poco tempo dopo, in un periodo compreso tra il 628 e il 630, riportò la reliquia della Croce al Santo Sepolcro di Gerusalemme¹²⁵. Secondo lo storico Sebeos, l'imperatore impose agli ebrei di Gerusalemme il Battesimo forzato o, in alternativa, la fuga dalla città¹²⁶.

Il destino di Eraclio è legato all'esistenza di un'altra importante figura storica: Maometto (570-632). Le drammatiche gesta dell'imperatore d'Oriente, infatti, non si consumarono con il rientro della reliquia a Gerusalemme. Gli scontri con le forze islamiche, iniziati nel 633, si conclusero stavolta con un'aspra sconfitta, culminata nel 638 con la resa di Gerusalemme ai musulmani.

Il rientro della reliquia della Croce a Gerusalemme era durato appena un decennio: per salvarla dalle mani dei nuovi nemici, la particola era stata ben presto condotta in salvo a Costantinopoli¹²⁷.

¹²⁵ Gli storici sono discordi sulla data dell'avvenimento, facendola oscillare tra il 628 e il 630. Notizie sull'argomento in V. GRUMEL, *La reposition de la vraie croix à Jerusalem par Héraclius. Le jour et l'année*, in *Byzantinische Forschungen*, 1996, n. 1, p. 139-149; C. MANGO, *Nikephoros, Patriarch of Constantinople: short history*, Washington, 1990, p. 180.

¹²⁶ Gli studiosi considerano dubbia la storicità di quest'ultimo fatto, dai contorni controversi e poco chiari. R. W. THOMSON, *The Armenian History attributed to Sebeos*, Liverpool, 1999, XXXV, p. 70; W. E. KAEGI, *op. cit.*, pp. 205-208.

¹²⁷ H. LECLERQ, *op. cit.*, pp. 3138-3139.

Tra gli autori del VII secolo, contemporanei o di poco posteriori alle vicende di Eraclio, si segnalano Giorgio di Pisidia, diacono della chiesa di Santa Sofia, autore della *Expediatio Persica* (622) e della *Heraclias* (628)¹²⁸; l'anonimo compilatore del *Chronicon paschale*, anche noto come *Chronicum Alexandrinum*, *Chronicum Constantinopolitanum* o *Fasti Siculi*, redatto nel VII secolo, forse a Costantinopoli durante l'impero di Eraclio¹²⁹; il vescovo armeno Sebeos, autore della *Storia di Eraclio* e della *Storia Armena* (670 circa)¹³⁰.

La *Expediatio Persica* di Giorgio di Pisidia canta la guerra intrapresa da Eraclio contro i persiani, inneggiando la sconfitta delle passioni e il trionfo della Croce di Cristo. Nell'*Expediatio Persica* Eraclio, salvatore dell'umana stirpe dal diluvio provocato da Cosroe, è paragonato a Noè, patriarca pietoso e riluttante nell'uccidere il nemico, se non costretto¹³¹. Giorgio di Pisidia esaltava la Croce come vessillo di vittoria, senza fare alcun accenno alla reliquia della Croce rubata dai persiani al Santo Sepolcro. Se né gli scritti di Giorgio di Pisidia né il *Chronicon paschale* contemplano la vicenda della riconquista della particola e del suo rientro al Santo Sepolcro di Gerusalemme, la *Storia di Eraclio* dell'armeno Sebeos descrive dettagliatamente questi fatti. Il capitolo XXIV racconta la presa di Gerusalemme ad opera dei persiani: circa 35.000 persone sono deportate e, fra questi, anche il patriarca Zaccaria, custode della reliquia della Croce. Dopo aver torturato e ucciso i chierici che la difendono, i persiani scoprono dove si trova la particola e la conducono al palazzo del re, insieme all'oro e all'argento depredati. Eraclio riconquista la reliquia e la riconduce a Gerusalemme. I gerosolimitani accolgono

¹²⁸ GIORGIO DI PISIDIA, *Georgii Pisidae, Expediatio persica, Bellum Avaricum, Heraclias*, a cura di I. BEKKERUS, Bonn, 1836; M. BROGGINI, *Squillo di tromba e scudo loquace: antologia commentata dell'Expediatio persica di Giorgio di Pisidia*, in M. BROGGINI, *op. cit.*, pp. 19-35.

¹²⁹ Il nome originale dell'opera è *Epitome delle età da Adamo primo uomo al ventesimo anno di regno dell'augusto Eraclio*; il titolo corrente deriva dall'adozione di un sistema cronologico basato sul ciclo pasquale cristiano. Il principale manoscritto del *Chronicon* è il Codex Vaticanus graecus 1941 (Vaticano, Biblioteca Apostolica, X secolo), mutilo della parte iniziale e della parte finale. Il compendio storico si conclude nell'anno 627 e non include la riconsegna della reliquia della Croce a Gerusalemme. Testo consultato: *Chronicon Paschale, II*, in *Corpus Scriptorum Historiae byzantinae*, a cura di B. G. NIEBUHR, Bonn, 1832.

¹³⁰ R. W. THOMSON, *op. cit.*; J. HACIKYAN, *The Heritage of Armenian Literature: from the Sixth to the Eighteenth Century*, vol. 2, Detroit, 2002, pp. 81-93.

¹³¹ GIORGIO DI PISIDIA, *Heraklias*, 1, vv. 84-88; *Heraklias*, 2, vv. 206-207, in P. DESIDERI, R. BORGOGNONI, *Testi greci romani e bizantini sulla guerra e l'impero*, Firenze 2008, pp. 193 sgg.

l'imperatore bizantino, il suo esercito, i prigionieri liberati e la reliquia della Croce con piante e grande commozione¹³².

I compendi storici greci dei secoli successivi restituiscono le gesta di Eraclio nei termini sopra esposti¹³³. La *Cronographia* di Teofane il Confessore, ad esempio, racconta che nell'anno 628 Eraclio riporta umilmente al Santo Sepolcro di Gerusalemme il «vivificante legno» e riconduce al suo legittimo posto il patriarca Zaccaria, poi impone il Battesimo agli ebrei di Gerusalemme o, in alternativa, l'esilio¹³⁴. Così si legge nella *Epitome* di Zonara:

«[Il figlio di Cosroe] mandò ad Heraclio ambasciatori, avvisandolo della morte di Cosroe: e fatta seco pace licentiò tutti i Romani che erano prigionieri e gli restituì i venerabili legni della salutifera croce e Zaccaria Patriarca Gerusalemme [...]. Queste cose avvenute nel corso di sei anni, e ritornati que' preciosi legni, e il Patriarca in Gerusalemme, Heraclio nel settimo anno tornando a Costantinopoli fu dal Senato e dal popolo con gran festa e allegrezza ricevuto¹³⁵»

Nella capitale dell'Impero bizantino, già dal VII secolo la *restitutio* di Eraclio veniva commemorata in data 14 Settembre, giorno dell'*Exaltatio Crucis* e giorno in cui, nell'anno 628, l'imperatore marciò trionfante a Costantinopoli, di ritorno dalla spedizione persiana.

Da Costantinopoli la festa si era diffusa in Occidente: il primo documento che ne attesta la celebrazione a Roma risale al pontificato di papa Sergio (687-701). Il rito dovette svolgersi in principio nell'Oratorio della Santa Croce in Laterano e in seguito nella basilica di Santa Croce in

¹³² F. MACLER (a cura di), *Histoire d'Heraclius par l'évêque Sebeos*, Paris, 1904, cap. XXIX, pp. 90-94.

¹³³ Sono stati consultati i seguenti testi: il *Breviarium* (o *Storia breve*) di Niceforo I patriarca di Costantinopoli (758-828), che affronta la storia dell'Impero bizantino dal 602 al 769; la *Chronographia* di Teofane il Confessore o Isauro (758-818), che interessa il periodo che va dal 284 al 813; l'*Epitome* di Zonara, che si estende dall'origine del mondo alla morte dell'imperatore Alessio (1118). Si vedano C. MANGO, *Nikephoros, Patriarch of Constantinople: Short History*, Washington, 1990, pp. 49-53; TEOFANE IL CONFESSORE, *Teophanis Chronographia...*, Venetiis, Ex Typographia Bartolomaei Javarina, Venezia, 1724; GIOVANNI ZONARA, *Historie di Giovanni Zonara monaco, diligentissimo scrittore greco, dal cominciamento del mondo insino all'imperadore Alessio Conneno...*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, Venezia, 1565, libro III, p. 74.

¹³⁴ TEOFANE IL CONFESSORE, *op. cit.*, 19, C-D, p. 217.

¹³⁵ GIOVANNI ZONARA, *op. cit.*, libro III, p. 74.

Gerusalemme¹³⁶. In merito alla festa dell'*Exaltatio Crucis*, nel *Liber Pontificalis* si racconta che all'epoca di Deusdedit (615-618) Gerusalemme viene conquistata da Cosroe re dei persiani e la Croce del Signore condotta in Persia¹³⁷, ma sotto il pontificato di Onorio I (+ 638) «*Cosroe il tiranno è stato sconfitto dall'imperatore Eraclio e la Croce del Signore è stata ricondotta a Gerusalemme. Quel giorno si celebra in tutta la Chiesa l'Esaltazione della Croce, nel giorno XVIII delle Kalende di Ottobre, come è stato stabilito dal Romano Pontefice*¹³⁸».

L'introduzione della celebrazione dell'*Exaltatio Crucis* in Occidente favorì la nascita di una leggenda estranea alla tradizione letteraria e storiografica bizantina, che definì di fatto il modello iconografico per le rappresentazioni artistiche dell'*Exaltatio Crucis* in Occidente. Le prime testimonianze che raccolgono l'esistenza dell'apocrifo racconto si riscontrano in epoca carolingia, in un'omelia dell'abate Rabano Mauro (780-856) e nel *Martirologio* di Adone (800-875)¹³⁹.

L'omelia LXX di Rabano Mauro, intitolata *Reversio Sanctae atque Gloriosissimae Crucis Domini nostri Jesu Christi*¹⁴⁰, inizia con l'apparizione della Croce a Costantino all'indomani della battaglia contro Massenzio, in adesione alla versione di Eusebio di Cesarea, e prosegue il succinto racconto dell'*Inventio Crucis*¹⁴¹, che si conclude con l'ordine impartito dall'imperatrice Elena di inviare una parte della reliquia al figlio Costantino e di lasciarne un'altra parte nel Santo Sepolcro di Gerusalemme, custodita in una teca d'argento.

Molto anni dopo, il persiano Cosroe fa incursione nel Santo Sepolcro e ruba la porzione di Croce che Elena vi aveva lasciato. Ritornato in patria, commissiona l'erezione di un palazzo a forma di torre, dove fa collocare i simulacri del sole, della luna e delle stelle; la torre è tenuta in continuo

¹³⁶ «*Qui etiam ex die illo pro salute umani generis ab omni populo christiano, die Exaltationis sanctae Crucis, in basilicam Salvatoris, quae appellatur Costantinia, osculatur ac adoratur*». Dal *Liber Pontificalis*, I, p. 374, in H. LECLERQ, *op. cit.*, p. 3132; A. BUGNINI, *op. cit.*, p. 961.

¹³⁷ *Anonymi zwetlensis Historia Romanorum Pontificum a Sancto Petro usque ad Coelestinum III, id est annum Domini 1191*, in *Patrologiae Cursus Completus*, tomo CCXII, a cura di J. P. MIGNE, Parigi, 1883, LXX, p. 1015.

¹³⁸ *Ibidem*, LXXII, p. 1015.

¹³⁹ ADONE DI VIENNE, *op. cit.*, pp. 356-357.

¹⁴⁰ RABANO MAURO, *Homilia LXX*, in *B. Rabani Mauri Fuldensis abbatis et Moguntini archiepiscopi opera omnia*, in *Patrologiae Cursus Completus*, tomo CCX, a cura di J. P. MIGNE, Turnhout, 1852, pp. 131-134.

¹⁴¹ L'*Inventio Crucis* viene proposta in una versione che non fa torto né alla tradizione storiografica e patristica, né alla leggenda di Giuda Ciriaco. Secondo Rabano Mauro, infatti, Elena riconosce la Vera Croce grazie alla guarigione di malati e alla resurrezione di morti. RABANO MAURO, *op. cit.*, p. 131.

movimento dal moto dei cavalli che la guidano: simulando il movimento dei corpi celesti e posizionando al suo fianco la reliquia di Croce rubata, Cosroe si finge Dio e si prende gioco della religione cristiana.

L'*Omelia* di Rabano Mauro prosegue con la descrizione del duello di Eraclio contro il figlio di Cosroe, ambientato in un ponte sul fiume Danubio. Ottenuta la vittoria, l'imperatore bizantino si comporta in modo encomiabile con gli uomini di Cosroe, che, colpiti dalla sua clemenza, si convertono e chiedono il Battesimo. Eraclio propone a Cosroe di lasciarsi battezzare in cambio della vita e del regno, ma, al rifiuto di questi, lo decapita.

L'imperatore bizantino riconquista la reliquia rubata e la conduce trionfalmente a Gerusalemme, intenzionato a passare dalla porta dove Gesù stesso entrò nel giorno della Domenica delle palme. La porta della città però si chiude prima che Eraclio possa superarla. Allora compaiono una Croce fiammeggiante nel cielo e un angelo al di sopra la porta, con una croce in mano. L'angelo ordina all'imperatore di entrare a Gerusalemme in groppa ad un asino e docilmente, come fece Cristo nel giorno della Domenica delle Palme. Eraclio depone la corona, i calzari e gli indumenti porpurei, rimanendo scalzo e con un semplice camice di lino. Solo a questo punto la porta si apre e la forza salvifica della Croce si manifesta attraverso la resurrezione di un morto e la guarigione di zoppi e lebbrosi.

Tingendola con i toni della leggenda, Rabano Mauro caricava la storia di un potere evocativo e allegorico, fino a quel momento sconosciuto.

La storiografia contemporanea riconosce nelle guerre condotte da Eraclio, connotate da una spiccata sacralità, la «*preistoria dell'idea di Crociata*¹⁴²».

Negli anni delle crociate, gli uomini serbavano ancora memoria di Eraclio e del *carattere sacrale* delle sue guerre e lo assunsero, attualizzandone la storicità sfociata nel mito, ad eroe cristiano, modello esemplare di imperatore crociato.

¹⁴² V. SIBILLO, *La disputa cristologica ai tempi della casa di Eraclio e altre controversie teologiche del periodo*, in M. BROGGINI, *op. cit.*, p. 44.

L'umiltà di Goffredo di Buglione (1060-1100), ad esempio, ha toni comparabili con il sommo ingresso di Eraclio a Gerusalemme, allorché il condottiero crociato rifiutò di essere incoronato re nella città dove Cristo era morto, accontentandosi del titolo di *Difensore del Santo Sepolcro*¹⁴³. Come Eraclio riportò a Gerusalemme la reliquia della Vera Croce, così i crociati avevano l'alto scopo di difenderla. Il Santo Sepolcro di Gerusalemme ne custodiva ancora un piccolo frammento, che il patriarca della città conduceva in marcia alla testa dell'esercito all'indomani di ogni battaglia¹⁴⁴. Nobile movente della guerra e vessillo di vittoria, la Croce «*fu per i soldati e i loro condottieri il Santo dei Santi da difendere fino all'ultimo come portatore di vittoria, o di conforto nella sconfitta*¹⁴⁵».

Sono queste le premesse per comprendere la comparsa delle gesta di Eraclio nell'arte figurativa europea del XII e del XIII secolo, dove la fonte di ispirazione è sempre la colorita leggenda narrata da Rabano Mauro¹⁴⁶.

Nel *Perikopenbuch di Santa Eretrunde* (Salisburgo, 1140) si osservano gli elementi propri dello spirito e della cultura crociata (fol. 86v) (**Figura 12**)¹⁴⁷. Come nella *Vittoria di Costantino su Massenzio* dipinta in un medaglione della stauroteca di Stavelot, l'imperatore siede sul dorso di un cavallo bianco, attributo del milite che lotta per il bene supremo, e un soldato innalza una bandiera con tre code infilata in una lancia, caratteristico vessillo crociato. L'angelo sopra la porta non tiene una croce in mano, come scriveva Rabano Mauro, ma sguaina la spada, attributo dell'arcangelo guerriero San Michele.

¹⁴³ Il parallelismo tra Eraclio e Goffredo di Buglione è apportato, assieme ad altri confronti, da B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood, op. cit.*, pp. 164-165.

¹⁴⁴ La reliquia fu portata sul campo anche nella battaglia di Hattin (1187), che si concluse con la sconfitta dell'esercito cristiano ad opera di Saladino e la scomparsa della reliquia. C. P. THIEDE, M. D'ANCONA, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁴⁵ Z. OLDENBOURG, *The Crousades*, London, 1998, p. 418.

¹⁴⁶ Numerosi esempi in B. BAERT, *op. cit.*, pp. 183-191.

¹⁴⁷ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, CLM. 15903, fol. 86v. M. PIPPAL, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud: Theologie und Tagespolitik*, Holzhausen Verlag, Wien 1997; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, pp. 164 sgg; P. KELLER, *Das Perikopenbuch von St Erentrud der Codex CLM 15903 der Bayerischen Staatsbibliothek*, in *Karolingische und romanische Salzburger Buchmalerei*, Università di Salzburg, 2007-2008. Le immagini del Perikopenbuch von St. Erentrud sono consultabili on line, in *Magnificen Manuscripts: Treasures of Book Illumination from 780 through 1180*, a cura del Digital Library Department of the Bavarian State Library.

La splendida miniatura riprende il momento che precede l'ingresso di Eraclio, scalzo e in umile veste, attraverso la porta di Gerusalemme. Il soggetto così concepito valorizza l'eroica impresa dell'imperatore, piuttosto che il suo esemplare atteggiamento di umiltà. Come Costantino nel reliquiario di Stavelot, Eraclio incarna lo spirito dei crociati: le sue imprese si sovrappongono alle loro aspirazioni.

Tra il XII e il XIII secolo si formò un'iconografia complessa per le storie di Eraclio, che inglobava non soltanto l'episodio in cui Eraclio riceve l'ammonimento dall'angelo, già osservato nella miniatura del *Perikopenbuch*, ma anche gli antefatti della guerra contro i persiani di Cosroe (**Figura 13**) e il momento successivo, in cui l'imperatore, sceso dal suo cavallo e scalzo, porta la Croce attraverso la porta di Gerusalemme sotto gli occhi di testimoni stupefatti (**Figura 14**)¹⁴⁸.

Un'incalzante interesse fu rivolto al personaggio di Cosroe, quando rappresentato nel suo singolare palazzo, delineato con dovizia di dettagli rispondenti alla descrizione di Rabano Mauro, quando fu ferocemente decapitato da Eraclio. Come Baert ha puntualizzato, Cosroe si impossessa del simbolo della Cristianità burlandosi di esso e fingendosi Dio, è figura dell'Anticristo, personificazione dell'Islam¹⁴⁹.

Lo scontro tra le forze del bene (Eraclio) e le forze del male (Cosroe), assurgeva ad emblema del conflitto imperituro tra cristiani e musulmani.

2.4 La formazione di un ciclo cavalleresco

Tra il XIII e il XIV secolo le gesta di Eraclio vennero celebrate in cicli pittorici di ampio respiro, ispirati alle *Chansons* della letteratura crociata europea.

¹⁴⁸ Le immagini proposte ad esempio sono tratte dal *Commento all'Apocalisse* di Alessandro di Brema, codice miniato realizzato nella bassa Sassonia, Mm 5.31, 80v, fol. 81b (Cambridge, University Library, ultimo quarto del XIII secolo). *Ibidem*, pp. 151-163. Nel *Sächsische Weltchronik*, Codex Memb. I, 90, fol. 65r, fol. 65v (Gotha, Forschungsbibliothek, 1260) si incontrano *Cosroe sul trono*, il *Duello di Eraclio contro il figlio di Cosroe*, la *Decapitazione di Cosroe*, *Eraclio riporta trionfalmente la reliquia a Gerusalemme*, *Eraclio, scalzo e sceso da cavallo porta la reliquia a Gerusalemme*. B. BAERT, *op. cit.*, pp. 157-158. Altri esempi in *Ibidem*, pp. 154-163.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 192-193.

Saghe cavalleresche di questo genere si spinsero ben oltre il racconto di Rabano Mauro, fantasticando sulle avventure dell'imperatore sin dagli anni della sua infanzia¹⁵⁰. Produzioni artistiche come il paliotto di Nedstryn (Museo storico di Bergen, ca. 1310)¹⁵¹, o il più tardo ciclo murale della chiesa di Nostra Signora di Frauombach databile al secondo quarto del XV secolo¹⁵², traggono ispirazione dai cicli cavallereschi del XII secolo.

Una nota a parte va al più antico ciclo di vetrate della Sainte Chapelle di Parigi, Cappella del Palazzo Reale, commissionata da Luigi IX con lo scopo di custodire le preziose reliquie della Passione di Cristo che il re francese aveva ricevuto, tra il 1239 e il 1241, dall'imperatore latino di Costantinopoli Baldovino II di Courtnay¹⁵³. La chiesa superiore, destinata ad ospitare la corona di spine, un frammento della Vera Croce e un chiodo della Crocifissione¹⁵⁴, è celebre soprattutto per lo straordinario ciclo di vetrate dipinte, che donano verticalismo, lievità e luce all'interno dell'edificio gotico. Il vasto programma iconografico, che include episodi dell'Antico Testamento, della vita di Cristo e dei Santi, dedica una parete alle storie delle reliquie della Passione, tema strettamente connesso alla funzionalità della Cappella.

A seguito dei restauri dei secoli XIV e XV e dei rifacimenti radicali della metà del XIX secolo (1844-1855), seguiti alle distruzioni provocate dai tumulti della rivoluzione francese, che

¹⁵⁰ Alcuni suggerimenti bibliografici circa i testi epici di cui divenne protagonista Eraclio si trovano in M. CURSCHMANN, *Constantine-Heraclius. German Text and Picture Cycles*, in *Piero della Francesca and his legacy*, a cura di M. A. LAVIN, *Piero della Francesca...*, op. cit., 1995, pp. 49-61; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., p. 192, nota 165.

¹⁵¹ N. LEPRI, *Per un'iconografia dell'imperatore Eraclio*, in M. BRUGNINI, op. cit., p. 84. Il paliotto fu realizzato per una cappella norvegese che ospitava una spina della Santa Corona, che alcuni religiosi locali avevano ricevuto nel 1274 dal re di Francia, di ritorno dal concilio di Lione. H. TORP, *Un paliotto d'altare norvegese con scene del furto e della restituzione della vera croce: ipotesi sull'origine bizantina dell'iconografia occidentale dell'imperatore Eraclio*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale (Parma 2003), Milano 2006, pp. 583-584.

¹⁵² Il ciclo di Frauombach (un villaggio tedesco vicino alla città di Schlitz, nello stato di Hesse) ed è ispirato al poema cavalleresco di Gautier d'Arras, *Eracle* (1180), tradotto in lingua tedesca nel XIII secolo. M. CURSCHMANN, *Constantine-Heraclius: German Texts and Pictures cycles*, in M. A. LAVIN (a cura di), *Piero della Francesca and his legacy*, Hannover-London, 1995, pp. 49-62.

¹⁵³ Sulle committenze artistiche e architettoniche di Luigi IX, sulla loro simbologia e sulle loro finalità, si veda D. H. WEISS, *Art and Crusade in the age of Saint Louis*, Cambridge, 1998, in particolare le pagine sulla *Saint-Chapelle*, cap. 1, *Structuring the ideal: the Saint-Chapelle in Parigi*.

¹⁵⁴ Nel XII secolo anche la scoperta della corona di spine venne attribuita ad Elena, come attesta l'igumeno russo Daniele, che così scriveva in occasione di un pellegrinaggio a Gerusalemme: «*Le lieu où Sainte Hélène découvrit la Sainte Croix, les Cloux, la Couronne, la Lance, le Ponge et le Roseau*». Quando la reliquia fu tralata in Francia, si continuava a credere che Gerusalemme fosse stato il luogo del ritrovamento e Elena la sua artefice. C. MERCURI, *Corona di Cristo, Corona di Re: la monarchia francese e la corona di spine nel Medio Evo*, Roma, 2004, p. 34. Sulla corona di spine si è anche consultata la voce di Gaetano Moroni, in G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 17, Venezia, 1842, pp. 192-193.

colpirono in modo particolare la vetrata delle reliquie della Passione, la ricostruzione del ciclo nella sua originalità è questione ardua e dibattuta dalla critica contemporanea.

L'avvicinarsi degli eventi si legge secondo l'ordine della scrittura bistrofedica e determina un articolato percorso nel tempo e nello spazio, che inizia con Elena, approda ad Eraclio, fino sfociare nel presente, destinando un'ampia parte del racconto all'arrivo delle reliquie a Venezia, a Saens, a Parigi e alla consacrazione della Cappella parigina¹⁵⁵.

La più accreditata ipotesi di ricostruzione e di lettura iconografica del ciclo rimane nel datato volume di Grodecki¹⁵⁶, che tra le formelle originarie riconosce due scene tratte dalla leggenda di Eraclio, il *Sacco di Gerusalemme ad opera di Cosroe* e il *Duello di Eraclio contro il figlio di Cosroe*¹⁵⁷ e altre raffiguranti il trasporto delle reliquie a Parigi¹⁵⁸.

L'imperatore crociato Eraclio, con la sua esemplare condotta, guidava i valori e le gesta di Luigi IX. Si narra che il re di Francia imitò Eraclio quando il frammento della Croce giunse a Parigi: toltosi i calzari e vestitosi di saio, portò la reliquia in spalla fino a Notre-Dame, dove la offrì all'adorazione del popolo¹⁵⁹. La Cappella fu consacrata nel 1248 e in quello stesso anno, appena due mesi dopo, Luigi IX si imbarcò per la sua prima crociata. Protagoniste del programma iconografico della vetrata sono le reliquie di Cristo, motivo di conversione e di scontro tra le forze del bene (Eraclio) e le forze del male (Corsoe), fondamento ideologico delle crociate. Comparandosi ad Eraclio, Luigi IX partecipava idealmente al piano divino di custodia delle reliquie, preservandole dalle incursioni a cui Costantinopoli e Gerusalemme erano sovraesposte. Al disegno divino si sovrapponeva un disegno politico di esaltazione di Parigi quale nuova Costantinopoli e nuova Gerusalemme.

¹⁵⁵ Le scene del ciclo parigino sono tutte consultabili nell'archivio fotografico online: *Regards: banque d'images et des monuments*, Centre des monuments nationaux, 1997.

¹⁵⁶ L. GRODECKI, *Le vitraux de la Sainte Chapelle de Paris*, in M. AUBERT, L. GRODECKI, J. LAFOND, J. VERRIER (a cura di), *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle de Paris*, Paris, 1959, pp. 71-349.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 306.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 306-308.

¹⁵⁹ La comparazione con Eraclio è avanzata nella *Historia Anglorum* di Matteo di Parigi. N. LEPRI, *Per un'iconografia dell'imperatore Eraclio*, in *Porphyra*, op. cit., p. 85.

Se Grodecki ha riconosciuto l'originaria partecipazione delle imprese di Eraclio al ciclo delle vetrate della Sainte Chapelle, la critica tende ad escludere che la leggenda di Elena facesse parte del programma iconografico inizialmente concepito¹⁶⁰.

Un ciclo che riunisce in un'unica trama narrativa, distesa tanto nel tempo quanto nello spazio, l'*Inventio Crucis* e l'*Exaltatio Crucis*, per poi completarsi nell'attualità con le imprese di Luigi IX, avrebbe invero una propria logica in linea con la committenza artistica di Luigi IX, finalizzata alla veicolazione di un messaggio politico attualizzante, come illustra esemplarmente Weiss: «*The religious art of Louis IX was sophisticated exegesis, albeit carryng a decidedly more secular and political message*¹⁶¹» e ancora: «*Sacred history had been made current*¹⁶²». Del resto, un programma iconografico concepito unificando le storie di Elena e di Eraclio non costituirebbe un caso isolato.

Nella Collegiata di San Biagio a Braunschweig, in Bassa Sassonia, è conservato un ciclo di affreschi commissionato da Otto il fanciullo, duca di Sassonia e di Baviera e membro della dinastia dei Welfen, o Guelfi. Il ciclo è ricondotto ad un artista che si firmava orgogliosamente «*Johannes Gallicus*», come si legge nell'iscrizione rinvenuta in una colonna della navata nord ovest. La provenienza dell'artista è convalidata da Soffner, che individua nello stile pittorico un'ascendenza francese¹⁶³.

L'opera è databile intorno agli anni Quaranta e Cinquanta del XIII secolo, ma la sua originaria ideazione risale ad alcuni decenni prima, probabilmente al 1173, quando fu eretta la Cattedrale a ridosso del castello ducale, su iniziativa di Enrico il Leone, zio di Otto il fanciullo¹⁶⁴. Il duca dei

¹⁶⁰ A. JORDAN, *Visualizing kingship in the Windows of the Sainte Chapelle*, *International Center of Medieval Art*, 5, Turnhout, 2002; A. A. JORDAN, *Nineteenth Century Restoration Politics: Recrafting Monarchy in the Stained Glass Windows of the Sainte Chapelle in Paris*, in G. T. MARQUARDT, A. A. JORDAN, *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Newcastle, 2009, pp. 195-217; C. MERCURI, *op. cit.*, p. 156.

¹⁶¹ D. H. WEISS, *op. cit.*, p. 212.

¹⁶² *Ibidem*, p. 215.

¹⁶³ M. SOFFNER, *Der Braunschweiger Dom*, Passau, 1999, pp. 67-74.

¹⁶⁴ Tra le numerose importanti sepolture presenti nella cattedrale di Brunswick, si segnalano le tombe di Enrico il Leone e di Otto il Fanciullo. M. SOFFNER, *op. cit.*; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 184-192. Si ringrazia il parroco della Collegiata di Braunschweig, Joachim Hempel per le informazioni date in merito alla bibliografia e alla storia della Collegiata.

Guelfi era il più potente sovrano del Sacro Romano Impero dopo l'imperatore e, allo scadere del XII secolo, la sua influenza territoriale si estendeva fino al mar Baltico e al Trentino Alto Adige. Il ciclo di Braunschweig è disposto lungo due fasce nelle pareti est e sud della parte sud del transetto e racconta le gesta di Elena ispirate alla leggenda di Giuda Ciriaco e le imprese di Eraclio secondo l'Omelia di Rabano Mauro (**Figura 15, Figura 16**). Nella volta sono dipinti temi desunti dal libro dell'*Apocalisse*¹⁶⁵.

Particolarmente interessanti sono alcune illustrazioni riguardanti il destino della reliquia della Croce in seguito al suo ritrovamento. Nella seconda scena della fascia superiore della parete sud (**Figura 16**) un vescovo (probabilmente Giuda Ciriaco, di cui si narra, in precedenza, il *Battesimo* e il *Ritrovamento dei chiodi*) eleva la reliquia della Vera Croce, ricalcando una formula gestuale e liturgica così vicina al rito che si svolgeva il 14 Settembre nel Santo Sepolcro di Gerusalemme, descritto dalla pellegrina Egeria (fine IV secolo) e riprodotto nell'illustrazione del *Menologio di Basilio* (**Figura 10**). È stringente la similarità dell'illustrazione con l'*Exaltatio Crucis* riprodotta in un tondo del paliotto norvegese di Nedstryn, dove due vescovi innalzano la Vera Croce, progendola all'adorazione dei fedeli e dell'imperatore Eraclio. L'analogia iconografica e compositiva tra le due opere spalanca l'ipotesi di una rete di rappresentazioni profondamente marcata dal punto di vista iconografico e ideologico, dilatata a livello europeo. Gli ultimi tre episodi della stessa fascia descrivono il trionfale trasporto della reliquia ad opera di Costantino, un tema finora mai incontrato, se non nella vetrata delle reliquie della Passione della Sainte Chapelle di Parigi, dove, come si è detto, è difficile stabilire in che misura le vicende dell'imperatrice fossero comprese nell'iniziale programma iconografico¹⁶⁶.

All'epoca delle crociate, numerosi frammenti della Croce giungevano effettivamente in Europa da Costantinopoli, tappa intermedia tra la Terra Santa e l'Occidente, accompagnati dalla

¹⁶⁵ Gli affreschi furono scoperti, insieme alle pitture murali del coro e dell'incrocio del bracci, nel 1845. M. SOFFNER, *op. cit.*, pp. 67-74.

¹⁶⁶ Nella moderna vetrata della Sainte Chapelle è l'imperatrice Elena a trasportare trionfalmente una parte delle reliquie a Costantinopoli. Il pannello denominato A141 illustra Sant'Elena che fa mettere le reliquie rinvenute in una cassa; il pannello A141 illustra il trasporto della cassa, accompagnato dalla stessa regina, verso Costantinopoli. Le immagini sono state osservate nella scheda BAC89-0457 dell'archivio online *Regards: banque d'images et des monuments*, Centre des monuments nationaux, 1997.

credenza che fosse stata proprio Elena a portare una parte della Croce nella capitale dell'impero bizantino. Una cronaca duecentesca descriveva così l'assedio di Costantinopoli, avvenuto nel 1204, durante la quarta Crociata:

«*Eodem anno Costantinopolim, a Constantino Magno constructa et semper insuperabilis existens, capitur. Constantinus enim imperator quondam a beato Silvestro baptizatus [...]. Capta igitur urbe, divitiae repperiuntur inestimabiles, pars etiam ligni dominici, quod per Helenam de Iherosolimis translatum auro et gemmis preciosis insignitum in maxima illic veneratione habebatur [...]*¹⁶⁷».

Nella *Chronica slavorum* (1210-1212) di Arnolfo di Lubecca si racconta che nel 1172 Enrico il Leone aveva intrapreso un pellegrinaggio verso la Terra Santa¹⁶⁸. Di ritorno da Gerusalemme, si diresse a Costantinopoli, dove ricevette da Manuele I Comneno un gruppo di reliquie, tra le quali non è azzardato supporre la presenza di un frammento della Vera Croce¹⁶⁹. Certo è che nel 1188 Enrico il Leone donò alla Cattedrale un tesoro di preziosissime particole, detto *Welfenschatz*, collocato nell'altare di Maria (*Marienaltar*) della Collegiata di Branschweig¹⁷⁰. Un frammento della Croce era inoltre custodito all'interno del *Crocifisso* ligneo del Maestro Imervard, datato tra il XII e il XIII secolo e ricalcato sul modello del *Volto Santo* di Lucca¹⁷¹.

Ritornato dal pellegrinaggio, Enrico il Leone commissionò l'edificazione della Cattedrale e il ciclo della *Leggenda della Vera Croce*, poi condotto a termine da Otto il Fanciullo, definito da Brenske un *Medium Welfischer Politik*¹⁷², uno strumento di propaganda politica e religiosa nelle

¹⁶⁷ *Chronica regia Coloniensis (Annales Maximii Colonienses) cum continuationibus in monasterio S. Pantaleonis scriptis aliisque Historiae Coloniensis Monumentis*, in *Scriptores Rerum Germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis recusi*, Hannover, 1880, pp. 202-203.

¹⁶⁸ Il pellegrinaggio di Enrico il Leone sarà poi il soggetto di saghe popolari e romanzesche. Si veda per un approfondimento B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 187-192.

¹⁶⁹ M. SOFFNER, *op. cit.*, pp. 7-10; B. BAERT, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷⁰ M. SOFFNER, *op. cit.*, pp. 52-53. Il tesoro dei Guelfi si arricchì con il trascorrere dei secoli. Oggi i suoi pezzi, racchiusi in reliquiari di alta oreficeria, sono sparsi per i musei del mondo. J. LUCHARDT, G. BUNGARTEN, *Welfenschätze: Gesammelt, verkauft, durch Museen bewahrt*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 2007.

¹⁷¹ E. PANOFKY, *Das Braunschweiger Domkruzifix und das "Volto Santo" zu Lucca*, in *Festschrift für Adolph Goldschmidt*, Leipzig, 1923, pp. 37-44; M. SOFFNER, *op. cit.*, pp. 58-60. Soltanto nel XIX secolo si scoprì che il Crocifisso accoglieva trenta reliquie nel retro della testa del Cristo.

¹⁷² S. BRENSKE, *Der H.I Kreuz-Zyklus in der ehemaligen Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius, Braunschweiger Werkstücke*, 72, Braunschweig 1988, pp. 101, sgg.

mani dei Guelfi. In particolare, si è letta nell'insistenza di rappresentazione di Cosroe un'allusione a Federico II, nemico dei Welfen, scomunicato dalla Chiesa e visto come un Lucifero dalla classe filo-ecclesiastica¹⁷³.

Il culto della reliquia della Vera Croce ha origini orientali: nacque a Gerusalemme e da qui trasmigrò a Costantinopoli, per poi essere recepito in Occidente. L'arte e la liturgia bizantina, generalmente impermeabili alle incursioni esterne, influenzarono i modelli artistici e culturali occidentali attraverso il traffico di pellegrini e crociati che, sin dai tempi di Egeria (fine IV secolo) si recavano a Gerusalemme e riportavano in patria racconti, testimonianze, riti e pratiche, frammenti di reliquie e piccoli cimeli figurati, come reliquiari e ampolline. La raffigurazione di Elena e Costantino ai lati della Croce godette di un'ampia diffusione in Occidente, dov'era destinata a persistere, rielaborata, almeno fino al XVI secolo, come si vedrà.

Frattanto, la rinascita carolingia aveva creato le premesse per la formazione della *Leggenda della Vera Croce* nell'arte occidentale, che acquisiva così una propria identità iconografica, caratterizzata da una vivace narratività. La predominanza della leggenda di Giuda Ciriaco tra le fonti di riferimento è connessa all'innesto, favorito dalle politiche carolingie, di comunità ebraiche nelle società cristiane e al conseguente inasprirsi del sentimento antiggiudaico.

Tra il XII e il XIII secolo si registra in Europa un rinnovato interesse per le storie di Costantino, Elena e Giuda Ciriaco e un'inedita attenzione alle eroiche imprese di Eraclio, intorno al quale si era formata una leggenda tutta occidentale, consacrata alle fonti scritte dal monaco carolingio Rabano Mauro.

La narratività della *Leggenda della Vera Croce* in Occidente contiene una complessa natura allegorica, dove la concezione escatologica della Croce, considerata quale vessillo della Cristianità e strumento di salvezza del mondo e dell'umanità, collima con l'ideologia politica.

¹⁷³ Il cardinale Raniero di Viterbo paragonava Federico II a un Lucifero che siede nel suo trono, sentendosi egli stesso Dio. Questa descrizione di Federico II, come Brenske e Baert hanno rilevato, lo avvicina al personaggio di Cosroe, così come l'arte e la letteratura dell'epoca lo avevano delineato. S. BRENSKE, *op. cit.*, pp. 122-123.

È il caso del reliquiario di Stavelot, dove la compartecipazione del pontefice Silvestro al *Battesimo di Costantino* e del vescovo al *Miracolo della Vera Croce* veicola un chiaro messaggio filo-ecclesiastico all'interno di una cornice più ampia, volta ad esaltare il potere esorcistico e salvifico della reliquia della Vera Croce. Lo stesso discorso vale per il ciclo di Braunschweig, dov'è inserita la raffigurazione del rito dell'*Exaltatio Crucis*, celebrato da un vescovo, autentico protagonista della scena.

È il caso, ancora, dell'interesse rivolto al personaggio di Cosroe nelle rappresentazioni delle gesta di Eraclio. Sul piano metastorico l'imperatore persiano personifica l'Anticristo; sul piano storico incarna il nemico islamico e l'imperatore avverso alla supremazia della Chiesa di Roma.

L'abate Wibald il re santo Luigi IX e Enrico il Leone di Welfen furono rispettivamente i committenti della stauroteca di Stavelot, delle vetrate della Sainte Chapelle di Parigi e degli affreschi di Braunschweig. I tre uomini sono accomunati da un viaggio in Oriente e dal possesso di uno o più frammenti di preziose reliquie, orgogliosamente custodite in sontuosi santuari: la loro personalità si sovrappone concettualmente alle figure di Costantino, Elena ed Eraclio. Non solo: essi furono ideologicamente tesi verso un compromesso diplomatico tra Papato e Impero, come rivelano certe curiose scelte iconografiche.

In questo quadro storico si riconoscono motivi in comune con le dinamiche che condussero ad una rinascita delle *Storie della Vera Croce* nell'arte della Controriforma, indirizzata alla riabilitazione dell'autorità pontificia, a seguito degli sconvolgimenti della Riforma, e alla dimostrazione che il potere temporale di imperatori e regnanti doveva essere asservito alla Chiesa di Roma.

L'iconografia della *Leggenda della Vera Croce* nell'arte del XII e del XIII secolo non va relazionata soltanto allo spirito crociato, ma anche alla questione della lotta per le investiture, nella quale la figura dell'imperatore Costantino è profondamente implicata, a causa di quella donazione che gli uomini del Medio Evo esaltavano o esecravano, ma nessuno osava mettere in discussione.

Egregiamente Dante espresse il paradosso della conversione di Costantino, che da un lato cagionò la cristianizzazione dell'Occidente ma dall'altro, attraverso la donazione, giustificò la nascita dello Stato Pontificio:

«Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!¹⁷⁴».

Nel XIII secolo, durante gli aspri scontri con Federico II, allorché il *Constitutum Constantini* «iniziò ad essere impiegato con maggiore frequenza quale sostegno alle rivendicazioni del primato papale¹⁷⁵» si moltiplicarono a Roma le rappresentazioni artistiche ispirate agli *Actus Silvestri*, che Quednau ha passato in rassegna nel suo saggio¹⁷⁶. Tra di esse vanno segnalate le *Storie di San Silvestro* dipinte da maestranze bizantine intorno al 1247 nell'Oratorio di San Silvestro, fatto erigere nel Convento benedettino fortificato dei Santi Quattro Coronati¹⁷⁷. All'apice del dramma conflittuale tra imperatore e papa «venne creata a Roma una raffigurazione di grande forza per contesto e accentuazione della visione papale sul dovere di obbedienza e sottomissione dell'imperatore verso il *Vicarius Christi*¹⁷⁸». Tra i soggetti raffigurati non manca la straordinaria rappresentazione dell'*Invenzione Crucis*, con il ritrovamento delle tre croci e la resurrezione di un giovane defunto (**Figura 17**). Come nel reliquiario di

¹⁷⁴ DANTE ALIGHIERI, *La commedia: Inferno*, 19, 115-117, edizione a cura di G. PETROCCHI, Milano, 1976.

¹⁷⁵ R. QUEDNAU, *Costantino il grande a Roma: forme e funzioni della memoria nelle testimonianze visive da ponte Milvio a Mussolini*, in G. BONAMENTE (a cura di), *Costantino il grande... op. cit.*, pp. 319-386, in particolare p. 326.

¹⁷⁶ Nell'arco trionfale dell'antica basilica di San Pietro (demolito nel 1506) era presente probabilmente un mosaico raffigurante Costantino in veste di fondatore della Basilica davanti a Cristo e a Pietro; nella facciata della stessa Basilica (demolita nel 1605) si trovava, sopra il portico, un mosaico ispirato agli *Actus Silvestri*. Un altro ciclo musivo di questo tipo fu realizzato intorno al 1190 nel portico della facciata della Basilica Lateranense. *Ibidem*, pp. 322-331.

¹⁷⁷ A. IACOBINI, *La pittura e le arti sontuarie da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in A. M. ROMANINI (a cura di), *Roma nel Duecento*, Torino, 1991, pp. 237-319, nello specifico pp. 276-289. Sul contesto storico e politico e sulle fonti, R. QUEDNAU, *Costantino il grande a Roma*, *op. cit.*, pp. 326 sgg.; S. MADDALO, *Immagini e ideologia tra gli Actus Sylvestri e il Constitutum Constantini: riflessioni su una duplice tradizione figurativa*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 18-22 settembre 2007, Milano, 2008, pp. 481-494.

¹⁷⁸ R. QUEDNAU, *Costantino il grande a Roma*, *op. cit.*, p. 326.

Stavelot, si assiste alla mescolanza iconografica tra gli *Actus Silvestri* e la leggenda della Vera Croce.

2.5 Uno sguardo alla produzione artistica in Italia

Almeno fino al XIII secolo, la *Leggenda della Vera Croce* non sembra interessare, se non in alcuni casi di adesione al clima culturale e artistico europeo, la produzione figurativa in Italia, regione segnata da una politica discontinua e frammentaria.

Alla rinascita carolingia è connessa la miniatura del *Canones Conciliorum* (Vercelli, Biblioteca Capitolare, **Figura 4**), realizzata a Pavia, città sottratta ai longobardi da Carlo Magno e divenuta un importante centro del Sacro Romano Impero.

Il soggetto della parte superiore dell'illustrazione (*Giuda consegna ad Elena la Croce*) è ripreso nell'*incipit* di un manoscritto musicale di ambito cassinese (Benevento, Palazzo arcivescovile, Biblioteca capitolare), databile tra il XII e il XIII secolo (**Figura 18**). La tipologia iconografica rimanda a *Costantino e Elena ai lati della Croce*, rappresentazione encomiastica di derivazione bizantina, che nella miniatura europea veniva spesso riadattata in chiave occidentalizzante, privilegiando alla teocratica coppia imperiale Costantino-Elena, la coppia Elena-Giuda Ciriaco, che evoca la dicotomia Cristianesimo-Giudaismo¹⁷⁹.

Nelle stauroteche di manifattura occidentale continuava ad essere proposta la tipologia bizantina, poiché l'adesione al modello di origine orientale attestava l'autenticità della reliquia¹⁸⁰. Tra le numerose stauroteche europee¹⁸¹, Spinucci ne individua nove in Italia¹⁸², per le quali è

¹⁷⁹ Si segnala un'illustrazione miniata, desunta dal *Martirologio di Usuardo*, conservato nella Landsbibliothek di Stuttgart (Cod. Hist. Fol. 415, fol. 39). L'illustrazione è pubblicata, assieme alla citazione di altre opere con la medesima tipologia di rappresentazione, in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 130-131.

¹⁸⁰ M. SPINUCCI, *Nota sulle stauroteche medievali in Italia*, in *Rivista per l'Osservatorio delle arti decorative in Italia*, 3, Giugno 2011, pp. 23-42.

¹⁸¹ A. FORLOW, *op. cit.*, pp. 58 sgg.

¹⁸² Essi sono collocati a Brescia (nella cappella delle Sante Croci nel Duomo Vecchio), a Celano (proveniente dalla chiesa di San Nicola di Alba Fucens, conservata nel Museo d'Arte Sacra della Marsica), a Farneta (nella Certosa di Farneta a Lucca), a Urbino, nella Galleria Nazionale delle Marche (proveniente dal Monastero di San Michele in Isola di Murano), a Lentini (nella chiesa di Sant'Alfio), a Nonantola (nel Tesoro dell'abbazia di Nanantola), a Roma (proveniente dal Tesoro di Sancta Sanctorum, conservato nel Museo Sacro e Cristiano della Biblioteca Vaticana) e

riconoscibile un modello iconografico comune¹⁸³. Solitamente, nel coperchio è raffigurata la *Crocifissione con la Vergine e San Giovanni Evangelista*. La Croce, di tipo patriarcale, è sovrastata da due angeli e dalle effigi del sole e della luna e presenta alla base la raffigurazione del cranio di Adamo, allusione al Golgota, che significa “luogo del cranio”, com’è specificato nei Vangeli (Mt 27, 33; Lc 15, 22; Mc 23, 33; Gio 19, 17). Il simbolismo è interpretabile alla luce di 1Corinzi 15, 21-22, dove il sacrificio di Cristo sulla Croce è considerato il riscatto sul peccato originale di Adamo, e si riaggancia alla credenza che il Golgota fosse il luogo della sepoltura del primo uomo della Genesi¹⁸⁴. Queste stauroteche presentano all’interno, ai lati dell’inserito cruciforme dov’è collocata la reliquia, le effigi di Costantino ed Elena, oppure di Giovanni e Maria, identificati da un’iscrizione.

In questa tipologia di stauroteca rientra il reliquiario del Tesoro delle Sante Croci di Brescia (**Figura 9**). Secondo la leggenda locale, durante il periodo carolingio il fantomatico duca Namo di Baviera condusse il Tesoro delle Sante Croci a Brescia. Successivamente, il gruppo di reliquie del sacro legno venne accolto tra le pareti del Duomo della città, eretto ad imitazione dell’*Anastasis* nel decennio successivo alla conquista cristiana di Gerusalemme (1099).

Al culto del Tesoro delle Sante Croci di Brescia crediamo si debba connettere il ciclo di affreschi della chiesa romanica di San Severo a Bardolino, sul lago di Garda¹⁸⁵.

Il cattivo stato di conservazione del ciclo pittorico contribuisce a rendere non poco complicata un’ipotesi di datazione, che si muove tra la fine del XI e la fine del XII secolo. La letteratura più recente è propensa a collocare gli affreschi nella prima metà del XII secolo¹⁸⁶. Pur nell’assenza di notizie relative alla committenza e all’esecuzione, si colgono una raffinata cifra stilistica e un’ariosa impaginazione spaziale, scandita da architetture dipinte (archi, timpani e colonnine).

due a Venezia (un esemplare è collocato nel Tesoro di San Marco; l’altro, detto “del Cardinal Bessarione” è custodito nelle Gallerie dell’Accademia). Notizie e bibliografia in M. SPINUCCI, *op. cit.*, note 68-75.

¹⁸³ Il modello è già descritto e analizzato da M. SPINUCCI, *op. cit.*.

¹⁸⁴ ORIGENE, *Commento a Matteo*, a cura di R. SCOGNAMIGLIO, M. I. DANIELI, Roma, 2006, p. XVIII, 23.

¹⁸⁵ Bibliografia fondamentale: A. CAIANI, *Gli affreschi della chiesa di San Severo a Bardolino*, Verona, 1968, pp. 25-32; Y. CHRISTE, *Le cycle inédit de l’invention de la Croix à San Severo de Bardolino*, in *Compte Rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1987, pp. 76-109; F. ZULIANI, *Bardolino*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, a cura di A. M. ROMANINI, 3, Roma, 1992; F. FLORES D’ARCAIS, *La pittura nel Veneto: le origini*, Milano, 2004, pp. 181-187. Una sintesi del dibattito storiografico in C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 203.

¹⁸⁶ C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 203.

Il ciclo è dipinto nelle pareti della navata centrale: nella parete destra sono raffigurati episodi riferibili all'*Incarnazione*¹⁸⁷, alla *Natività*¹⁸⁸ e all'*Apocalisse* di San Giovanni¹⁸⁹; nella parete sinistra si sviluppa la *Leggenda della Vera Croce*.¹⁹⁰ L'affinità compositiva e cromatica tra le due pareti dipinte lascia supporre alla critica che siano coeve e generate da un progetto comune¹⁹¹.

La *Leggenda della Vera Croce* inizia con il *Sogno di Costantino*, ispirato alla versione di Lattanzio: un grande angelo posa di fronte a Costantino disteso in un letto color porpora e gli addita la Croce, manifesta in un semicerchio in alto a sinistra (**Figura 19**). L'iconografia tradisce motivi in comune con il *Sogno di Costantino* della stauroteca di Stavelot (**Figura 11**)¹⁹². Seguono due scene ambientate nel campo di battaglia: nella prima è descritta l'*Apparizione della Croce* a Costantino, secondo la versione di Eusebio di Cesarea¹⁹³; nella seconda si trova la *Vittoria di Costantino su Massenzio* (**Figura 20**), dove decine di cavalieri che avanzano sui corpi di nemici abbattuti, brandendo le spade e levando alto il *labarum*, un drappo a tre code inserito in una lancia terminante con una Croce, che ripropone la caratteristica fisionomia dello stendardo crociato. Intriso dello spirito crociato, l'episodio ha una valenza attualizzante, già identificata nella *Vittoria di Costantino su Massenzio* dipinta nel reliquiario di Stavelot.

Nella fascia inferiore scorre la leggenda di Giuda Ciriaco, suddivisa in scene preconfezionate da una tradizione iconografica consolidata.

Nella prima illustrazione compare la *Disputa con gli ebrei* (**Figura 21**), proposta secondo un modello compositivo già osservato nelle produzioni di oreficeria mosana del XII secolo e negli affreschi della Cattedrale di Braunschweig. A sinistra, Elena siede in trono al di sotto di una

¹⁸⁷ L'*Annunciazione* e la *Visitazione*. F. FLORES D'ARCAIS, *op. cit.*, p. 183

¹⁸⁸ La *Natività* e l'*Annuncio ai pastori*. *Ibidem*, p. 183.

¹⁸⁹ La *Visione di San Giovanni*; *Il Figlio dell'uomo in mezzo ai sette candelabri*; la *Consegna delle lettere alle sette Chiese*; *San Giovanni ha la visione dei ventiquattro vegliardi*, l'*Apertura del sesto sigillo* e il *Flagello delle cavallette*. *Ibidem*, p. 183.

¹⁹⁰ Christe fu il primo a riconoscere l'identità del ciclo e dei singoli soggetti, apportando confronti con opere europee contemporanee e precedenti. Y. CHRISTE, *op. cit.*

¹⁹¹ C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 207; F. FLORES D'ARCAIS, *op. cit.*, pp. 183-184.

¹⁹² Il confronto è avanzato da C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 208.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 208. Come gli affreschi di Bardolino, così la miniatura bizantina del cod. gr. 510 (*Omellerie di Gregorio Nazanziano*) riporta sia il *Sogno di Costantino* (Lattanzio) che l'*Apparizione della Croce* sul campo di battaglia (Eusebio di Cesarea).

architettura arcuata; indossa la corona e il velo, che la connotano come regina e sacerdotessa, e regge il globo crucigero, in omaggio alla tradizione iconografica bizantina. Gli ebrei di fronte all'imperatrice non esibiscono particolari che li connotano in quanto tali. Questa interessante peculiarità, che distingue la rappresentazione da quelle d'Oltralpe, denota una concezione meno grottesca e più umanizzata dell'ebreo, vicina all'iconografia carolingia. Alle spalle di Elena in trono sosta una figura femminile: il motivo, che anticipa il corteo di dame che accompagnerà Elena nelle rappresentazioni quattrocentesche, è già presente nel *Canones Conciliarum* di Vercelli (**Figura 4**) e nel *Wessobrunner Gebetbuch* (**Figura 22**)¹⁹⁴ e definisce un'area geografica e culturale ben delineata.

Nella scena successiva Giuda viene trascinato al cospetto di Elena. Anche nel *Wessobrunner Gebetbuch*, la *Disputa con gli ebrei* si ripete due volte e la seconda illustrazione si differenzia dalla prima per la presenza di Giuda¹⁹⁵. Di seguito, Elena, in piedi al di sotto di un loggiato timpanato, indica Giuda, che fa capolino dal pozzo nel quale è stato gettato (**Figura 23**). La narrazione con i due principali momenti dell'*Inventio Crucis*: il *Ritrovamento delle tre croci* e il *Miracolo della Vera Croce*¹⁹⁶. Il *Ritrovamento* (**Figura 24**) riflette un motivo iconografico risalente alla tradizione artistica carolingia: Giuda scava solitario nel terreno, dov'è già visibile una grande Croce. La montagna dov'è collocata la Croce è una concretizzazione del luogo della crocifissione, il Golgota. La si ritrova nell'*Inventio Crucis* dipinta nel ciclo di affreschi dell'Oratorio di San Silvestro (Roma, Basilica dei Santi Quattro Coronati, 1247) (**Figura 17**). Così, nonostante l'ascendenza culturale d'Oltralpe degli affreschi di Bardolino, questa peculiarità iconografica rivela contatti con la produzione artistica romana, di ascendenza bizantina. D'altronde anche Caiani, mediante un'indagine di carattere stilistico, ha ravvisato «una matrice sud-orientale, derivante dal bizantinismo tardo macedone risalente lungo il versante adriatico».

¹⁹⁴ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 9r.

¹⁹⁵ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 6v.

¹⁹⁶ A. CAIANI, *op. cit.*, pp. 34-36.

Nell'ultima scena, il *Miracolo della Vera Croce*, Giuda solleva la reliquia dal corpo già seduto del risorto ed Elena assiste all'evento sollevando la mano in segno di stupore, gesto replicato dal personaggio alle sue spalle.

Gli affreschi di Bardolino sono certamente posteriori al *Wessobrunner Gebetbuch* (ca. 814), ma presentano con esso indiscutibili elementi in comune, motivati dalla vicinanza tra i due centri di produzione artistica, collocati lungo una rotta che varcava importanti città medievali, come Trento e Innsbruck, e che, attraverso Wessobrunn, conduceva a Salisburgo. Del resto, la critica ha già individuato legami stilistici tra gli affreschi di San Severo a Bardolino e miniature prodotte a Salisburgo e ad Admont¹⁹⁷. Con le illustrazioni del codice di Wessobrunn, il ciclo di Bardolino condivide la spontaneità del disegno, che delinea una figura umana scattante e dalla gestualità espressiva, connotata dalla spropositata lunghezza delle mani, come suggerisce il confronto tra le effigi di Elena e di Giuda Ciriaco.

La *Leggenda della Vera Croce* di Bardolino rappresenta un fenomeno singolare in ambito italiano ed europeo, perché è trasposta in un ciclo di affreschi, fatto straordinario per l'epoca, che trova un corrispettivo soltanto nel ciclo della Collegiata di Braunschweig, con il quale si possono stabilire confronti interessanti. In entrambi i cicli di affreschi, le scene sono scandite da elementi architettonici ed Elena, con velo e corona, compare in trono al di sotto di una loggia con tendine aperte. Inoltre, anche la *Leggenda della Vera Croce* di Braunschweig è proposta in accostamento al ciclo dell'*Apocalisse*.

Enrico il Leone di Welfen estendeva i propri domini fino al Trentino Alto Adige, dove a partire dal XII secolo, è documentato il culto della Croce e del Santo Sepolcro, in città come Vipiteno, Bressanone e Bolzano¹⁹⁸. La strada gardesana, costituì durante tutto il Medio Evo la principale

¹⁹⁷ W. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dall'VIII al XIII secolo*, Verona, 1943; A. CAIANI, *op. cit.*, pp. 25-32; Y. CHRISTE, *op. cit.*, pp. 106 sgg.

¹⁹⁸ Si veda M. CURSCHMANN, *op. cit.*, p. 55. Curschmann fa riferimento in particolare ad una Sacra Rappresentazione, detta *Heiligkreuzspiel*, diffusa in modo particolare tra la Baviera e il Südtirol, di cui resta un manoscritto redatto nei primi anni Venti del XVI secolo ad Augsburg. Si veda anche C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 217 e R. SALVARANI, *Crociati e pellegrini*, in R. SALVARANI (a cura di), *Romanico sul Garda*, atti del convegno, Desenzano del Garda, Montichiari, 2002, pp. 29-61. Salvarani individua lo sviluppo di una cultura crociata che accompagna la devozione alla Croce lungo il corso dell'Adige e nella zone del Garda, attraverso

via di comunicazione che collegava la penisola alla Germania. Lungo questa via, l'imperatore e il suo seguito soggiornarono per brevi periodi, durante i loro viaggi e Bardolino, come tutta l'area del Garda, dipendeva direttamente dall'imperatore¹⁹⁹.

Allora la lontananza fisica tra Bardolino e Braunschweig si accorcia e le possibilità di contaminazioni artistiche e culturali aumentano, rafforzando l'idea che agli affreschi di Bardolino, considerata la loro specifica iconografia, corrispondesse «*una committenza molto alta, celebrativa e trionfalistica, altrimenti non riscontrabile nel territorio veronese*²⁰⁰».

Il connubio tra la *Leggenda della Vera Croce* e l'*Apocalisse* non si evince soltanto negli affreschi di Braunschweig e di Bardolino, ma anche nella Sainte Chapelle di Parigi. Nonostante la difficoltà di ricostruzione dell'originario programma iconografico della vetrata delle reliquie parigina, Grodecki²⁰¹, seguito da Mercuri²⁰², rileva il senso generale del ciclo nella correlazione tra la prima e la seconda venuta di Cristo²⁰³. Il re di Francia si sarebbe sentito incaricato della missione di custodire le reliquie della Passione nell'attesa del Giudizio Finale, durante il quale Cristo sarebbe giunto a recuperare i suoi trofei (o *Arma Christi*) nella Cappella parigina.

Forse anche in un ciclo di affreschi dipinto nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme (1123-1144) si assisteva al sincretismo tra la *Leggenda della Vera Croce* e l'*Apocalisse*, come suppone Cipollaro nella sua ricostruzione del programma iconografico dell'antico ciclo perduto²⁰⁴.

Una tendenza simile si rileva negli affreschi romani dell'oratorio di San Silvestro. Nella lunetta al di sopra della fascia che corre lungo le pareti, dove sono raffigurate le storie di Silvestro, Costantino ed Elena, sosta il *Cristo Giudice*, affiancato dalla Vergine e da San Giovanni Battista, reggenti i simboli della Passione²⁰⁵. In quest'ottica, a Silvestro, Costantino ed Elena è conferito un ruolo imprescindibile nella storia della salvezza.

l'istituzione di ospizi e cappelle dedicati alla Croce e volti all'assistenza di pellegrini e cavalieri diretti in Terra Santa.

¹⁹⁹ F. FLORES D'ARCAIS, *op. cit.*, p. 183.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 183.

²⁰¹ L. GRODECKI, *op. cit.*, p. 81.

²⁰² C. MERCURI, *op. cit.*, pp. 150-151.

²⁰³ *Ibidem*, p. 151.

²⁰⁴ C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 198-199.

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 200-202.

Così la *Leggenda della Vera Croce* in San Severo a Bardolino, che sintetizza e concretizza le aspirazioni e gli obiettivi propagandati dai conduttori delle crociate, è concepita come un percorso tracciato in un disegno divino, che definitivamente si compirà nel giorno del Giudizio universale.

Capitolo 3

Fioritura della *Leggenda della Vera Croce* in Italia

(XIV-XV secolo)

Nel capitolo precedente siamo risaliti alle radici della *Leggenda della Vera Croce* nell'arte figurativa orientale e occidentale.

In questo capitolo analizzeremo il fenomeno della *Leggenda della Vera Croce* nell'arte figurativa in Italia tra il XIV e il XV secolo.

Fino al XIV secolo, si constata nella penisola l'assenza di una tradizione figurativa locale: nel nord Italia la miniatura carolingia di Pavia (**Figura 4**) e i successivi affreschi di Bardolino (**Figure 19, 20, 21, 23, 24**) si connettono ai centri gravitazionali del Sacro Romano Impero, mentre a Roma, negli affreschi dell'Oratorio di San Silvestro del complesso dei Santi Quattro Coronati, a cui lavorarono maestranze bizantine, la *Leggenda della Vera Croce* è in funzione della *Leggenda di San Silvestro* (**Figura 17**).

Nella seconda metà del XIV secolo si assiste alla nascita di due filoni iconografici, che spaccano verticalmente in due parti la penisola.

Da un lato, Agnolo Gaddi, con il suo ciclo pittorico monumentale, dettò un modello di riferimento imprescindibile per la cultura figurativa toscana (e non solo). Includendo la *Leggenda del legno della Croce*, il ciclo si sposava con la mistica francescana e inaugurava una felice unione tra la committenza francescana e la *Leggenda della Vera Croce*. La fortuna del programma iconografico di Santa Croce a Firenze si spinse fino alla metà del XV secolo, quando Piero della Francesca la recepì, portando alle estreme conseguenze le implicazioni antiturchesche connesse alla leggenda della Vera Croce.

Dall'altra parte, sul versante adriatico si formavano le premesse per una tradizione iconografica con proprie caratteristiche, che, indifferente alle storie di Eraclio e solo parzialmente interessata

alla *Leggenda del legno della Croce*, ma con esiti del tutto differenti rispetto al modello gaddiano, ruotava intorno alla leggenda di Giuda Ciriaco. Lo studio disvela un percorso affascinante, che si spinge dalla Puglia fino a Venezia fermandosi al centro, dove tra il XIV e il XV secolo si era frattanto radicato il culto di San Ciriaco, patrono di Ancona.

È giunto il momento di fare la conoscenza della leggenda del legno della Croce, che a partire dall'XI secolo nutrì il *corpus* delle leggende dedicate alla Vera Croce. L'analisi del testo della *Legenda Aurea* ci permetterà di addentrarci nel vivo del racconto e, al contempo, di individuare le tematiche imperanti di questo compendio fondamentale per l'iconografia sacra in Occidente.

3.1 La Vera Croce nella *Legenda Aurea*

La *Legenda Sanctorum*, scritta a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo dal domenicano Jacopo da Varazze, o Varagine (morto nel 1298), non era concepita come opera originale, ma come compilazione e rielaborazione di testi preesistenti. Il compendio, noto anche come *Legenda Aurea*, fu ben presto tradotto nelle lingue vernacolari ed ebbe un impatto di grande portata sulla devozione e sulla tradizione letteraria e artistica dell'Europa occidentale, che permise alla leggenda della Vera Croce, spartita tra il primo volume, con il capitolo dedicato all'*Inventio Crucis*, e il secondo volume, con il capitolo dedicato all'*Exaltatio Crucis*, di entrare nel novero delle leggende ereditate dalla tarda Antichità e dall'alto Medio Evo, destinate a perpetuarsi e a diffondersi capillarmente²⁰⁶.

Nella *Legenda Aurea* sono riportate le molteplici varianti allora conosciute e tramandate dai manoscritti; di alcune vengono specificate la fortuna nella trasmissione orale e la presunta storicità, due fattori che non sempre coincidono, come Jacopo di Varazze dimostrava di sapere quando scriveva in merito alla leggenda del legno della Croce: «*Lascio giudicare ai lettori se*

²⁰⁶ JACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. VITALE BROVARONE, Torino, 2007, nello specifico l'*Introduzione*, a cura di A. VITALE BROVARONE, e i capitoli LXVIII (*L'Invenzione della Croce*) e CXXXVIII (*L'Esaltazione della Croce*). Il testo tradotto fa riferimento all'edizione di C. GRAESSE, Lipsia, 1863. Si veda inoltre la più recente edizione curata da Maggioni, JACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di P. MAGGIONI, Impruneta, 1998.

queste storie siano vere, dal momento che questo racconto non è riportato da alcuna cronaca o storia autentica²⁰⁷ »).

La leggenda del legno della Croce introduce il racconto dell'*Inventio Crucis* ed è costituita da un insieme di storie ambientate nell'era che precede la venuta di Cristo. Ispirandosi al pensiero tipologico, che vede nell'Antico Testamento una prefigurazione del Nuovo, la leggenda ricerca le origini biologiche della Croce di Cristo e ne individua il suo percorso diacronico, che va incrociandosi con personaggi ed episodi estrapolati dalle Sacre Scritture. Considerata la sua missione redentiva, il legno della Croce non può che provenire dal Paradiso ed essere identificato con l'albero della vita del libro della Genesi²⁰⁸, *figura Crucis* nell'esegesi di Giustino Apologeta («Ascoltate ora come egli racchiudesse il simbolo dell'albero della vita che è detto essere stato piantato nel paradiso²⁰⁹»).

La leggenda del legno della Croce visse probabilmente un lungo periodo di elaborazione e di trasmissione orale, fino a comparire in forma scritta nella metà del XII secolo. Gli studi sulle fasi, le varianti e gli sviluppi della leggenda del legno della Croce nella letteratura²¹⁰, vagliano gli scritti di Onorio d'Autun (o di Ratisbona) (1080-1154)²¹¹, di Pietro Comestore (morto nel 1178)²¹², di Goffredo da Viterbo (1125-1195)²¹³, di Lamberto di Saint-Omer (1061-1125)²¹⁴, di Giovanni Beleth (1135-1182)²¹⁵, tappe di un processo di formazione che si conclude con la

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 380.

²⁰⁸ «Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male (Gn 2, 9)».

²⁰⁹ S. GIUSTINO, *op. cit.*, p. 274.

²¹⁰ Bibliografia fondamentale: W. MAYER, *Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus*, Monaco, 1880; A. R. MILLER, *German and Dutch Versions of the Legend of the Wood of the Cross: a descriptive and analytical catalogue*, Oxford, 1992; A. M. L. PRANGSMA-HAJENIUS, *La légende du Bois de la Croix dans la Littérature française médiévale*, Assen, 1995; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, cap. 5, *From Paradise to Golgotha: the legend of the Wood of the Cross*, pp. 288-349.

²¹¹ ONORIO D'AUTUN, *Speculum ecclesiae. De invention sanctae Crucis*, in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 290-291.

²¹² PIETRO COMESTORE, *Historia scholastica*, in A. R. MILLER, *op. cit.*, pp. 103-105; B. BAERT, *op. cit.*, pp. 291-292.

²¹³ GOFFREDO DA VITERBO, *Pantheon*, in W. MAYER, *op. cit.*, pp. 112-114; A. R. MILLER, *op. cit.*, pp. 103-105; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 292-293.

²¹⁴ LAMBERTO DI SAINT-OMER, *Liber Floridus*, in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 293.

²¹⁵ GIOVANNI BELETH, *Rationale divinatorum officiorum*, in A. R. MILLER, *op. cit.*, pp. 100-101; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 293-294.

Legenda Aurea (1260 circa), che costituì la versione standard della leggenda, destina ad essere assunta quale fonte principale di riferimento per l'iconografia²¹⁶.

Nell'introduzione dell'*Inventio Crucis* nella *Legenda Aurea* la leggenda del legno della Croce è considerata parte di un sistema di prefigurazioni, dove Seth, Salomone e la regina di Saba colgono l'autentico valore del legno, anticipando il ritrovamento di Elena.

A differenza di questi eroi positivi, gli ebrei non riconoscono la natura divina del legno, con il quale fabbricano la Croce su cui Cristo morirà. In quest'ottica, essi incarnano una colpa, che sarà poi redenta da Giuda Ciriaco. Va da sé che la Leggenda del Legno di Croce introduce la Leggenda di Giuda Ciriaco.

I personaggi della prima storia, Adamo e suo figlio Seth, sono tratti dal libro della *Genesi*²¹⁷. Essendosi Adamo ammalato, Seth si reca alle porte del Paradiso e chiede l'olio del legno della misericordia con cui ungere il corpo del padre, per permettergli di tornare in salute. L'arcangelo Michele compare a Seth e gli comunica che mancano ancora 5500 anni prima che Adamo possa essere unto con l'olio della misericordia²¹⁸. Come Jacopo da Varazze specificava, questa versione, desunta dal *Vangelo di Nicodemo*²¹⁹, coesiste con altre fonti, secondo le quali un angelo procura a Seth un rametto e gli ordina di piantarlo sul monte del Libano²²⁰. In taluni testi il ramo dato a Seth dall'angelo appartiene all'albero della conoscenza del bene e del male che cagionò il peccato di Adamo²²¹. L'olio del legno del *Vangelo di Nicodemo* o il ramo secondo altre fonti costituiscono il motivo di espiazione del peccato originale di Adamo, che si adempirà soltanto dopo la morte di Cristo sulla Croce. Al suo ritorno, Seth trova il padre morto e pianta il

²¹⁶ La letteratura successiva a Jacopo da Varazze è descritta e analizzata in *Ibidem*, pp. 295-306.

²¹⁷ Seth, il terzo figlio di Adamo, compare nel libro della *Genesi*: «Ora, Adamo visse centotrent'anni, e generò a propria immagine e somiglianza un figlio; a cui pose nome Seth. [...] Seth visse centocinque anni e generò Enos (Gn 5, 3-8)». Seth è considerato il diretto discendente di Adamo e progenitore della generazione ebraica prima di Noè. In Gn 4, 25-26 Seth è visto come una seconda possibilità data ad Adamo dopo la morte di Abele: «Conobbe un'altra volta Adamo la moglie sua, la quale partorì un figlio, e lo chiamò per nome Seth, dicendo: - Iddio m'ha dato un altro discendente al luogo di Abele ucciso da Caino».

²¹⁸ *Ibidem*, p. 353

²¹⁹ V. TRUIJEN, *Vangelo di Nicodemo*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di U. BOSCO, Roma, 1976; M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli Apocrifi*, con un saggio di G. PAMPALONI, Torino, 1990, pp. 292-376.

²²⁰ Nella *Historia Scholastica* di Pietro Comestore l'albero cresciuto nel monte del Libano viene poi utilizzato per il suo palazzo nella foresta. A. R. MILLER, *op. cit.*, pp. 103-105; B. BAERT, *op. cit.*, pp. 291-292.

²²¹ Jacopo da Varazze sottolineava che questa versione derivava da una storia apocriфа greca. Non è chiaro a quale fonte greca si faccia riferimento. Nella letteratura del XII e XIII secolo l'albero della vita e l'albero della conoscenza del bene e del male sono spesso interscambiabili.

ramo sulla sua tomba. Secondo un'altra versione, non riportata nella *Legenda Aurea*, Seth conficca il ramo nella bocca di Adamo²²², dalla quale crescerà l'albero: questa variante è in relazione con la tradizione iconografica che vuole il cranio di Adamo raffigurato ai piedi della *Crocifissione*.

Il racconto di Adamo e Seth affonda le sue radici alle origini del Cristianesimo: nel suo stato embrionale è presente nella letteratura apocrifia neotestamentaria, come il già citato *Vangelo di Nicodemo* (II secolo d. C.), ma anche nella letteratura apocrifia veterotestamentaria cristiano-giudaica, come il *Libro dei Giubilei*, o *Piccola Genesi* (circa 100 a. C.) e la *Vita Adae et Evae* (fine del I secolo d. C.).

Il ramo diventa un albero fino al tempo di re Salomone, quando questi lo fa abbattere per la costruzione del suo palazzo nella foresta (*Domus Saltus*), ma il tronco è troppo lungo o troppo corto e non c'è modo di sistemarlo. Innervositi, gli operai lo gettano sopra uno specchio d'acqua, dove lo vede la regina di Saba, giunta in visita a Salomone per metterne alla prova la saggezza, come racconta il passo biblico (Re1 10, 1-13). La straniera regina riceve la visione della crocifissione del Salvatore del mondo sopra quel legno e sosta in adorazione di esso. Al racconto di Giovanni Beleth²²³, segue la variante di Pietro Comestore²²⁴, secondo cui la regina di Saba, dopo aver fatto rientro nella sua patria, scrive a Salomone che quel legno sarà la causa della fine del regno dei giudei. Allora il re fa sotterrare il legno nelle più profonde viscere della terra. Molto tempo dopo, in quel luogo viene costruita una piscina probatica dove i Natmei lavano le vittime per i sacrifici. Nel Vangelo di Giovanni si accenna alle proprietà curative e miracolose delle sue acque (Gv 5, 2-3), che derivavano, secondo Jacopo da Varazze, dalle virtù del legno

²²² Questa versione è riscontrabile in un'interpolazione del *De Imago Mundi* di Onorio di Autun, contenuta in un manoscritto proveniente da Augusta, conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (1154-1159), in A. R. MILLER, *op. cit.*, 1, pp. 93-99, 109; nella *Legenda*, una prosa latina del 1220 (Cambridge, University Library, Ms. I 14), descritta in *Ibidem*, p. 302.

²²³ GIOVANNI BELETH, *Rationale divinatorum officiorum*, in A. R. MILLER, *op. cit.*, pp. 100-101; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 293-294.

²²⁴ PIETRO COMESTORE, *Historia scholastica*, in A. R. MILLER, *op. cit.*, pp. 103-105; B. BAERT, *op. cit.*, pp. 291-292.

sepolto in quel terreno. Con l'avvicinarsi la Passione di Gesù, il tronco emerge a galla e i giudei preparano con esso la Croce su cui sarà crocifisso il Salvatore²²⁵.

Dopo una divagazione sui tipi di legno impiegati per la fabbricazione della Croce (palma, cedro, cipresso e oliva), sulla sua forma e sulle sue misure, segue il racconto dell'apparizione della Croce a Costantino.

L'imperatore si reca con le sue truppe sulle sponde del Danubio, dove si è radunata una moltitudine di barbari intenzionati ad invadere l'Occidente. Preso da paura, durante la notte viene svegliato da un angelo che lo ammonisce a guardare in alto, dove brilla una Croce con l'iscrizione «*In hoc signo vinces*». Costantino, confortato da quella visione, fa fabbricare una Croce simile a quella a lui apparsa da porre alla testa delle truppe e con essa sbaraglia il nemico. Consultati i vescovi sul significato di quel simbolo, Costantino si converte al Cristianesimo e riceve il Battesimo per mano di papa Eusebio. Jacopo corredeva questa informazione con altre varianti riguardanti la visione e il Battesimo di Costantino²²⁶ e riferiva in merito agli *Actus Silvestri*: «*Certo è che divenne cristiano sotto papa Silvestro; se poi abbia rinviato o no il Battesimo, resta dubbio, per cui anche a proposito della leggenda di San Silvestro restano molti punti altrettanto dubbi*²²⁷».

La narrazione entra nel vivo dell'*Inventio Crucis*, trasmessa secondo la versione della leggenda di Giuda Ciriaco, considerata da Jacopo da Varazze storicamente poco attendibile, nonostante il suo grande successo di trasmissione, soprattutto orale: «*Va detto che questo racconto dell'Invenzione della Croce, che si trova nelle storie ecclesiastiche e che concorda con le cronache, sembra essere più attendibile di quello che si sente raccontare per le chiese*²²⁸».

²²⁵ La narrazione è ripresa da Pietro Comestore, *Historia Scholastica*. B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., p. 292, note 11-12.

²²⁶ Nella *Legenda Aurea* è riportato la versione di Eusebio di Cesarea e il racconto meno noto secondo cui non fu Costantino il protagonista della vicenda, ma suo padre, come si legge nell'*Historia tripartita* di Cassiodoro, nell'*Historia Ecclesiastica* di Rufino, nella *Vita Silvestri* e nel *Liber Pontificalis*. IACOPO DA VARAZZE, op. cit., p. 382; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., p. 195, note 5 e 6.

²²⁷ IACOPO DA VARAZZE, op. cit., p. 383.

²²⁸ *Ibidem*, p. 383.

Elena giunge a Gerusalemme e raduna tutti i giudei sapienti della regione. Soltanto Giuda conosce dov'è sepolta la Croce perché quel luogo gli è stato rivelato da suo nonno Zaccheo e da suo padre Simone. Alla minaccia di Elena di bruciare gli ebrei, Giuda viene tradito dai suoi compagni. Dopo essere stato gettato in un pozzo senza mangiare né bere per sette giorni, Giuda decide di rivelare il suo segreto e si reca nel luogo che gli è stato riferito, dove improvvisamente la terra trema e si sparge un profumo meraviglioso. Rimboccatosi le maniche, Giuda scava fino a ritrovare le tre croci, che consegna alla regina. Non sapendo distinguere quale sia la Vera Croce di Cristo, i tre legni vengono condotti al centro della città. Qui avviene il miracolo della Vera Croce: all'ora nona viene portato un giovane morto, sul cui corpo Giuda posa, una dopo l'altra, le tre croci. Al contatto con la terza, il defunto torna in vita.

Jacopo da Varazze non trascurò la letteratura storiografica e patristica del V secolo, includendo nell'*Inventio Crucis* la partecipazione del vescovo Macario e la guarigione di una nobildonna malata, ma anche la versione di Ambrogio, secondo cui la Vera Croce viene riconosciuta dal *Titulus*.

Il racconto riprende il filo della leggenda di Giuda Ciriaco: il diavolo interrompe il momento di giubilo, ma Giuda lo caccia, maledicendolo nel nome di Cristo. Dopo aver ricevuto il Battesimo ed essere diventato vescovo di Gerusalemme, Giuda, assunto il nuovo nome di Ciriaco, ritrova i chiodi ed Elena lascia una parte di Croce a Gerusalemme in una teca d'argento e ne invia un'altra al figlio Costantino, insieme ai chiodi, inseriti nel morso del cavallo e dell'elmo dell'imperatore.

Le storie comprese sotto il titolo di *Inventio Crucis* si concludono con un racconto di origine greco-costantinopolitana. Un giovane segretario, ingannato da un mago, viene condotto in un luogo affollato da demoni al cospetto di un re etiope. Il segno della Croce che fa il segretario, che non intende rinnegare Cristo, causa la immediata scomparsa dei diavoli. Qualche tempo dopo, il segretario si reca con il suo padrone nella chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli e si ferma di fronte all'icona di Cristo. Il padrone osserva che gli occhi del Cristo dipinto seguono il

segretario in ogni suo movimento, dimostrando la gratitudine di Dio nella fede dell'uomo²²⁹. Questo racconto mostra il potere esorcistico della Croce, che già abbiamo individuato nelle iscrizioni della stauroteca di Stavelot.

Nel capitolo dedicato all'*Exaltatio Crucis* vengono osannate le gesta di Eraclio, descritte in accordo con le versioni di Rabano Mauro²³⁰ e di Giovanni Beletth²³¹. Nel 615 la parte della Croce che Elena lasciò a Gerusalemme, viene rubata dal pagano Cosroe, re dei persiani. Nella sua terra, Cosroe costruisce una torre d'oro e d'argento, dove colloca le effigi del sole, della luna e delle stelle e simula la pioggia e i tuoni. Fingendosi Dio Padre, Cosroe posiziona alla sua destra, al posto del Figlio, la reliquia della Croce; alla sua sinistra, al posto dello Spirito Santo, un gallo. L'imperatore bizantino muove una battaglia contro il figlio di Cosroe, che sconfigge in un duello sopra un ponte sul Danubio. Il popolo persiano viene battezzato e Eraclio offre a Cosroe la vita se anch'egli è disposto a farsi battezzare, ma costui rifiuta e la vita gli è negata attraverso la decapitazione. Eraclio impone il Battesimo al figlioletto di Cosroe e lascia alla sua reggenza l'impero persiano.

L'imperatore vittorioso riporta la Croce rubata a Gerusalemme. Si avvicina alla città passando per il Monte degli Olivi, con l'intenzione di entrare dalla porta attraverso la quale entrò Cristo all'inizio la sua Passione, ma, miracolosamente, le pietre della porta cadono l'una sull'altra e otturano l'ingresso. Un angelo appare al di sopra della porta, tenendo in mano il segno della Croce, e annuncia ad Eraclio che gli è impedito entrare, poiché Cristo passò per quell'ingresso scalzo e povero; l'imperatore allora scende da cavallo, si toglie i calzari, le scarpe e i vestiti. Rimanendo in camice, si incammina lentamente verso Gerusalemme, sobbarcato dal peso della Croce condotta in spalla. Finalmente la porta si apre e tutti gli astanti percepiscono la dolce fragranza del legno della Croce, che scatena miracoli di guarigione dalle infermità e dalle possessioni demoniache. Dopo aver fatto restaurare e abbellire le chiese di Gerusalemme, l'imperatore ritorna a Costantinopoli.

²²⁹ *Ibidem*, p. 387-388; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 197-198.

²³⁰ RABANO MAURO, *op. cit.*, pp. 131-134.

²³¹ GIOVANNI BELETH, *Rationale divinatorum officiorum*, in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 201.

Un breve accenno è rivolto alla storiografia bizantina, che descrive il conflitto tra Eraclio e Cosroe in una direzione meno violenta e più diplomatica e, in particolare, cita la presenza del patriarca di Gerusalemme Zaccaria, prima catturato da Cosroe, poi liberato da Eraclio e ricondotto, insieme alla Croce, a Gerusalemme.

Il testo dedicato all'*Exaltatio Crucis* si conclude con tre racconti scollegati dalla trama principale, che veicolano credenze legate al segno della Croce o all'immagine di Cristo (*Vera Icon*), quali mezzi di conversione dell'ebreo e di annientamento dei demoni²³².

La capillare divulgazione della *Legenda Aura* contribuì alla fortuna della *Leggenda della Vera Croce* nell'arte del XIV e del XV secolo. Per altro, l'influenza del testo sui programmi iconografici va ridimensionata.

Jacopo da Varazze giudicava dubbie la leggenda del legno di Croce e la leggenda di Giuda Ciriaco, valutando storicamente più attendibili i racconti delle *Storie Ecclesiastiche*²³³. Nel capitolo dedicato all'*Inventio Crucis* riportava tutte le varianti di cui era a conoscenza, affermando che la fama della leggenda di Giuda Ciriaco, «*che si sente raccontare per le chiese*²³⁴», gli precedeva.

Se in molti casi sull'iconografia del XIV e del XV secolo influì il testo della *Legenda Aurea*, è pur vero che la *Legenda Aurea* dava agli ideatori dei programmi iconografici la possibilità di *scegliere* tra le storie proposte. Ma di fronte alla moltitudine delle possibilità offerte, il reale campo d'azione si rivelava ristretto perché forte era il potere della trasmissione orale e fortemente identitario era il percorso delle immagini nel tempo.

I cicli figurativi del XIV e del XV secolo lasciano talvolta trapelare versioni addirittura assenti nella *Legenda Aura*, risalenti a immagini e a racconti lontani, che si erano incrociati lungo le rotte dei pellegrini e dei crociati, creando un'intricatissima rete di contaminazioni e di interpolazioni.

²³² JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), pp. 751 sgg.

²³³ Anche in altre storie della *Legenda Aurea* Jacopo esprimeva la volontà di sincerarsi della storicità degli eventi narrati. Si veda a questo proposito A. VITALE BROVARONE, *Introduzione*, in JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), pp. XIX sgg.

²³⁴ *Ibidem*, p. 383.

Esemplari di questo *milieu* sono gli affreschi di San Nicola a Lanciano, che includono il primo esempio di *Leggenda del legno della Croce* nell'arte, anticipando persino gli affreschi di Agnolo Gaddi.

3.2 L'albero, l'imperatore sacerdote e l'ebreo: l'esito sincretico degli affreschi di Lanciano

In passato si supponeva che il ciclo di affreschi di Agnolo Gaddi nella Basilica di Santa Croce a Firenze fosse stato il primo ad introdurre la *Leggenda del legno della Croce*²³⁵, ma una scoperta, avvenuta nel 1993, ha comportato la rimessa in discussione dell'ordine tradizionale del pensiero. Quell'anno furono scoperti i dipinti di Lanciano²³⁶, una città dell'Abruzzo che godette di grande floridezza proprio nel Trecento. Il ciclo di affreschi, assai lacunoso, decora le pareti sud e nord della cella campanaria della chiesa di San Nicola di Bari, edificata nel quartiere Sacca entro il 1247, sui resti della chiesa altomedioevale di San Pellegrino, distrutta nel 1206 da un incendio²³⁷. L'antica chiesa, intitolata a San Pellegrino sin dall'epoca normanna, ospitava i pellegrini stranieri diretti a Gerusalemme o verso i santuari che sorgevano lungo l'Adriatico, come San Ciriaco ad Ancona, San Nicola a Bari o San Michele sul monte Gargano²³⁸. Gli affreschi, che proponevano ai fedeli le vicende di Elena, archetipo ed *exemplum* di pellegrina, e dell'ebreo

²³⁵ M. A. LAVIN, *The place of narrative: mural decoration in italian churches, 431-1600*, Chicago, 1990, p. 103. Anche la pubblicazione di Baert in lingua originale olandese (Leida, 2001), non essendo ancora a conoscenza del ciclo di Lanciano, presupponeva che gli affreschi del Gaddi fossero i primi in ordine di comparsa cronologica a coprendere la *Leggenda del legno della Croce*. Nella traduzione in inglese dello stesso volume, pubblicata nel 2004, Baert aggiunge un epilogo in cui cita la presenza degli affreschi di Lanciano, deducendo che il motivo della *Leggenda del legno della Croce* precedesse il ciclo di Santa Croce a Firenze. B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., pp. 453-454. Il breve epilogo di Baert rimanda ad un suo articolo, B. BAERT, *The Wall Paintings in the Campanile of the Church of St. Nicola in Lanciano (ca. 1330-1340): reading an unknown Legend of the Cross in the Abruzzi*, in *Iconographica*, 2, 1, Firenze, 2003, pp. 108-125.

²³⁶ I dipinti furono restaurati nel 1995 sotto la direzione di Giovanna di Matteo, della Soprintendenza ai beni artistici dell'Aquila. G. DI MATTEO, *La Croce e la spada*, in G. DI MATTEO (a cura di), *La Croce e la spada negli affreschi della chiesa di San Nicola in Lanciano*, Lanciano, 2009, nota 1. Gli affreschi non hanno subito danneggiamenti a seguito del sisma del 2009.

²³⁷ Negli ultimi anni il ciclo di affreschi è stato oggetto di pubblicazioni locali, che puntualizzano aspetti storici di carattere prettamente locale, trascurati da Baert. L. DI FELICE (a cura di), *La chiesa parrocchiale di San Nicola a Lanciano*, Lanciano, 2002, pp. 26-27; G. DI MATTEO, *La Croce e la spada*, in op. cit.

²³⁸ B. BAERT, *The Wall Paintings in the Campanile of the Church of St. Nicola in Lanciano (ca. 1330-1340)*, op. cit., p. 117.

Giuda, divenuto San Ciriaco patrono di Ancona, rivelano così una propria marcata contestualizzazione.

Sulla base di un confronto con la miniatura sulmonesca coeva e con la pittura giottesca assisiata, di Paolo data gli affreschi intorno al secondo decennio del XIV secolo²³⁹. Baert suggerisce che la parete sinistra, dove si trovano la *Leggenda del legno della Croce* e le storie di Costantino, sia stata decorata in un periodo successivo al 1319 (anno in cui la chiesa divenne parrocchia) e che gli affreschi della parete, che serbano tracce della *Leggenda di Giuda Ciriaco*, siano posteriori, risalenti al 1400 circa²⁴⁰. Costanza Cipollaro smentisce questa ipotesi, sostenendo che alla parete destra debbano attribuirsi soltanto alcuni rifacimenti quattrocenteschi²⁴¹.

Certo è che si distinguono almeno due mani. Nella fascia superiore della parete sinistra, dove scorre la *Leggenda del legno della Croce*, la solidità e la plasticità dei corpi rivela la conoscenza di Giotto, malgrado l'ingenua percezione della profondità che conduce l'artista ad accavallare più piani spaziali. Più sapiente nella distribuzione dei corpi in profondità è l'artista della seconda fascia, dove si trovano l'*Apparizione della Croce* e la *Vittoria di Costantino su Massenzio*, e probabilmente anche della parete destra, dove rimane una labile traccia della *Leggenda di Giuda Ciriaco*. Nelle scene attribuite alla mano più aggiornata, trapelano dagli sguardi degli uomini e dei cavalli sentimenti di umanità resi con straordinaria introspezione psicologica; i preziosismi descritti con cura evocano inoltre il clima fiabesco e cavalleresco della corrente gotica. Nel complesso, si rilevano raffinati accostamenti cromatici e un sapiente uso dello sfumato, che dona plasticità ai corpi e movimento alle pieghe dei panneggi.

Nella parete sinistra il ciclo è disposto su tre fasce, leggibili dall'alto verso il basso²⁴².

Nella banda superiore è disposto il primo gruppo di episodi, ispirato alla veterotestamentaria leggenda del legno della Croce. Nella prima scena coesistono in un'unica rappresentazione più

²³⁹ F. M. DI PAOLO, *Gli affreschi trecenteschi in San Nicola di Bari a Lanciano*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale, 1996-1997.

²⁴⁰ B. BAERT, *The Wall Paintings in the Campanile of the Church of St. Nicola in Lanciano (ca. 1330-1340)*, *op. cit.*, pp. 108 sgg.

²⁴¹ C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 219-220, nota 77.

²⁴² *Ibidem*, p. 221.

episodi dislocati nel tempo. A sinistra, all'interno di un sarcofago aperto, si trova un Adamo già morto, dalla cui bocca spunta un virgulto a tre steli che termina con cinque rami palmati (**Figura 25**). Il fusto che si dirama in tre parti rimanda ai racconti di viaggio di John Mandeville (compilati prima del 1322)²⁴³ e si rintraccia nelle miniature dell'omonimo testo, conservato presso la British Library di Londra (1410-1420)²⁴⁴, nei dipinti murali eseguiti da anonimo pittore intorno al 1380 nella parrocchiale di San Pietro, a Östofte, in Danimarca, e in una miniatura nel *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 917, c. 207)²⁴⁵. Il legno che spunta dalla bocca di Adamo rimanda alla versione, rintracciabile in un'interpolazione del *De Imago Mundi* di Onorio di Autun²⁴⁶, secondo cui i semi furono piantati da Seth nella bocca di suo padre. Questa credenza era certo in dialogo con l'iconografia della *Crocifissione* con il cranio di Adamo alla base. Alle spalle del defunto, un operaio taglia i tre steli con una piccola scure. Nello sfondo un uomo conduce in spalla il legno, adoperato per il tetto di un edificio in costruzione, che ha tutta l'aria di una chiesa, con tanto di campanile. Il tempio raffigurato evocava forse l'erigenda chiesa di San Nicola di Lanciano²⁴⁷ e quel passo della leggenda dove il legno, impiegato per la costruzione del tempio di Salomone, non si adatta ad alcuna misura. In primo piano a destra, la scena si conclude con un operaio che conduce la trave al re Salomone, seduto su uno scranno.

La scena successiva è gravemente danneggiata (**Figura 26**). Un giovane inginocchiato e a braccia incrociate, in segno di riverenza, mostra nella mano destra tre rami, che sembrano appartenere allo spoglio albero piantato nel terreno di fronte a lui. Il giovane rivolge lo sguardo a tre personaggi in abito lungo, dei quali si vede soltanto la parte inferiore del corpo. Sull'identità di questo soggetto la critica storico-artistica brancola nel buio. Se la fascia è leggibile, come quella sottostante, da destra a sinistra, il giovane potrebbe essere Seth, come suppone Cipollaro,

²⁴³ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., p. 291.

²⁴⁴ Londra, British Library, ms 24189, cc. 13r, 13v. B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., p. 418, figg. 92a, 92b.

²⁴⁵ C. CIPOLLARO, op. cit., p. 223.

²⁴⁶ Questa versione è contenuta in un manoscritto redatto ad Augusta e conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (1154-1159). A. R. MILLER, op. cit., 1, pp. 93-99, 109.

²⁴⁷ C. CIPOLLARO, op. cit., p. 223.

che rimanda ad una variante della leggenda secondo cui Seth, dopo aver avuto tre visioni dell'albero della vita, riceve dall'angelo tre semi da porre nella bocca del padre²⁴⁸. Questa interpretazione però non spiega la presenza dei tre personaggi in abito lungo. Leggendo invece la fascia da sinistra verso destra, Baert incappa inevitabilmente nella *Regina di Saba in adorazione del legno*²⁴⁹, un soggetto che però non corrisponde in alcun modo all'illustrazione di Lanciano, se non per l'atteggiamento adorante del giovane, identificato da Baert con la regina di Saba. Di certo, la fonte di ispirazione per questa scena, assente nella versione a noi nota della *Legenda Aurea*, non avrebbe avuto successo nella tradizione iconografica che da Agnolo Gaddi si sviluppò lungo l'arco del XIV secolo.

Nella seconda fascia, leggibile da destra verso sinistra, sono illustrati gli episodi relativi all'imperatore Costantino, ispirati alla *Storia Ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea: l'*Apparizione della Croce* a Costantino e alla sua truppa (**Figura 27**) e la *Vittoria di Costantino su Massenzio* (**Figura 28**). Non convince l'ipotesi, condivisa da Di Matteo e da Baert, che le due scene rappresentino rispettivamente la *Vittoria di Costantino su Massenzio* e il *Duello tra Eaclio e il figlio di Cosroe*²⁵⁰. La prima illustrazione, infatti, è inequivocabilmente l'*Apparizione della Croce*. La Croce apparsa, dorata e di tipo bizantino, installata su una colonna e circondata di un alone rossastro, evoca le parole di un predicatore bizantino del VII secolo, il monaco Alessandro: «*Mentre stava così predisponendo la sua impresa, gli venne fatto di vedere, con tutto l'esercito, una Croce di luce splendidissima, fatta a mò di colonna, nella quale era scritto: con questo segno vincerai*²⁵¹». Costantino veste un abito talare rosso, accompagnato da un vistoso copricapo dello stesso colore: il suo aspetto sacrale rimanda alla concezione sacerdotale da Costantino,

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 222-223.

²⁴⁹ B. BAERT, *The Wall Paintings in the Campanile of the Church of St. Nicola in Lanciano (ca. 1330-1340)*, *op. cit.*, p. 113.

²⁵⁰ G. DI MATTEO, *op. cit.*; B. BAERT, *The Wall Paintings in the Campanile of the Church of St. Nicola in Lanciano (ca. 1330-1340)*, *op. cit.*, p. 113-114.

²⁵¹ La versione in greco e la sua traduzione in italiano è pubblicata in P. C. PENNACCHINI, *Discorso storico dell'Invenzione della Croce del Monaco Alessandro*, Grottaferrata, 1913, p. 51.

inaugurata da Eusebio di Cesarea²⁵² e alla tradizione bizantina-ortodossa che considerava l'imperatore un santo.

La parete era completata da una terza fascia, di cui rimangono alcuni frammenti rinvenuti a seguito dei recenti restauri, ma è impossibile stabilirne l'originaria iconografia d'insieme²⁵³.

La parete a destra è molto lacunosa, ma vi si riconosce il ciclo dell'ebreo Giuda: nella fascia inferiore si distingue la *Disputa con gli ebrei* (**Figura 29**). Elena, aureolata e con velo, indica l'ebreo Giuda, solcato da una lunga barba bianca. L'ebreo ripete il gesto dell'imperatrice, indicando se stesso con sguardo costernato, come timoroso del proprio destino. Al di sopra, si osserva la base di un bacile: questo indizio può farci pensare ad un fonte battesimale e dunque alla rappresentazione di un Battesimo. Secondo Cipollaro, che ipotizza che il ciclo vada letto anche in questa parete dall'alto verso il basso, si tratta del *Battesimo di Costantino*. L'ipotesi di Cipollaro influenza la sua ricostruzione del programma iconografico, che si spinge a congetturare nelle fasce lacunose la presenza di scene ispirate agli *Actus Silvestri*, come la *Visione dei Santi Pietro e Paolo*²⁵⁴. Il programma iconografico risulterebbe così di straordinaria rarità nel panorama artistico europeo, ricollegandosi, attraverso la mescolanza della leggenda di Giuda Ciriaco con gli *Actus Silvestri*, alla stauroteca di Stavelot. La supposizione della contaminazione con il ciclo di affreschi nell'Oratorio di San Silvestro nel complesso dei Santi Quattro Coronati, è in realtà debole, la rappresentazione dell'*Inventio Crucis*, che interviene nel programma iconografico ispirato al *Constitutum Costantini* e agli *Actus Silvestri*, ignora i principali elementi della leggenda di Giuda Ciriaco. La tesi di Cipollaro non si concilia, a mio parere, con l'immagine sacerdotale di Costantino e con la fonte adottata per l'*Apparizione della*

²⁵² EUSEBIO DI CESAREA, *Elogio di Costantino, discorso per il trentennale discorso regale*, a cura di M. AMERISE, Milano, 2005, in particolare *Appendice III, Il sacerdozio dell'imperatore*, a cura di M. AMERISE.

²⁵³ G. DI MATTEO, *op. cit.* In questa fascia sono rappresentate due immagini di Santi, di autore diverso e di epoca successiva. I due personaggi, un uomo e una donna, sono affiancati dalle iscrizioni «S. SIMONE» e «SANTA CROCE». Il San Simone è stato identificato sia come l'apostolo e martire (C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 218), che come San Simone Stock (G. DI MATTEO, *op. cit.*). Sull'identità della santa, accompagnata dall'iscrizione «SANTA CROCE», Baert ipotizza si tratti di *Sant'Elena* (B. BAERT, *The Wall Paintings in the Campanile of the Church of St. Nicola in Lanciano (ca. 1330-1340)*, *op. cit.*, p. 111); Cipollaro la identifica con *Santa Maria Maddalena in penitenza* (C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 218).

²⁵⁴ C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 232-233.

Croce (Eusebio di Cesarea): questi elementi, infatti, sono estranei alla tradizione degli *Actus Silvestri*.

Si può più correttamente ipotizzare che l'ordine di lettura in questa parete sia da intendersi dal basso verso l'alto: il bacile sarebbe così un elemento del *Battesimo di Giuda Ciriaco*.

La recente rimozione della tamponatura dell'arco che apriva la base del campanile verso la chiesa²⁵⁵ ha premesso di comprendere l'importanza dell'ambiente dov'era collocato il ciclo, che poteva essere visto nel suo insieme dalla maggior parte dell'interno della chiesa. Questo spazio doveva forse essere una Cappella dedicata alla Croce, nella quale, probabilmente, era custodita una reliquia del sacro legno proveniente da Gerusalemme²⁵⁶.

Giovanna Di Maetto avanza l'ipotesi del legame con un *Crocifisso* ligneo custodito nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Lanciano, da un restauro del quale è emerso che sotto una ridipintura di epoca rinascimentale, si celava un'opera del XIII secolo. Nel retro del *Crocifisso*, all'incrocio dei bracci, uno spazio rilevato durante i restauri degli anni Novanta apre l'ipotesi che si trattasse di un *Crocifisso*-reliquiario, proprio come il *Crocifisso* del Maestro Imervard nella Collegiata di Braunschweig. Questa ipotesi avvalorava ancor più il rapporto dell'opera lignea con gli affreschi di San Nicola²⁵⁷. Alla presenza della reliquia si accosta l'interesse per la *Leggenda del legno della Croce*, che risaliva alle origini materiche e biologiche del legno.

La storiografia ha individuato la questione sociale dell'integrazione giudaico-cristiana che caratterizzò la vita di Lanciano nel basso Medio Evo. La chiesa di San Nicola è collocata, del resto, proprio nell'antico quartiere ebraico della città²⁵⁸.

L'impossibilità di determinare la *consecutio* e il senso della narrazione è dovuta alle gravi lacune pittoriche, ma anche al disorientamento che provoca il confronto iconografico con opere antecedenti. Alla storia non sono sopravvissute quelle manifestazioni artistiche, quegli indizi che avrebbero permesso di ricostruire in modo più completo la tradizione iconografica.

²⁵⁵ Sui lavori di restauro, G. DI MATTEO, *op. cit.*

²⁵⁶ L'ipotesi è avvalorata anche da G. DI MATTEO, *op. cit.*

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 108 sgg; B. BAERT, *Hierotopy, Jerusalem and the Legend of the Wood of the Cross*, in *Novye Ierusalimy*, 176-201, Mosca, 2009, p. 190.

Per quanto ci è dato sapere, questa è la prima volta che si rappresenta la *Leggenda del legno della Croce*; l'*Apparizione della Croce* a Costantino esula certo dall'iconografia occidentale consueta; la *Disputa con gli ebrei* rientra in una tipologia nota, già riscontrata negli smalti della stauroteca di Stavelot (**Figura 11**), nel ciclo di San Severo a Bardolino (**Figura 15**) e nel ciclo della Collegiata di Braunschweig (**Figura 21**).

Queste osservazioni non conducono ad un riferimento univoco e questa è forse l'unica tesi che possiamo addurre con certezza, che, certo, rispecchia la Lanciano trecentesca, crocevia di scambi e culture. La chiesa di San Nicola, ex chiesa di San Pellegrino, vedeva approdare e ripartire forestieri di provenienze e culture diverse, ma non solo: Lanciano era all'epoca meta di una grande fiera, che richiamava una moltitudine di artigiani e di mercanti, anche stranieri, in particolare slavi, dalmati e albanesi, giunti dall'altra sponda dell'Adriatico. È plausibile che l'artista dell'*Apparizione della Croce* avesse assorbito contaminazioni provenienti dal versante orientale dell'Adriatico, come rivela la concezione sacrale e sacerdotale di Costantino.

La *Leggenda del legno della Croce*, ispirata a fonti diverse dalla *Legenda Aurea* e destinata ad essere eclissata dalla fortuna del ciclo di Agnolo Gaddi; la matrice orientale delle storie di Costantino e la *Leggenda di Giuda Ciriaco*, proposta secondo formule già codificate nei centri del Sacro Romano Impero in epoca carolingia e nei secoli delle crociate, determinano il fascino multiculturale del ciclo di Lanciano, facendo della costa adriatica un luogo ricco di scambi e di influenze culturali e artistiche, «*regarded, unjustly, as an artistic periphery*²⁵⁹».

3.3 Rinascita delle arti in Toscana e iconografia francescana: da Agnolo Gaddi a Piero della Francesca

Tra il XIV e il XV secolo fiorirono in Toscana cicli di affreschi aventi come tema la *Leggenda della Vera Croce*. Questa pagina affascinante della storia dell'arte e dell'iconografia italiana, che

²⁵⁹ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., pp. 453-454.

abbraccia i capolavori di Agnolo Gaddi e di Piero della Francesca e cicli minori dipinti in luoghi periferici, è inestricabilmente connessa alla mistica e alla committenza francescana²⁶⁰.

Nel giorno dell'*Exaltatio Crucis* (14 Settembre) San Francesco aveva ricevuto le stigmate, seguite alla visione di Cristo in aspetto di serafino crocifisso, come racconta la *Legenda major* (1260-1262) di Bonaventura da Bagnoregio²⁶¹. Nelle opere di San Francesco e di Santa Chiara si era formata una concezione della Croce volta all'esaltazione dell'amore umile e crocifisso: la Croce, fatta di un materiale povero come il legno e considerata strumento sacrificale e salvifico insieme, assurgeva a modello esemplare di condotta francescana²⁶².

Nel XIV secolo la *Leggenda della Vera Croce*, comprendente la *Leggenda del legno della Croce*, l'*Inventio Crucis* e l'*Exaltatio Crucis*, può dirsi un tema tipicamente francescano. Ciononostante, non è possibile attribuire al francescanesimo la nascita dell'iconografia della *Leggenda del legno della Croce*, certo attraversata da ulteriori stimoli, non necessariamente endogeni (si consideri l'ascendente greco-bizantino sugli affreschi di Lanciano). Su questo frangente gli studi vacillano e sono lontani dalla completezza storiografica²⁶³. Si può affermare, ad ogni modo, che la *Leggenda della Vera Croce* fu prediletta dal francescanesimo proprio in virtù delle potenzialità insite nella *Leggenda del legno della Vera Croce*.

Il racconto dell'albero della Croce che, giunto dal Paradiso, nasce e cresce nel mondo, seguendo il suo ciclo vitale nella storia della redenzione, si congiunge con la mistica francescana, orientata alla conoscenza teologica di Dio attraverso la conoscenza sensibile degli elementi naturali nei quali Dio si manifesta²⁶⁴: una visione di Dio e del mondo, questa, in contrasto con il pensiero di Sant'Agostino, secondo cui Dio si rivela allorquando si rigettano le bellezze della natura, e

²⁶⁰ Si veda in particolare P. M. RAMBIN, *Franciscan spirituality and papal reform: true cross cycles in Tuscany, 1388-1464*, University of Georgia, 1999.

²⁶¹ BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Vita di San Francesco (Legenda Major)* (1263), a cura di M. SPINELLI, Roma, 1973.

²⁶² G. IAMMARONE, *La Croce in San Francesco e nel primo Francescanesimo*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce: iconografia e interpretazione, op. cit.*, vol. 2. Si veda anche C. LEONARDI, *Il francescanesimo nasce all'insegna della Santa Croce*, in M. G. ROSITO (a cura di), *Santa Croce nel solco della storia*, Firenze, 1996, pp. 17-24.

²⁶³ Come ammette la stessa studiosa Barbara Baert, in particolare nell'epilogo al suo volume (B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood, op. cit.*, pp. 453-454) e nell'articolo dedicato agli affreschi di Lanciano (B. BAERT, *The Wall Paintings, op. cit.*

²⁶⁴ Si veda, in particolare, G. IAMMARONE, *op. cit.*, B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood, op. cit.*, p. 380.

persino con Bernardo da Chiaravalle, che vedeva la natura come ambigua, da una parte rivelatrice della divinità, dall'altra seduttrice e tentatrice²⁶⁵.

Alla struttura e alla carica allegorica della *Leggenda della Vera Croce* è accostabile il *Lignum Vitae* (1257-1274) di Bonaventura da Bagnoregio, un'opera allegorica che racconta la vita di Cristo, suddividendola in tre fasi (l'origine, la passione e la gloria), figurate entro uno schema esegetico che trae ispirazione dall'albero della vita del libro della *Genesi*: ogni fase ha quattro fiori; ciascun fiore ha quattro frutti, riflessioni e meditazioni che vanno metaforicamente "assaggiate"²⁶⁶. Il *Lignum Vitae* ispirò l'*Arbor Vitae Crucifixae* di Ubertino da Casale (1259-1328): sin dal titolo, l'autore impresse un inscindibile legame materico e metaforico tra l'albero della vita del libro della *Genesi* e il legno della Croce²⁶⁷. La rappresentazione evocata dal *Lignum Vitae* e dall'*Arbor Vitae Crucifixae* fu tradotta in immagine in più occasioni²⁶⁸, non soltanto nelle illustrazioni miniate dei codici, ma anche in opere pittoriche di più ampio respiro, come l'affresco dipinto da Taddeo Gaddi nel refettorio di Santa Croce a Firenze (1340)²⁶⁹.

Poco tempo dopo, la famiglia Alberti commissionò al figlio di Taddeo Gaddi, Agnolo, la decorazione del coro della chiesa con un ciclo dedicato alla *Leggenda della Vera Croce* (1388-1393).

Impossibile, per mancanza di documentazione, stabilire se Agnolo poté ispirarsi ad un modello iconografico preesistente, che comprendesse la *Leggenda del legno della Croce*. Andando a ritroso nel tempo, soltanto il ciclo di Lanciano precede gli affreschi fiorentini di Santa Croce, ma

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 380.

²⁶⁶ F. CORVINO, *Bonaventura da Bagnoregio: francescano e pensatore*, Bari, 1980, pp. 156-157; G. IAMMARONE, *op. cit.*, pp. 391-396.

²⁶⁷ *Ibidem*, pp. 398-399.

²⁶⁸ Bibliografia essenziale con repertori delle numerose rappresentazioni pittoriche del *Lignum Vitae*. F. PETRANGELI PAPINI, *Il dottore serafico nelle raffigurazioni degli artisti*, Grottaferrata, 1973, pp. 30-42; COLLEGIO SAN BONAVENTURA (a cura di), *S. Bonaventura, 1274-1974: Iconografia bonaventuriana in Italia*, III, Roma, 1974. Per una visione generale dell'iconografia della Croce nel francescanesimo, si veda P. MAGRO, *L'iconografia staurologica francescana*, in U. PATENTE, B. ULIANICH, *La Croce: iconografia e interpretazione*, *op. cit.*, vol. III, pp. 403-419.

²⁶⁹ Collocata nel refettorio del convento, l'opera invita a nutrirsi non solo del cibo terrestre, ma anche del cibo celeste, la Parola di Dio. Lo stesso Bonaventura, alludendo più volte metaforicamente al "mangiare" e al "bere", suggerisce la natura dell'allegoria. Si veda P. MAGRO, *op. cit.*, p. 411 e una recente pubblicazione, che illustra le questioni relative al programma iconografico, alla committenza e alla datazione degli affreschi di Taddeo Gaddi in Santa Croce, A. SIMBENI, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del "Lignum Vitae" in Catalogna*, in *Santa Croce*, Firenze, 2011, pp. 113-141.

il confronto tra le due opere non lascia emergere significative congiunture iconografiche, né tantomeno stilistiche.

Gli affreschi di Agnolo Gaddi sono suddivisi in otto comparti, disposti su due pareti opposte. I primi quattro, dispiegati nella parete destra, espongono le vicende che Jacopo da Varazze raccolse sotto il titolo di *Inventio Crucis* (3 Maggio); gli altri quattro, nella parete sinistra, illustrano il racconto dell'*Exaltatio Crucis* (14 Settembre). La struttura del programma iconografico rivendica così il suo intimo rapporto con la vita dalla comunità francescana di Santa Croce a Firenze, che celebrava le più importanti festività liturgiche proprio il 3 Maggio e il 14 Settembre, con celebrazioni fastose, durante le quali la reliquia veniva portata in processione per le vie della città²⁷⁰.

Considerato lo stretto legame iconologico tra gli affreschi e il loro contesto di realizzazione, è lecito affermare che, anche se gli Alberti patrocinarono e finanziarono i lavori, furono i francescani di Santa Croce ad occuparsi della scelta dei soggetti e dell'articolazione del programma iconografico²⁷¹. Ciascuno degli otto riquadri comprende più episodi connessi l'uno all'altro in un flusso narrativo continuo, privo di interruzioni.

Nel primo comparto, in alto a destra, Seth riceve il ramo dall'angelo e lo pianta sul corpo morto di Adamo; nel secondo riquadro la regina di Saba si inginocchia di fronte al legno e Salomone ordina di seppellirlo; nel terzo comparto gli ebrei estraggono il legno dalla piscina probatica, rappresentata secondo la descrizione evangelica²⁷² e ne realizzano la Croce di Cristo; l'ultimo

²⁷⁰ GIUSEPPE RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne'suoi quartieri opera di Giuseppe Richa*, vol. 1, Firenze, 1754, p. 75. Sulla reliquia si veda anche C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 285.

²⁷¹ M. A. LAVIN, *op. cit.*, p. 99; C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 55-56. Sul programma iconografico concepito da Agnolo Gaddi si veda M. A. LAVIN, *op. cit.*, cap. 4, *Nationalism and the festival mode*; M. THOMPSON, *The Franciscans and the True Cross: the Decoration of the Cappella Maggiore of S. Croce in Florence*, in *Gesta*, 43, New York, 2004, pp. 61-79; C. CIPOLLARO, *Agnolo Gaddi e la Leggenda di Santa Croce: la cappella maggiore e la sua decorazione pittorica*, Foligno, 2009. Quest'ultimo lavoro nasce da una tesi di dottorato e dalla collaborazione tra le università di Monaco e di Siena, oltre che dalla opportunità di poter analizzare gli affreschi ad una distanza ravvicinata, nel corso dei loro restauri.

²⁷² «V'è a Gerusalemme, presso la porta delle Pecore, una piscina, chiamata in ebraico Betzaetà, con cinque portici, sotto i quali giaceva un gran numero di infermi, ciechi, zoppi e paralitici (Gv 5, 2-3)».

riquadro della parete, che va eccezionalmente letto da destra verso sinistra²⁷³, illustra il *Ritrovamento delle tre croci* e il *Miracolo della Vera Croce* (**Figura 30**).

Il *leitmotiv* della parete è il tema del riconoscimento della Vera Croce, in ricordo delle parole di Jacopo da Varazze: «*Si chiama invenzione della Santa Croce il giorno in cui si ritiene che la Santa Croce sia stata trovata. Era stata dapprima trovata da Seth [...], poi da Salomone [...], dalla regina di Saba [...], dai Giudei [...] e nella ricorrenza di oggi da Elena sul monte Calvario*²⁷⁴». Il susseguirsi delle scene mette in moto un un *climax* ascendente, dove l'ultimo riquadro, posto all'altezza dell'osservatore, si carica della massima emotività, definendo il momento apicale dell'*Inventio Crucis*. Nello sfondo del riquadro con il *Ritrovamento* e il *Miracolo della Vera Croce* è proposto un brano di vita francescana agreste; il leone che fa capolino a sinistra è araldo di San Gerolamo ed emblema della vita eremitica²⁷⁵; la facciata tripartita della chiesa che appare poco più a destra allude, secondo certa storiografia, proprio alla chiesa di Santa Croce, nonostante siano da evidenziare alcune incongruenze formali²⁷⁶. L'introduzione dei confratelli nel luogo del ritrovamento della Croce evoca la custodia di questi alla Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme, eretta sul luogo del ritrovamento della santa reliquia²⁷⁷. Ai francescani era stato ufficialmente concesso il ruolo di custodi del Santo Sepolcro e di altri luoghi santi nel 1342 con una bolla di papa Clemente VI. Da quel momento una comunità francescana, animata dall'intento missionario che già aveva condotto San Francesco in Terra Santa, si era stanziata nel Santo Sepolcro, ereditando dallo spirito delle crociate la sete per il controllo dei luoghi santi, pur senza il ricorso delle armi.

²⁷³ L'inversione del sistema di lettura del racconto nell'ultimo comparto della parete destra è volontaria e indirizza l'osservatore verso la parte più sacra della cappella: l'altare. M. A. LAVIN, *op. cit.*, p. 105 e sgg.

²⁷⁴ JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 380.

²⁷⁵ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 366.

²⁷⁶ *Ibidem*. Secondo l'opinione di Baert, la chiesa riprodotta nello sfondo dell'*Inventio Crucis* presenta similitudini con Santa Croce a Firenze. La studiosa probabilmente però non considera che all'epoca la facciata dell'edificio era diversa da quella odierna, realizzata nella metà dell'Ottocento. Fino al XIX secolo, la facciata della chiesa era rimasta con pietra a vista, il cui aspetto, testimoniato da disegni, stampe e dipinti dell'epoca, si differenzia molto rispetto all'edificio dipinto dal Gaddi (pur essendo la facciata tripartita, soltanto la navata centrale, svettante sulle laterali, era timpanata e con rosone centrale).

²⁷⁷ L'intuizione è condivisa da M. A. LAVIN, *op. cit.*, p. 113.

Nel *Ritrovamento della Vera Croce* scompare la raffigurazione di derivazione carolingia dell'ebreo solitario, colto nell'atto di scavare il terreno con una vanga o con uno strumento simile. A questo tipo di rappresentazione fortemente simbolica, si sostituisce una scena di compiaciuto realismo, con la nota degli operai che estraggono le tre croci dalla fossa. Al fianco dell'imperatrice si trova un uomo anziano, con barba bianca, tunica gialla e pallio celeste, che indica le croci: è questi Giuda, i cui connotati non rimandano alla concezione antisemita dell'ebreo nel basso Medio Evo analizzata da Blumenkratz²⁷⁸, bensì evocano la figura del profeta dell'Antico Testamento.

Nel *Miracolo della Vera Croce* non compaiono né Giuda, né Macario, protagonisti dell'evento rispettivamente nella leggenda di Giuda Ciriaco e nelle storie ecclesiastiche. Se nella trasposizione pittorica della *Leggenda del Legno di Croce*, Agnolo Gaddi si ispirò dichiaratamente alla *Legenda Aurea*, ciò non si verificò per la rappresentazione dell'*Inventio Crucis*, derivante dalla versione depositata da Paolino di Nola, non contemplata dalla *Legenda Aurea*: anche il ruolo dell'ebreo, come uomo sapiente che indica il luogo dov'è sepolta la Croce, è riconducibile a quello assegnatogli da Paolino di Nola²⁷⁹.

Sull'identità sessuale del miracolato mi pare di riscontrare alcune incongruenze non chiarite dalla bibliografia²⁸⁰. Nelle illustrazioni del *Miracolo della Vera Croce* incontrate finora, l'uomo risorto grazie al contatto con la Croce è sbarbato, ha i capelli corti e indossa una semplice tonaca. A Santa Croce a Firenze, le forme arrotondate dell'enigmatico personaggio, avvolto da un lenzuolo che gli copre anche il capo, lasciano avvertire che si tratti di una donna. L'intuizione sorge spontanea se solo rammentiamo la tradizione artistica della *Resurrezione di Drusiana*, consacrata da Giotto nella stessa chiesa fiorentina di Santa Croce (Cappella Peruzzi, 1318-1322, **Figura 31**)²⁸¹, ripresa da Taddeo Gaddi nella Cappella del castello di Poppi²⁸² e successivamente

²⁷⁸ B. BLUMENKRATZ, *op. cit.*

²⁷⁹ PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, XXXI, 5, p. 213.

²⁸⁰ Baert e Cipollaro non mettono in dubbio che il risorto sia un uomo. B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 366. C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 147, 184.

²⁸¹ L. TINTORI, *Giotto: the Peruzzi Chapel*, New York, 1965, figg. 77-78.

²⁸² A. BREZZI, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel castello dei conti Guidi di Poppi*, Poppi, 1991.

recepita da Masolino per la *Resurrezione di Tabita* nella Cappella Brancacci della chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze (**Figura 32**). In quest'opera Masolino dimostrava di aver studiato gli affreschi di Santa Croce e di essere consapevole che il risorto di Agnolo Gaddi fosse una donna: la sua Tabita, infatti, ne eredita la veduta del profilo sinistro, il volto severo ed emaciato di una signora matura, la posizione seduta sul cataletto, con il busto eretto, le braccia incrociate, le gambe minute e corte, raccolte sotto un lenzuolo rosa. Si potrebbe dire che la Tabita di Masolino sia un'autentica citazione della risorta di Agnolo Gaddi. Pochi anni prima degli affreschi di Agnolo a Santa Croce, Giovanni da Milano aveva illustrato, nella Cappella Rinuccini della stessa chiesa, la *Resurrezione di Lazzaro*, dove il giovane di Betania, proprio come il miracolato di Agnolo Gaddi, appare avvolto da un lenzuolo bianco che gli copre anche la testa, ma la cui identità maschile è ben riconoscibile dalla barba. Perché anche Gaddi non si è servito di questo espediente? Dobbiamo supporre che abbia intenzionalmente voluto rappresentare una donna risorta (come la Drusiana di Giotto e di Taddeo) ad opera di Elena, a sua volta circondata da numerose dame. In quest'ottica, la rappresentazione assume un sapore tutto "al femminile", che troverebbe un arcano collegamento con la leggenda di Protonice, che doveva essersi segretamente insinuata tra i racconti sviluppatisi all'epoca delle crociate e dei pellegrinaggi in Terra Santa nel corso del Medio Evo. Come Protonice aveva riconosciuto la Vera Croce al contatto con il corpo senza vita della sua figlia femmina, secondo una rara versione, coincidente con l'iconografia gaddiana, «*Sant'Elena mise alla prova la venerabile Croce del Signore quando fece risorgere una fanciulla morta*²⁸³». All'inizio del Cinquecento l'erudito napoletano Giovanni Tarcagnota specificava che Elena riconobbe la Vera Croce «*dal miracolo di risuscitare una donna morta*²⁸⁴»; più tardi, nel *Leggendario dei Santi*, si legge di una

²⁸³ DANIL EGUMENO, *Itinerario in Terra Santa*, a cura di M. GARZANITI, Roma, 1991, p. 92. Si veda anche M. GARZANITI, *Viaggiare nel Medioevo russo. Appunti sul lessico di viaggio slavo-orientale*, in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica*, Università di Firenze, 16, 2006, pp. 197-212, in particolare p. 198.

²⁸⁴ GIOVANNI TARCAGNOTA, *Istorie del mondo di M. Giovanni Tarcagnota, le quali contengono quanto dal principio del mondo è successo, fino all'anno 1513. Cavate dai più degni e più gravi autori, che abbino nella lingua greca, o nella latina scritto, parte seconda*, Venezia, 1585, p. 179. Sulla biografia e sulle opere di Tarcagnota si veda G. TALLINI, *Giovanni Tarcagnota*, in *Cinquecento plurale: la cultura non ortodossa nell'Italia del XVI secolo*, www.nuovorinascimento.org, 2005, articolo immesso in rete il 30 gennaio 2012.

«donna paralitica di molti anni, che era vicina alla morte (ancora che San Paolino dica che ella era già morta)²⁸⁵». Seppure, infatti, Paolino di Nola paragonasse il morto risorto a Lazzaro, non ne specificava il sesso, limitandosi a definirlo «*recens mortuum*²⁸⁶». L'interpretazione della Lettera di Paolino di Nola che si legge nel *Leggendario dei Santi* potrebbe appartenere ad un filone esegetico al quale si ispirò la mente progettuale del ciclo pittorico fiorentino, dove l'ascendenza di Paolino di Nola è già stata puntualizzata per l'iconografia del *Ritrovamento* e del *Miracolo della Vera Croce*.

La narrazione prosegue nella parete di sinistra, che, pur commemorando l'*Exaltatio Crucis*, inizia con un episodio dov'è protagonista Elena (**Figura 33**). L'imperatrice indossa un singolare copricapo e regge con solennità la Croce, porgendola ad un gruppo di uomini e donne inginocchiati di fronte alla porta di accesso ad una città. L'interpretazione solitamente data al soggetto, la *Consegna della Croce a Gerusalemme*, è degna, a mio parere, di alcuni interrogativi. Certo, la sua validità sussiste ai fini della narrazione dell'*Exaltatio Crucis*: Elena lascia la Croce a Gerusalemme e, tre secoli dopo, Cosroe la ruberà. Ma quale necessità impose di rappresentare l'ingresso della Croce a Gerusalemme (per altro privo di una tradizione letteraria e iconografica²⁸⁷) se il *Ritrovamento* e il *Miracolo della Croce* avvennero, secondo le fonti, all'interno delle mura della città?

È allora plausibile che la scena illustri la *Consegna della Croce a Costantinopoli*, tema già individuato negli affreschi di Braunschweig, dove protagonista è però l'imperatore Costantino.

²⁸⁵ ALONSO VILLEGAS SELVAGO, *Nuovo leggendario della vita, e fatti di n. s. Giesu Christo, e di tutti i santi, delli quali celebra la festa, e recita l'officio la s. Chiesa Catholica, conforme al Breviario romano riformato. Insieme con le vite di molti altri santi, che non sono nel calendario di detto breviario. Con molte autorità, & figure della Sacra Scrittura, accommodate à proposito delle vite de' santi; e con molte annotationi curiose, e considerations utili, e di molto profitto. Raccolto da gravi, & approbati autori, & dato in luce per avanti in lingua spagnuola, sotto titolo di Flos sanctorum, per Alfonso di Villegas di Toledo, theologo, e predicatore. Nuovamente con dilientia tradotto di spagnuolo in lingua italiana, per d. Timoteo da Bagno monaco camaldolese*, Como, 1595, p. 712.

²⁸⁶ PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, XXI, 5, pp. 214-215.

²⁸⁷ La rappresentazione della celebrazione liturgica dell'*Exaltatio Crucis* all'interno delle mura di Gerusalemme, a seguito del ritrovamento della Vera Croce ad opera di Elena, ha invece una lunga tradizione. Risale ad un disegno del *Wessobrunner Gebetbuch* (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 14r) e si ritrova negli affreschi di Brunswick. Nel *Wessobrunner Gebetbuch* le tre croci (quella centrale, la Vera Croce, è di dimensioni maggiori) si ergono al centro della città, racchiusa dalla cinta muraria; negli affreschi di Branschweig la Vera Croce è esposta al di sopra di un altare e sorretta dal patriarca di Gerusalemme. Cipollaro non dubita che Gaddi abbia voluto rappresentare l'ingresso della Vera Croce a Gerusalemme ad opera di Elena, ma ammette che, se così fosse, la rappresentazione non avrebbe un riferimento iconografico puntuale. C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 149-150.

Secondo la leggenda di Giuda Ciriaco e secondo le storie ecclesiastiche, Elena lasciò una parte di reliquia a Gerusalemme e ne inviò un'altra, insieme ai chiodi, al figlio Costantino. La letteratura tardo medievale favoleggia che fosse stata l'imperatrice in persona a condurre la parte di Croce a Costantinopoli²⁸⁸, credenza fomentata a seguito del sacco di Costantinopoli, avvenuto nel 1204, durante la quarta crociata, quando gli europei saccheggiarono opere dall'inestimabile valore artistico e devozionale: il legno della Vera Croce, per segnalare l'autenticità del quale si sottolineava che fosse stato condotto personalmente da Elena nella capitale bizantina, fu frammentato in più parti, entrate poi in possesso di pontefici e regnanti europei²⁸⁹. Da Costantinopoli proveniva la reliquia della Croce conservata nella Collegiata di Braunschweig; da Costantinopoli giungevano la reliquia della Croce e la corona di spine custodite nella Sainte Chapelle. Anche i francescani di Santa Croce a Firenze possedevano un frammento di reliquia proveniente dalla capitale dell'Impero d'Oriente: l'avevano ricevuta in dono, insieme ad una spina della corona di Cristo, da Luigi IX nel 1258, a pochi decenni dalla consacrazione della chiesa fiorentina²⁹⁰. Nella lunetta Cipollaro individua, al fianco di Elena, il volto di Elisabetta d'Ungheria, terziaria francescana imparentata con Luigi IX di Francia²⁹¹ e, poco dietro, il ritratto di Luigi IX²⁹², affermando che «*non è azzardato pensare che la presente scena voglia sottintendere e alludere alla traslazione a Parigi della reliquia della Passione*²⁹³».

Riferimenti politici e ideologici al regno di Francia e a Luigi IX sono stati rintracciati da Lavin, sia per lo stretto legame tra l'ordine francescano e i reali francesi, in quanto Luigi IX è

²⁸⁸ Si ricorda la cronaca, già citata, in relazione alla presa di Costantinopoli del 1204. *Chronica regia Coloniensis (Annales Maximi Colonienses) cum continuationibus in monasterio S. Pantaleonis scriptis aliisque Historiae Coloniensis Monumentis*, op. cit., pp. 202-203.

²⁸⁹ Sulla questione si veda J. F. MICHAUD, *Storia delle Crociate, nuovamente recitata in Italiano sopra la sesta edizione francese, dall'autore grandemente accresciuta e corretta con la biografia del medesimo, scritta dal Signor Poujoulat*, vol. I, Firenze, 1842, in particolare p. 631.

²⁹⁰ C. CIPOLLARO, op. cit., pp. 150-151; pp. 279-297.

²⁹¹ La donna indossa la corona e regge un panno bianco ricamato, sotto il quale si intravedono le teste dei chiodi. L'identificazione è avanzata in base al raffronto con gli affreschi di Simone Martini nella basilica inferiore di San Francesco a Assisi. *Ibidem*, p. 145.

²⁹² Anche il ritratto di Luigi IX è stato identificato sulla scorta di un raffronto con gli affreschi di Simone Martini nella basilica inferiore di San Francesco. *Ibidem*, p. 150.

²⁹³ *Ibidem*, p. 150.

considerato patrone dell'ordine, sia per la politica filo-francese conseguita a Firenze²⁹⁴. Questa interpretazione degli affreschi di Agnolo Gaddi spiega i motivi dell'interesse per la leggenda di Eraclio, la cui iconografia era nata e si era sviluppata nella cultura figurativa d'Oltralpe e non aveva precedenti nella tradizione artistica italiana, se non in un dipinto murale presente nella parete nord della navata di San Francesco a Pistoia, attribuito dalla critica a Bonaccorso di Cino (artista della cerchia di Maso di Banco) e realizzato intorno agli anni Quaranta del Trecento, la cui committenza era in rapporti di parentela con la famiglia Alberti²⁹⁵.

Il copricapo dalla tesa appuntita indossato da Elena è un elemento caratteristico dell'abbigliamento dei pellegrini e dei viandanti del Medio Evo²⁹⁶ e conferisce un tono orientaleggiante alla scena, nel ricordare lo *skiadion*, il copricapo bizantino imperiale che colpì l'immaginario occidentale soprattutto nel secolo successivo (come non ricordare il ritratto di Giovanni VIII Paleologo nella medaglia di Pisanello ed il suo stesso profilo nella *Vittoria di Costantino su Massenzio* di Piero della Francesca?). Lo *skiadon* e il mantello di ermellino indossati dall'imperatrice ne evidenziano la regalità: anche per questo motivo si può affermare che la consegna della Croce non è ambientata a Gerusalemme, città santa, ma a Costantinopoli, città imperiale. L'esempio di Eraclio, raffigurato nell'ultimo comparto, costretto a privarsi dei suoi attributi regali per poter varcare la porta di Gerusalemme con la reliquia della Vera Croce, ne costituisce una prova schiacciante.

Com'è stato intuito da Bert, l'iconografia ricevette altresì stimoli dalla vita religiosa contemporanea fiorentina. Sin dal XII secolo, a Firenze, nel giorno della Domenica delle Palme, due gruppi si muovevano in processione, lungo due differenti strade, per poi ricongiungersi nell'atrio della chiesa di Santa Croce: di un gruppo facevano parte il vescovo e il suo seguito;

²⁹⁴ M. A. LAVIN, *The place of narrative...*, *op. cit.*, pp. 111-112.

²⁹⁵ C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 233-239.

²⁹⁶ Indossano un copricapo simile anche il viandante visto da tergo, che tiene le redini di due cavalli nel gruppo all'estrema destra, e un uomo inginocchiato del gruppo di sinistra. Un copricapo di fattura simile si ritrova in altri comparti del ciclo fiorentino.

dell'altro i francescani con la reliquia di Croce²⁹⁷. La chiesa che figura isolata nello sfondo è con ogni probabilità una riproduzione di Santa Croce, così com'era all'epoca (**Figura 34**): ciò rafforza l'idea che la rappresentazione sia profondamente calata nella vita religiosa cittadina dell'epoca.

Il comparto successivo descrive il saccheggio di Gerusalemme e della reliquia della Croce ad opera di Cosroe. D'ora in poi la Croce è raffigurata a metà, a memoria della divisione che ne fece Elena²⁹⁸. L'illustrazione enfatizza la crudeltà e la furia distruttrice dei persiani, dei quali è specificata la provenienza orientale, mediante l'uso di particolari accessori esotici: un bizzarro copricapo, un turbante, una treccia nella nuca, le sciabole.

Seguono *Cosroe in trono*, adorato come una divinità; il *Sogno di Eraclio*, che all'interno della sua tenda riceve da un angelo la visione della Croce; il *Duello tra Eraclio e il figlio di Cosroe*; la *Decapitazione di Cosroe* e *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*.

Se la raffigurazione di *Cosroe in trono* risponde nel dettaglio alla descrizione fattane da Jacopo da Varazze, del *Sogno di Eraclio* non si fa menzione nella *Legenda Aurea*. Ciononostante, non crediamo debba trattarsi di una mera contaminazione letteraria del *Sogno di Costantino*, che Piero della Francesca avrà modo di illustrare in una tipologia iconografica del tutto simile, bensì di un elemento tipico della letteratura crociata: nei poemi cavallereschi del XII secolo si narra che un messaggero di Dio appare ad Eraclio e lo sprona alla battaglia per il recupero della

²⁹⁷ «La domenica delle palme il popolo si riuniva di mattino nei pressi di Santa Reparata e di San Giovanni e, preceduto dalla Croce, si recava tutto insieme a San Lorenzo, dove veniva celebrata la messa solenne. Seguivano a questa i canti eseguiti dal cantore col suo coro, e il vescovo, con le preghiere di rito, benediceva le palme e i rami di ulivo, che già allora era uso per quel giorno decorare. [...] Poi il clero preceduto dalla Croce usciva fuori nell'atrio e si collocava da una parte, mentre il vescovo con gli officianti si metteva dal lato opposto; tutti si inginocchiavano e il crocifero si dirigeva a passo lento verso il vescovo. [...] Davanti alla porta principale delle antiche mura cittadine veniva fatta una sosta. La porta, secondo l'uso, doveva essere trovata chiusa.» R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, vol.1, Firenze, 1956, pp. 1063-1064.

²⁹⁸ La raffigurazione di una Croce dimezzata nelle storie di Eraclio mette in discussione il soggetto dell'illustrazione soprastante, dov'è raffigurata la Consegna della Croce a Costantinopoli. La questione può essere risolta alla luce della recente analisi degli affreschi ad una distanza ravvicinata, operata da Cipollaro, che individua una forte ridipintura proprio nella zona dove si trova la Croce: «Il fusto della Croce è ampiamente ritratteggiato, il Titulus non è più chiaramente visibile, la mano sinistra della sovrana è stata ridisegnata». C. CIPOLLARO, *op. cit.*, p. 148.

Croce²⁹⁹. L'intrusione dell'anomalo soggetto non fa che rafforzare l'idea che il ciclo di Agnolo Gaddi fosse aggiornato sui modelli letterari e iconografici della cultura d'Oltralpe e, nello specifico, francese³⁰⁰.

Se la *Leggenda del legno della Croce* riprende puntualmente i passi della *Legenda Aurea*³⁰¹, lo stesso non può dirsi per una parte delle scene successive. Le rappresentazioni del *Ritrovamento delle tre croci* e del *Miracolo della Vera Croce* sono ispirate a ad una versione interpolata di Paolino di Nola, assente nella *Legenda Aurea*; la *Consegna della Croce a Costantinopoli* deriva dalle credenze dell'epoca crociata ed è connessa alle pratiche liturgiche cittadine; il *Sogno di Eraclio* trova ispirazione nell'epica cavalleresca di area tedesca e francese.

L'illustrazione finale, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme* (**Figura 35**), è suddivisa nei due momenti chiave. Nella prima scena un angelo al di sopra della porta chiusa ammonisce l'imperatore, che compare alla testa dei suoi soldati; nella seconda scena, Eraclio, sceso da cavallo e scalzo, con addosso una veste di lino e ancora la corona a renderlo riconoscibile, fa il suo ingresso a Gerusalemme, circondato da una folla di uomini a mani giunte, vestiti con eleganza e secondo la moda del tempo³⁰². Come nell'illustrazione miniata del *Sacramentario di Mont Saint-Michel*³⁰³ e come nella scena finale del ciclo di Braunschweig (**Figura 16**), l'imperatore eleva la Croce proteggendola con un panno, secondo l'uso tradizionale di portare in processione le reliquie. Questo motivo iconografico allontana il dipinto del Gaddi dal suo unico antecedente italiano, l'affresco attribuito a Bonaccorso di Cino (Pistoia, San Francesco), dove Eraclio porta la Croce in spalla, toccandola direttamente con le mani (**Figura 36**).

²⁹⁹ Si segnalano il *Kaiser Chronik* (Regensburg, 1164), l'*Eraclie* di Gautier d'Arras (1175-1200) e l'*Eraclius* di Otto di Hessen (circa 1200). Le fonti e la relativa bibliografia sono menzionate in M. A. LAVIN, *The place of narrative...*, *op. cit.*, pp. 111-112 e in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 369.

³⁰⁰ Anche i confronti fatti con il ciclo di Braunschweig riconducono all'area francese. Il ciclo, probabilmente dipinto da tale «*Johannes Gallicus*», rivela infatti uno stile pittorico di ascendenza francese. M. SOFFNER, *op. cit.*, pp. 67-74.

³⁰¹ Cipollaro riporta l'elenco dei testi agiografici posseduti all'epoca dalla libreria conventuale di Santa Croce, che possono aver avuto la funzione di fonti ispiratrici per il programma iconografico. Si segnalano tre *Legende Sanctorum* non ulteriormente specificate e due volumi della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze. I libri compaiono in un inventario del 1426 pubblicato da Curzio Marzi. C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 173-174.

³⁰² Tra gli astanti della decapitazione di Cosroe, Gaddi ritrae due membri degli Alberti; nel corteo effigia se stesso (l'ultimo personaggio dell'intero ciclo, vestito di rosso, col cappuccio, come d'uso per i pittori dell'epoca), insieme a suo padre Taddeo. C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 167-171.

³⁰³ *Sacramentario di Mont Saint-Michel*, 1060, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 641, fol. 155v. B. BAERT, *op. cit.*, p. 145, fig. 27.

Tra il XIV e il XV secolo il ciclo della Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze si impose quale modello indiscusso, principalmente in area toscana³⁰⁴. All'esempio gaddiano dovevano conformarsi i dipinti di Nanni di Caccia per la chiesa di Santa Croce a Montepulciano (ca. 1415), interamente perduti³⁰⁵, e il ciclo dipinto da Masolino nella Cappella di Sant'Elena della chiesa di Santo Stefano a Empoli (1424), del quale rimangono soltanto alcune sinopie³⁰⁶. Entrambi furono commissionati dalle locali Confraternite della Croce, probabilmente in dialogo con la comunità francescana, così come la Confraternita dei flagellanti (o della Croce) che commissionò a Cenni di Francesco di Ser Cenni la decorazione della Cappella della Croce di Giorno della chiesa di San Francesco, con affreschi che intenzionalmente emulavano l'operato di Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze³⁰⁷. Si individua sin d'ora lo speciale legame tra le Confraternite dei flagellanti legate all'Ordine francescano e la Croce, intesa come strumento di sacrificio e di penitenza finalizzato alla salvezza, dunque rispecchiante la filosofia dei "battuti".

Alcuni decenni dopo, Piero della Francesca iniziò la sua attività nella Cappella Maggiore della chiesa di San Francesco ad Arezzo (1452-1466)³⁰⁸.

Molto è stato scritto e si continua a scrivere in merito al programma iconografico aretino e al suo significato³⁰⁹. Primo fra tutti, il Vasari lasciò una pagina memorabile di letteratura artistica,

³⁰⁴ Baert individua rimandi stilistici e iconografici oltre i confini della penisola, nel polittico d'altare di Miguel Alcañiz, realizzato tra il 1405 e il 1407 per la chiesa di Santo Domingo a Valencia. L'opera si trova oggi al Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos a Santo Domingo di Valencia. L. SARALEGUI, *El museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos* (sala 1), 2 (*Cuadernos de Arte*, 8), Valencia, 1954, pp. 113-138; M. A. LAVIN, *The place of narrative...*, *op. cit.*, p. 114; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 371

³⁰⁵ I documenti d'archivio della Compagnia della Santa Croce di Montepulciano rivelano che nel 1415 Nanni di Caccia fu rimborsato per un viaggio a Firenze, finalizzato allo studio degli affreschi di Agnolo Gaddi. A. LADIS, *Un'ordinazione per disegni dal ciclo della Vera Croce di Agnolo Gaddi a Firenze*, in *Rivista d'Arte*, 41, 1989, pp. 153-158; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 378.

³⁰⁶ Le sinopie di Masolino furono scoperte nel 1943. Sulla base di un documento d'archivio pubblicato nel 1905 da Giovanni Poggi, si è dedotto che le sinopie appartengono al ciclo perduto per il quale Masolino da Panicale fu pagato nel 1424 dalla Compagnia della Croce. P. L. ROBERTS, *Masolino da Panicale*, Oxford-Clarendon, 1993; P. JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, London, 1993; M. A. LAVIN, *op. cit.*, pp. 117-118; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, pp. 375-376; C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 247-255.

³⁰⁷ S. PFLEGER, *La cappella della Croce nella chiesa di San Francesco di Volterra*, Volterra, 1983-84; M. A. LAVIN, *The place of narrative...*, *op. cit.*, pp. 114-117; M. BURRESI, A. CALECA, F. LESSI, *Volterra: la cappella della Croce di San Francesco*, Volterra, 1991; B. BAERT, *A Heritage...*, *op. cit.*, pp. 240-247.

³⁰⁸ Sulla questione della datazione M. CENTANNI, A. PEDERSOLI, *Costantino XI Paleologo vs Maometto II: Nota sulla cronologia della Battaglia di Costantino contro Massenzio di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo*, in *Engramma (La rivista Engramma online)*, 52, novembre 2006.

³⁰⁹ Bibliografia fondamentale aggiornata: C. GILBERT, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley, 1968; K. CLARK, *Piero della Francesca*, London 1969; E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, Milano, (1971), 1994; C. GINZBURG, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino (1981) 1994, pp.

elogiando la naturalezza dei gesti e dei ritratti dei personaggi; la resa degli «*abiti delle donne della reina di Saba, condotti con maniera dolce e nuova*»; l'animosità, gli scorci, la cura del dettaglio nelle scene di battaglia; dedicando infine un'ampia lode al *Sogno di Costantino*:

«*Sopra ogni altra considerazione d'ingegno e d'arte [è] lo avere dipinto la notte ed un angelo in iscorto, che venendo a capo all'ingiù a portare il segno della vittoria a Costantino che dorme in un padiglione guardato da un cavaliere e da alcuni armati oscurati dalle tenebre della notte, con la stessa luce sua illumina il padiglione, gli armati e tutti i dintorni con grandissima discrezione*³¹⁰».

I francescani aretini, in accordo con il committente del ciclo Francesco Bacci, avevano suggerito al primo artista che si accinse alla decorazione della Cappella, il fiorentino Bicci di Lorenzo, di convogliare in un unico programma iconografico il *Giudizio Universale*, dipinto nel prospetto esterno dell'arco trionfale della Cappella, e la *Leggenda della Vera Croce*, attenendosi per quest'ultima agli affreschi di Agnolo Gaddi a Firenze.

Bicci di Lorenzo aveva eseguito soltanto il *Giudizio*, i *Quattro Evangelisti* nei pennacchi della volta e due *Dottori della Chiesa* nel sottarco, quando morì nel 1452.

Succedutogli, Piero della Francesca, aveva iniziato i lavori perseguendo l'intenzionalità originaria di Bicci e della committenza.

15-49; L. BELLOSI, *Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo*, in *Prospettiva*, 50, luglio 1987, pp.15-35; M. A. AROMBERG, *Piero della Francesca's iconographic innovations at Arezzo*, in *Iconography at the crossroads*, Princeton, 1993, pp. 139-155; A. M. MAETZKE, *Il ciclo affrescato in San Francesco ad Arezzo, in Piero della Francesca*, in A. M. MAETZKE, *La leggenda della vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, Milano 2000, pp. 13-46; S. RONCHEY, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006; L. FORNASARI, *Il racconto della Historia Salutis del popolo cristiano: la Leggenda della Vera Croce nella cappella maggiore di Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo*, Firenze, 2008, pp. 131-150; C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 255-264. Si vedano gli atti del convegno di studi *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del convegno internazionale di studi, Urbino, 1992, a cura di C. CIERI VIA, Venezia, 1996, in particolare J. LUNDGREN, *Piero: innovator in the Cross cycle concept as presented in Arezzo*, in *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, *op. cit.*, pp. 189-203, M. TANNER, *Imperial themes in Piero della Francesca's True Cross Legend*, pp. 183-188. Si veda inoltre A. UGUCCIONI, *Piero della Francesca*, Roma, 1995, in particolare C. CIERI VIA, *Il tema delle battaglie nell'opera di Piero della Francesca fra Ferrara e Arezzo: modelli e iconografia*, pp. 38-47. Una pubblicazione sintetica e riassuntiva: R. CORNACCHINI, *La leggenda della Vera Croce*, Roma, 2004. Si segnala, infine, un volume a cui si fa particolarmente riferimento in questo testo: M. A. LAVIN, *Piero della Francesca and his legacy*, Washington, December 1992, Hannover, 1995 e in particolare S. G. NICHOLS, *In hoc signo vinces*, pp. 37-47.

³¹⁰ G. VASARI, *op. cit.*, vol. II, p. 496.

Come il ciclo di Agnolo Gaddi, quello di Piero della Francesca si sviluppa lungo due pareti laterali della Cappella Maggiore della chiesa, inglobando in questo caso anche la parete centrale, dove si apre una bifora luminosa. Come nel ciclo fiorentino, inoltre, la narrazione inizia nella lunetta in alto a destra, dove sono raffigurati *Seth e l'angelo* e la *Morte di Adamo*.

Come Longhi ha dimostrato su base stilistica, le due lunette corrispondono alla parte più antica dell'attività di Piero della Francesca³¹¹. La lunetta della parete sinistra rappresenta *Eraclio riporta la Croce a Gerusalemme* (**Figura 37**) diversamente dalla lunetta della parete sinistra di Agnolo Gaddi, che inserisce questo soggetto nell'ultima scena in basso e affida alla lunetta la *Consegna della Croce a Costantinopoli*. È tuttavia innegabile che l'*Eraclio* di Piero della Francesca presenta similarità compositive notevoli con la *Consegna della Croce a Costantinopoli*: in entrambe le lunette, infatti, due gruppi si fronteggiano di fronte alle mura di una città e gli uomini a destra, in ginocchio accolgono la Croce che viene loro consegnata dal personaggio imperiale.

Longhi rilevava un salto stilistico nelle fasce inferiori, che Ginzburg ha confermato, posticipando la parte del ciclo interessata a seguito del soggiorno romano dell'artista aretino, avvenuto tra il 1458 e il 1459³¹². A questo punto dovette cambiare anche il committente, poiché a Francesco Bacci, morto il 28 Marzo del 1459, era succeduto suo figlio Giovanni. A partire dal secondo ordine, infatti, compaiono «*novità iconografiche tali da caricare l'intero ciclo di implicazioni molto diverse da quelle originarie*³¹³».

Nella seconda fascia della parete sinistra, al di sotto della *Morte di Adamo*, compaiono le storie di Salomone e della regina di Saba. Se Agnolo Gaddi aveva raffigurato in un unico riquadro *La*

³¹¹ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Firenze, 1963, pp. 48-49, 51, 85.

³¹² C. GINZBURG, *op. cit.*, pp. 23 sgg. Su base stilistica, Longhi stabiliva che il ciclo fosse stato concluso da Piero prima del suo viaggio a Roma alla corte di Pio II negli anni 1458-1459, R. LONGHI, *op. cit.*, pp. 100-101, 214. Secondo Clark i dipinti della parete destra sarebbero quasi integralmente autografi e la loro datazione sarebbe collocabile tra l'inizio dei lavori e il soggiorno romano del 1458-1459; i dipinti della parete sinistra invece sarebbero stati eseguiti in gran parte dagli aiuti, con interventi sporadici di Piero solo dopo il ritorno da Roma. K. CLARK, *op. cit.*, pp. 38-39, 52. Secondo Eugenio Battisti Piero diede prova a San Francesco della padronanza di un linguaggio formale acquisita soltanto a seguito del soggiorno romano. Battisti colloca pertanto la realizzazione del ciclo tra il 1463 e il 1466. E. BATTISTI, *op. cit.*, II, pp. 23 sgg. M. CENTANNI, A. PEDERSOLI, *op. cit.* Hope anticipa addirittura i lavori al 1447. C. HOPE, *Vasari's Vita of Piero della Francesca and the Date of the Arezzo Frescoes*, in C. CIERI VIA, *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, *op. cit.*, pp. 119-134.

³¹³ C. GINZBURG, *op. cit.*, p. 33

regina di Saba in adorazione del legno e *l'Interramento della Croce* ad opera di Salomone, Piero della Francesca inseriva nel riquadro maggiore *l'Incontro tra Salomone e la regina di Saba*, a destra de *La regina di Saba in adorazione del legno*, relegando *l'Interramento della Croce* al corrispettivo riquadro minore³¹⁴. L'episodio biblico aggiunto da Piero (1Re 10, 1-13), assente nella *Legenda Aurea*, riflette secondo la critica le speranze di unità tra la Chiesa d'Oriente e la Chiesa d'Occidente, già avanzate nell'*Incontro tra Salomone e la regina di Saba* scolpito da Ghiberti nella porta est del Battistero di Firenze³¹⁵.

Nell'ultima fascia della parete sinistra sono dipinte le storie di Costantino, con un *Sogno*, nel riquadro minore, ricalcato sul *Sogno di Eraclio* di Agnolo Gaddi, e con la *Vittoria di Costantino su Massenzio*.

L'insistenza sulla figura di Costantino, assente nel ciclo fiorentino di Santa Croce, è stata interpretata da Clark e da Ginzburg come un dichiarato manifesto politico antiturco³¹⁶. L'autore ha evidenziato l'influenza sulle tematiche pierfrancescane dei Concili di Ferrara e Firenze, nei quali si auspicava una riconciliazione (mai avvenuta) tra Chiesa cattolica e Chiesa ortodossa, per far fronte comune alla minaccia islamica. L'ideologia era condivisa dall'ordine francescano, del quale il cardinale Bessarione, promotore attivo dell'unità delle due Chiese e della riconquista dei luoghi santi per mezzo di una nuova crociata (propugnata nel Concilio di Mantova del 1459), fu proclamato ministro generale nel 1458. Lo stesso cardinale Bessarione aveva ricevuto dal patriarca di Costantinopoli un dono assai eloquente: una reliquia della Vera Croce, appartenuta al penultimo imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo, che prestava il suo volto a Costantino nella *Vittoria di Costantino su Massenzio* del ciclo aretino. La glorificazione di Giovanni VIII

³¹⁴ Rispondendo ad un ordine logico di lettura, a mio parere forzato, Ginzburg sostiene che i riquadri minori precedono sempre i riquadri maggiori. Questo ragionamento gli consente «di riconoscere nella cosiddetta Rimozione del ponte il Sollevamento del legno della Croce verso il fiume Siloe». C. GINZBURG, *op. cit.*, p. 32. Ci troviamo in disaccordo con questa tesi, supponendo che il *Sollevamento del legno della Croce verso il fiume Siloe* non abbia alcun significato all'interno del programma iconografico, a differenza, come si dirà, dell'*Interramento del legno*, soggetto per altro avallato dal modello di Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze.

³¹⁵ Si veda in particolare C. GINZBURG, *op. cit.*, p. 32, che a sua volta riporta L. M. SCHNEIDER, *The iconography of Piero della Francesca's frescoes dealing with the story of the true cross in the Church of San Francesco in Arezzo*, New York, 1967; B. DEMLING, *The meeting of the Queen of Sheba with Solomon. Crusade Propaganda in the Fresco Cycle of Piero della Francesca in Arezzo*, in *Pantheon*, 53, 1995, pp. 18-28.

³¹⁶ K. CLARK, *op. cit.*, pp. 38-39; C. GINZBURG, *op. cit.*, in particolare pp. 35-41.

Paleologo, che partecipò ai Concili di Firenze e Ferrara e donò al Bessarione una reliquia della Croce, costituirebbe, secondo Ginzburg, lo scopo ultimo della seconda fase degli affreschi di Piero, il cui committente Giovanni Bacci avrebbe intessuto rapporti molto stretti con il Bessarione e quindi esplicitamente richiesto all'artista di inserire un ritratto dell'imperatore bizantino nei panni di Costantino, forse porgendogli come modello la celebre medaglia del Pisanello³¹⁷.

Nella parete sinistra l'ordine di lettura non rispetta la logica dispositiva dei riquadri. Dovremmo infatti iniziare la lettura del programma iconografico dalla fascia intermedia, proseguire nella banda sottostante e terminare nella lunetta superiore. Questa discontinuità non può che essere spiegata alla luce di una corrispondenza tematica con la parete destra³¹⁸. Le storie di Elena, che occupano il secondo ordine, fronteggiano le storie della regina di Saba; la battaglia di Eraclio fronteggia la battaglia di Costantino; l'illustrazione conclusiva del racconto, l'*Eraclio riporta la Croce a Gerusalemme* nella lunetta, fronteggia l'incipit, con *Seth e l'angelo* e la *Morte di Adamo*.

Intraprendiamo dunque il nostro percorso partendo dalla fascia intermedia, dove la narrazione inizia con il riquadro minore, che rappresenta la *Tortura di Giuda nel pozzo*, (**Figura 38**)³¹⁹. Questo soggetto è assente nel ciclo di Agnolo Gaddi, che pare disinteressato alla questione antisemitica. La sua inclusione nel ciclo pierfrancescano è interpretabile da Ginzburg come «pura divagazione narrativa³²⁰», tesi in questa sede non condivisa.

La *Tortura di Giuda nel pozzo*, tema appartenente alla leggenda di Giuda Ciriaco, compare per la prima volta nella storia dell'arte in un foglio miniato del *Wessobrunner Gebetbuch* (**Figura 39**)³²¹. La staurteca di Stavelot e gli smalti dell'oreficeria mosana, pur nella connotazione

³¹⁷ *Ibidem*, p. 39, fig. 31

³¹⁸ Su questa modalità di lettura applicata al programma iconografico di Piero si veda L. SCHNEIDER, *op. cit.*, pp. 37-43.

³¹⁹ Questo riquadro, insieme all'*Interramento del legno*, è stato attribuito dal Longhi a Giovanni di Piamonte, collaboratore di Piero. R. LONGHI, *op. cit.*, pp. 40, 212-213. L'attribuzione è confermata da Paolucci. A. PAOLUCCI, Per il seguito minore di Piero nell'Italia centrale, in L. BERTI, *Nel raggio di Piero, la pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, Venezia, 1992, pp. 173 sgg.

³²⁰ C. GINZBURG, *op. cit.*, p. 33

³²¹ Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 10v.

grottesca degli ebrei con il berretto a punta e nella presenza della minaccia del rogo nella *Disputa con gli ebrei*, motivo spiccatamente antiggiudaico, non includono mai la *Tortura di Giuda nel pozzo*, contemplata invece dagli affreschi di San Severo a Bardolino (**Figura 23**). Non sappiamo se anche il ciclo di Lanciano, dov'è raffigurata la *Disputa con gli ebrei*, comprendesse questo soggetto, ma è certo che esso godette di grande fortuna nei cicli realizzati tra la fine del XIV secolo e l'inizio del secolo successivo in un'area circoscritta, corrispondente al versante adriatico³²². Anche con questa scelta, l'artista prendeva le distanze dagli epigoni di Agnolo Gaddi, recuperando un soggetto di matrice adriatica e caricandolo di un'inaudita simbologia.

Il fulcro della *Tortura di Arezzo* si concentra nella tensione tra l'ebreo e il funzionario. La scena riproduce il momento in cui Giuda sta uscendo dalla cisterna e l'addetto lo estrae, acciuffandolo per i capelli riccioluti e tenendo un bastone in mano. I suoi modi esprimono una trattenuta aggressività, che rivela un atteggiamento di diffidenza verso l'ebreo, il quale, da parte sua, forte della conversione appena avvenuta, risale con fierezza dalle viscere del pozzo.

Un immaginario filo rosso attraversa la fascia mediana legandola alla questione della conversione, definendo una continua osmosi tra l'oscuro ventre della terra e la risalita verso la luce, un simbolico passaggio che ricorda il rito battesimale. Nell'*Interramento del legno* la trave viene calata da tre operai nelle viscere della terra (**Figura 40**); nel corrispettivo riquadro minore, Giuda viene estratto da tre operai dalla profonda oscurità di una cisterna, anticipando il tema della conversione legato all'imminente estrazione della Croce; nel *Ritrovamento delle tre croci* (**Figura 41**), nel riquadro maggiore che affianca la *Tortura di Giuda*, le reliquie vengono issate da una buca nel terreno, la cui profondità è data dall'uomo dentro la fossa, visto di spalle. Questi, con pelle dorata, barba scura e un turbante bianco in testa, è il turco che, significativamente, estrae la Croce. Se Giuda Ciriaco è già uscito con quasi tutto il corpo dal pozzo, in un simbolico passaggio dalle tenebre alla luce, non può dirsi altrettanto del turco dentro la buca, del quale ignoriamo l'imminente destino. Il mistero si infittisce, poiché non ne vediamo neppure il volto.

³²² Delle rappresentazioni della leggenda di Giuda Ciriaco in area adriatica ripareremo nel paragrafo successivo.

Questa figura mi ricorda il neofita alle spalle di San Giovanni nel *Battesimo* di Piero della Francesca (Londra, National Gallery), che, spogliandosi prima di ricevere il Battesimo, è immortalato nel momento in cui le vesti nella testa gli impediscono di vedere e di essere visto (**Figura 42**). L'immagine si connette pertanto all'ideologia che soggiace al programma iconografico, esprimendo la speranza nella conversione del turco attraverso l'unione delle due Chiese, evocata nell'*Incontro tra Salomone e la regina di Saba*, ma anche nell'opposto *Miracolo della Vera Croce*, al quale partecipano separatamente un gruppo di dame capeggiate da Elena e un gruppo di uomini con vistosi copricapi orientaleggianti. Se nell'*Incontro* la critica ha interpretato Salomone come immagine della Chiesa d'Occidente e la regina di Saba come immagine della Chiesa d'Oriente, i ruoli spettanti alla dimensione maschile e a quella femminile si invertono nel *Miracolo della Vera Croce*, dove gli uomini sono contraddistinti come orientali e l'imperatrice è connotata come *Figura Ecclesia*, indossando un copricapo triangolare che ricorda l'aspetto di un triregno e scagliando la propria figura contro la facciata di un tempio ecclesiastico.

Il ciclo prosegue con la fascia inferiore. Nel riquadro maggiore sono rappresentate la *Battaglia di Eraclio contro il figlio di Cosroe* e la *Decapitazione di Cosroe* (**Figura 43**); nel riquadro minore l'*Annunciazione* (**Figura 44**). Se nelle altre fasce del ciclo c'è una relazione storica e narrativa tra il riquadro maggiore e l'adiacente riquadro minore, ora questo tipo di relazione viene evidentemente meno. La presenza dell'*Annunciazione*, momento dell'*Incarnazione del Verbo*, veicolante il mistero del Verbo crocifisso, è stata giustamente interpretata in un'ottica precipuamente francescana. Ma perché è stata dipinta proprio in quel punto?

Se nella fascia superiore i due riquadri minori riecheggiano una tematica affine, presentando l'uno il sotterramento del legno e l'altro l'estrazione di Giuda Ciriaco, nella fascia inferiore all'*Annunciazione* corrisponde il *Sogno di Costantino*: in entrambi i dipinti la volontà di Dio è manifesta attraverso la parola dell'angelo. Curiosamente, nel *Sogno di Costantino* (**Figura 45**) manca l'immagine della Croce: il motivo conduttore del *Sogno* è infatti l'*annuncio* dell'angelo.

Il tema dell'*annuncio* divino connette le due scene minori tra loro e le collega ai riquadri maggiori, conferendo alla *Battaglia di Costantino* e alla *Battaglia di Eraclio*, metafore attualizzanti della crociata, una giustificazione ultraterrena attraverso l'intervento dell'angelo annunciante.

In ultimo, mi pare degno di osservazione l'accostamento tra la *Decapitazione di Cosroe* e l'*Annunciazione*. Nella *Decapitazione* è raffigurato il trono vuoto di Cosroe, con il gallo che costui, come raccontava Rabano Mauro, teneva alla sua sinistra, parodiando la Trinità. Quel trono è significativamente vuoto, poiché Cosroe è stato deposto. Al vuoto del trono di Cosroe, falso Dio, fa da contrappeso «*Maria, piena di grazia*», che riceve nel suo ventre il vero Dio. Alla falsa Trinità, di cui rimangono il trono vuoto del falso Dio, il nero gallo del falso Spirito Santo e l'usurpata Croce di Cristo, fa da contrappeso la vera Trinità, manifesta nella scena adiacente dell'*Annunciazione*, con la presenza di Dio Padre e della sua simbolica luce diretta verso il ventre di Maria.

Siamo giunti alla conclusione di questo *excursus* iconografico. Gli argomenti trattati hanno messo in evidenza le principali caratteristiche dei cicli monumentali di affreschi realizzati in Toscana tra il XIV e il XV secolo, che si fanno diretti proseguitori dei grandi cicli figurativi dell'epoca crociata. Se un tempo i committenti furono gli imperatori invasati dalla sete di conquista dei luoghi santi, adesso è la comunità francescana ad ereditare il primato nella committenza di grandiosi cicli parietali con la *Leggenda della Vera Croce*, forte dell'incarico di custodia del Santo Sepolcro, ufficialmente ricevuto proprio intorno alla metà del XIV secolo.

Stupisce allora ai nostri occhi moderni la crudeltà della truce *Decapitazione di Cosroe* in Agnolo Gaddi o di certe altre scene di battaglia, ma questi episodi vanno intesi nella dimensione allegorica della *Leggenda del legno della Croce* e interpretati alla luce di un divino disegno di salvezza.

Le invenzioni di Agnolo Gaddi e di Piero della Francesca erano destinate sopravvivere ben oltre il XIV secolo. Gli affreschi del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme, realizzati allo

scadere del Quattrocento, dimostrano, come si dirà, la conoscenza del ciclo fiorentino e di quello aretino. All'iconografia pierfrancescana aderirà con ossequio la predella di una pala di Luca Signorelli (Umbertide, Santa Croce, 1516)³²³ e financo Vasari si rivelerà debitore al modello pierfrancescano dell'*Inventio Crucis*. Dal ciclo parietale dell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara (1547-1549), infine, trapelerà l'ormai ingombrante presenza dei modelli della tradizione figurativa toscana.

3.4 La *Leggenda di Giuda Ciriaco* nell'iconografia adriatica

Il culto di San Ciriaco, patrono di Ancona, è stato oggetto di un dibattito storiografico durato dalla fine del XVI secolo fino ai nostri giorni, che vede contrapposte due differenti interpretazioni circa l'identità del corpo conservato nel Duomo di Ancona³²⁴.

Da una parte, una tradizione che si perde nella trasmissione orale vuole che San Ciriaco d'Ancona sia *quell'*ebreo Giuda, «*inventore della Croce*³²⁵» al fianco di Elena, convertito in Ciriaco e divenuto vescovo di Gerusalemme, dunque martirizzato sotto Giuliano l'Apostata. Secondo questa credenza, consegnata alla storia da numerosi cronisti locali della seconda metà del XV secolo e del secolo successivo, il corpo del vescovo gerosolimitano era stato condotto nella città da Gerusalemme all'inizio del V secolo, per interessamento dell'imperatrice Galla Placidia³²⁶.

³²³ T. HANRY, *Amicizia e francescanesimo: Luca Signorelli, Umbertide e la pala di Santa Croce*, Città di Castello, 2006, pp. 55-65.

³²⁴ Si veda G. MARIUZZI, V. PIRANI, C. LAUSDEI, *San Ciriaco vescovo e martire*, Ancona, 1987. Per la questione del culto di San Ciraco si veda inoltre M. NATALUCCI, *Ciriaco (Giuda), Vescovo di Gerusalemme*, in *Bibliotheca Sanctorum* (1969), vol. 3, Roma, 1990, pp. 1296-1297; A. BENVENUTI, *Ciriaco d'Ancona e la leggenda della Croce*, in M. C. DE MATTEIS (a cura di), *Ovidio capitani, quaranta anni per la storia medievale*, Bologna, 2003, pp. 123-136.

³²⁵ V. BARONI, *San Ciriaco principale protettore di Ancona, inventore della Croce l'anno CCCXXVI, indi vescovo di detta città e martire in Gerusalemme l'anno CCCLXIII nella persecuzione di Giuliano l'Apostata Imperatore*, Ancona, 1813.

³²⁶ LAZZARO DE' BERNABEI, *Croniche anconitane (1492), trascritte e raccolte da M. Lazzaro de' Bernabei, ora per la prima volta pubblicate ed illustrate a cura di C. CIAVARINI*, Ancona, 1870. Altri testi sono riportati in L. ZANNINI, *Iconografia di San Ciriaco*, in *Studia Picena*, 55, 1990, pp. 179-205.

Dall'altra parte, una storiografia intesa in senso moderno, che da Baronio (*Martirologio*, 1586)³²⁷ passò al gesuita Daniele Van Papenbroek (Anversa 1628-1714, *Acta Sanctorum*)³²⁸, fino all'illuminista Odoardo Corsini (*Relazione...*, 1756)³²⁹, rigettava la popolare tradizione anconetana. Se Cesare Baronio giudicava San Ciriaco un vescovo anconetano, martirizzato durante un pellegrinaggio in Terra Santa, Daniel Van Papenbroek sosteneva addirittura che il corpo custodito nel Duomo di Ancona appartenesse ad un martire gerosolimitano di poco conto³³⁰. Nel 1755 Odoardo Corsini rintracciava il primo documento che riconosce nel patrono di Ancona un vescovo gerosolimitano: una pergamena risalente al 1380³³¹, con la quale il patriarca di Costantinopoli Paolo Paleologo donava numerose reliquie al Duomo di Ancona, «perché in essa conservasi la sagra salma di San Ciriaco vigesimo settimo Patriarca Gerosolimitano³³²». Il brano fa risalire almeno al tardo XIV secolo la diffusione della credenza che il patrono di Ancona San Ciriaco fosse stato un patriarca di Gerusalemme.

Tra il XIV e il XV secolo il culto di San Ciriaco si era imposto sopra gli altri culti anconetani: la prima tappa di questo percorso in ascesa si ha con il breve di Gregorio XI (1377), che modificava il titolo della Cattedrale da San Lorenzo a San Ciriaco.

Con il piglio del moderno iconografo, Corsini riscontrava che nelle medaglie e nei dipinti posteriori al XIV secolo l'attributo di San Ciriaco divenne la Croce, andata a sostituirsi al pastorale vescovile di più antica tradizione. Sulla base di questa osservazione, l'erudito settecentesco stabiliva che soltanto in tempi recenti, probabilmente in concomitanza con il breve

³²⁷ V. BARONI, *op. cit.*, p. 56.

³²⁸ DANIELE VAN PAPERBROECK, *Acta Sancotorum, Maii I*, Venezia, 1737, pp. 439-451.

³²⁹ O. CORSINI, *Relazione dello scuoprimento, e ricognizione fatta in Ancona dei sacri corpi di s. Ciriaco, Marcellino, e Liberio protettori della citta e riflessioni sopra la traslazione, ed il culto di questi santi*, in Roma, nella stamperia di Giovanni Zempel, Roma, 1756.

³³⁰ Per il bollandista il santo patrono di Ancona è da identificare con Giuda, quindicesimo vescovo di Gerusalemme rimasto vittima, nel 133, della rivolta nazionalista ebraica di BarKokheba. DANIELE VAN PAPERBROECK, *op. cit.*, pp. 439-451.

³³¹ O. CORSINI, *op. cit.*, p. 42; F. REDDI, *La basilica di S. Ciriaco nel Medioevo*, in M. POLICHETTI (a cura di), *San Ciriaco, la cattedrale di Ancona*, Milano, 2003, pp. 116-165, in particolare p. 159.

³³² A. LEONI, *Istoria d'Ancona capitale della marca anconitana dell'abate Leoni anconitano*, vol. 3, Ancona, 1815, pp. 10-21. Nel testo dello storico anconetano Leoni è trascritta per intero la pergamena di Paolo Paleologo.

di Gregorio XIII e con il passaggio in Ancona di Paolo Paleologo, era andata definendosi la connotazione del patrono di Ancona quale inventore della Croce³³³.

La datata ipotesi di Corsini è stata solo recentemente riproposta da Lucia Zannini, autrice di uno studio iconografico su San Ciriaco³³⁴.

In una straordinaria congiuntura con questo fenomeno devozionale, nella seconda metà del XIV secolo erano sorte lungo la costa adriatica le prime testimonianze artistiche aderenti alla *Leggenda di Giuda Ciriaco*, in aperta antitesi con la corrente fiorentina imposta da Agnolo Gaddi, che a sua volta descriveva l'*Inventio Crucis* nei termini esposti da Paolino di Nola, ignorando le vicissitudini a tratti grottesche della leggenda di Giuda Ciriaco e limitandosi a registrare la partecipazione di dotti ebrei.

La prima documentazione di questo fenomeno artistico è data dagli affreschi di Lanciano, che da un lato mettono in discussione il primato gaddiano della *Leggenda del legno della Vera Croce* e dall'altro propongono un'iconografia per la *Disputa con gli ebrei* che si ancorava alla tradizione di epoca crociata, pur tratteggiando un Giuda con barba bianca vicino all'iconografia dell'ebreo nel ciclo di Agnolo Gaddi.

Un altro ciclo importante, solo recentemente restaurato e considerato dalla critica artistica, fu realizzato tra il 1375 e il 1400 ad Andria, nella chiesa rupestre di Santa Croce³³⁵. L'ampio programma iconografico, che comprende storie dei santi e del Vecchio e Nuovo Testamento, dedica una parete alla *Leggenda della Vera Croce*. Dell'originario programma iconografico rimangono attualmente soltanto quattro riquadri, ma in origine dovevano essercene almeno sei.

³³³ O. CORSINI, *op. cit.*, pp. 42 sgg.

³³⁴ L. ZANNINI, *Iconografia di San Ciriaco*, in *Studia Picena*, 55, 1990, pp. 179-205. Si veda inoltre L. ZANNINI, *Il paliotto di San Ciriaco di Ancona*, in *Studia Picena*, 54, Ancona, 1989, pp. 5-41; L. ZANNINI, *L'influsso di Piero in un paliotto ricamato anconetano*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, a cura di P. DAL POGGETTO, Venezia, 1992, pp. 419-423.

³³⁵ M. LOSITO, *Segni del culto della Vera Croce, la Laura di Santa Croce in Andria, la cappella hierosolimitana di Sant'Elena e l'iconografia del ritrovamento*, in *Arte cristiana*, 95, 2007, pp. 216-230; B. BAERT, *The legend of the true cross reconsidered: a discovery in the Grotto church of Andria*, in *Artibus et historiae*, 33, 2012, pp. 49-74; B. BAERT, *La leggenda della Vera Croce e la sua iconografia (VIII-XV secolo), la disseminazione dei cicli figurativi in prospettiva europea*, in *Costantino I, Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore...*, *op. cit.*, pp. 683-697.

Gli episodi rimasti non tradiscono le nostre aspettative. Il primo riquadro presenta l'*Arrivo di Elena a Gerusalemme*: (**Figura 46**), soggetto già raffigurato in una miniatura del *Wessobrunner Gebetbuch* (**Figura 47**)³³⁶, rispetto alla quale l'affresco di Andria presenta due principali divergenze iconografiche: Elena si presenta non a piedi, ma a cavallo e un gruppo di giudei accoglie i pellegrini alle porte della città. Il gruppo è fortemente folcloristico, connotato non soltanto dalla lunga barba bianca, ma anche dal *tallit*, lo scialle per la preghiera indossato dagli uomini ebrei in sinagoga. Il *tallit* e la barba rispondono non ad una mitica credenza, né ad un fantastica derisione, ma alla realtà storica ebraica e connotano questi giudei come dotti cultori della religione. La scena seguente, purtroppo mal conservata, rappresenta probabilmente la *Disputa con gli ebrei*, presente anche negli affreschi di Lanciano. Al di sotto si trova il *Miracolo della Vera Croce*, con la resurrezione di un uomo morto, dove i dotti ebrei fanno gesti di stupore che preannunciano la loro agnizione del *Vero Dio*. In questo riquadro, come nel riquadro successivo, dov'è probabilmente illustrata l'*Adorazione della Croce*, il sacro legno compare innalzato al centro e affiancato da due gruppi di persone. Questa tipologia è il retaggio della tradizione bizantina con *Costantino e Elena ai lati della Croce*.

Come i recentissimi studi hanno delineato, aprendo nuove prospettive di indagine, la chiesa rupestre di Santa Croce in Andria doveva collocarsi nel circuito dei pellegrinaggi per il possesso di una reliquia della corona di spine³³⁷ ed era connessa ad una Confraternita di flagellanti, presumibilmente in rapporto con l'Ordine francescano³³⁸.

Dalla Puglia, dove rimangono tracce ormai labili di un altro ciclo di affreschi dedicato all'*Inventio Crucis* nella torre di Celsorizzo ad Acquarica del Capo³³⁹, il nostro percorso risale

³³⁶ Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 3v.

³³⁷ B. BAERT, *La leggenda della Vera Croce e la sua iconografia (VIII-XV secolo)*, op. cit., pp. 689-690.

³³⁸ L'informazione proviene dalla dott.ssa R. LORUSSO (Soprintendenza B. S. A. E. della Puglia) nell'ambito di un incontro sul tema *La chiesa rupestre di Santa Croce di Andria: un patrimonio da restituire alla comunità*, 9 Marzo 2013, Andria, chiostro di San Francesco.

³³⁹ Si veda la nota sopra.

nelle Marche, passando attraverso gli affreschi tardo trecenteschi della cripta di Santa Maria in Platea a Campli (TE)³⁴⁰.

Nel XIV secolo una rete di cicli pittorici, della quale restano attualmente soltanto poche punte di iceberg, doveva attraversare la costa adriatica nell'area orbitante intorno ad Ancona, nella quale, nel frattempo, si era rafforzato il culto di San Ciriaco, considerato inventore della Croce.

Nella volta a crociera della Cappella nord della chiesa di San Francesco (o abbazia di Farfa) di Montegiorgio, in provincia di Fermo, è dipinto un ciclo che, come gli affreschi di Lanciano, comprende le rappresentazioni sia della *Leggenda del legno di Croce* che della *Leggenda di Giuda Ciriaco*. La *Leggenda del legno di Croce* va relazionata alla committenza francescana³⁴¹, mentre la *Leggenda di Giuda Ciriaco* si connette iconograficamente alla rete di raffigurazioni diffuse nel versante adriatico.

Attribuito a partire dagli anni Settanta, ad Antonio Alberti da Ferrara (1380-1442), pittore attivo nelle Marche e in Umbria, la cui formazione avvenne nell'orbita di Ottaviano Nelli e di Gentile da Fabriano³⁴², il ciclo è attualmente assegnato alla cerchia dell'Alberti e datato tra il 1425 e il 1430³⁴³.

Il programma iconografico comprende le storie di Adamo e di Seth, di Salomone e della regina di Saba, l'*Arrivo di Elena a Gerusalemme*, la *Disputa con gli ebrei*, la *Tortura di Giuda nel*

³⁴⁰ Gli affreschi sono attribuiti a Niccolò di Valle Castellana. Della Leggenda della Vera Croce rimane soltanto il *Miracolo della Vera Croce*, con la resurrezione di un morto. F. ABBATE (a cura di), *Le valli della Vibrata e del Salinello*, Pescara, 1996.

³⁴¹ L'abbazia di Farfa, di origine benedettina, era stata concessa ai francescani sin dalla metà del XIII secolo e fu da allora intitolata a San Francesco. G. LIBERATI, *Storia dei comuni Piceni*, Montegiorgio-Camerino, 1974, pp. 88-93; I. SCHUSTER, *L'imperiale abbazia di Farfa*, 1, Roma, 1987, p. 313.

³⁴² Fino agli anni Sessanta il ciclo era stato attribuito alla cerchia di Lorenzo e Jacopo Salimbeni o di Ottaviano Nelli. P. MAZZONI, *La leggenda della Croce nell'arte italiana*, Firenze, 1914, pp. 121-124; L. SERRA, *L'arte nelle Marche, 2, Periodo del Rinascimento*, Roma, 1934, pp. 335-344; P. ROTONDI, *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni di San Severino, Pietro da Montepulciano e Giacomo da Pecenati*, Fabriano, 1936, p. 63; P. ZAMPETTI, *Gli affreschi di Lorenzo e Jacopo Salimbeni nell'Oratorio di San Giovanni di Urbino*, Urbino, 1956, p. 39; L. DAINA, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo, 1968, p. 53; G. KAFTAL, *Saints in Italian Art: iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze, 1965, pp. 541-560. Lombardi fu il primo ad attribuire gli affreschi ad Antonio Alberti da Ferrara, in G. LOMBARDI, *Gli affreschi della cappella Farfense nella chiesa di San Francesco a Monte Giorgio*, tesi di Laurea diretta da P. ZAMPETTI, Urbino, 1975-1976, pp. 65-112, p. 100. L'attribuzione è confermata in P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche, I. Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze, 1988, pp. 294-297.

³⁴³ F. MARCELLI, *Pagine di cultura "cosmopolita": leggendo le pareti affrescate a Fermo e nel Fermano*, in *Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*, a cura di G. LIBERATI, Livorno, 1999, pp. 29-47, p. 44, ill. 24-30.

pozzo, il *Ritrovamento delle tre croci*, il *Miracolo della Vera Croce* e il *Ritrovamento dei chiodi*, mentre è difficile stabilire l'identità dei soggetti negli ultimi due lacunosi comparti³⁴⁴.

Per quanto riguarda la rappresentazione della *Leggenda del legno della Vera Croce*, è assente qualsiasi riferimento al ciclo fiorentino di Agnolo Gaddi. Baert ha rilevato un rimando all'iconografia nordica nell'eccezionale rappresentazione della regina di Saba che attraversa il guado a cavallo³⁴⁵, mentre la riproduzione dell'abbattimento dell'albero del Paradiso, a cui consegue la costruzione del tempio di Salomone (**Figura 48**), rapportata da Baert a produzioni artistiche posteriori, come il *Libro delle Ore* di Katharina di Kleef (Utrecht, 1442-1445)³⁴⁶ e l'incunabolo olandese *Boec van den Houte* (Culemborg, 1483)³⁴⁷, deve piuttosto essere messa in relazione con gli affreschi di Lanciano (**Figura 25**), non soltanto per la vicinanza culturale e geografica, ma anche per l'impiego di una tipologia di rappresentazione molto simile (emblematico è quel tempio in costruzione nello sfondo), delineando una tradizione sviluppatasi autonomamente in un'area geografica ben precisa, che riceveva continui stimoli letterari e iconografici dall'Oriente.

Una particolare rispondenza iconografica con il ciclo di Andria si evince nell'*Arrivo di Elena a Gerusalemme*, con la raffigurazione dell'imperatrice a cavallo, seguita dai suoi soldati (**Figura**

³⁴⁴ Le due immagini lacunose e di difficile interpretazione seguono il *Ritrovamento dei chiodi*. Nella prima si può vedere una donna inginocchiata, a braccia incrociate e con un abito bianco, presumibilmente Elena, circondata da altre donne. Baert suppone che si tratti della venerazione della reliquia della Croce. Nella scena successiva, ancora più lacunosa, Baert distingue un pezzo di legno consegnato da una donna ad un uomo in trono, e lo interpreta come la *Consegna di una reliquia della Croce* a Costantino nella città di Costantinopoli, oppure al patriarca di Gerusalemme. B. BAERT, *Gli affreschi della cappella Farfense a Montegiorgio: una leggenda della Vera Croce nelle Marche*, in *Arte Cristiana*, 89, 2001, pp. 219-233. Pflieger suppone, come Baert, che la penultima scena rappresenti la venerazione della reliquia, mentre ipotizza per l'ultima scena la *Consegna della Croce a papa Silvestro*, soggetto non convalidato da alcuna fonte, né da alcun modello iconografico. S. PFLEGER, *Eine Legende und ihre Erzählformen. Studien zur Rezeption der Kreuzlegenden in der italienischen Monumentalmalerei des Tre und Quattrocento*, Frankfurt, Vienna, 1994, p. 254, fig. 66.

³⁴⁵ La rappresentazione della regina che guada il fiume è presente nel *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves (Utrecht, 1442-1445) e nell'incunabolo olandese *Boec van den Houte* (Culemborg, 1483), ma la regina che guada il fiume a cavallo è un motivo unico nell'iconografia della *Leggenda della Vera Croce*, per il quale è stata rintracciata una fonte scritta anglonormanna della metà del XIII secolo (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 66). Maggiori notizie e bibliografia in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 391; B. BAERT, *Gli affreschi della cappella Farfense a Montegiorgio*, *op. cit.*

³⁴⁶ New York, Pierpont Morgan Library, m. 917. B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 391, fig. 86e, 86f; B. BAERT, *Gli affreschi della cappella Farfense a Montegiorgio*, *op. cit.*

³⁴⁷ Bruxelles, Royal Library, n. inca 1582, fogli 18, 19, 20. B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 391, pp. 394-396, fig. 87a, 87b, 87c; B. BAERT, *Gli affreschi della cappella Farfense a Montegiorgio*, *op. cit.*

49). Il *Ritrovamento delle tre croci*, dove un solitario Giuda scava nel terreno con una vanga, con le gambe nude a vista, suggerisce un orientamento verso la tradizione carolingia (**Figura 50**).

Ad Antonio Alberti da Ferrara è attribuito anche un lacerto di affresco con il *Ritrovamento delle tre croci* e *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, appartenente ad una lunetta proveniente dalla chiesa di San Domenico di Urbino, oggi conservato nel Museo Diocesano della stessa città (**Figura 51**)³⁴⁸. Il brano pittorico, così come gli affreschi di Montegiorgio, trasuda i delicati bagliori del gotico cortese, un'aria sognante e fiabesca, idiomi poetici ben lontani dai valori giotteschi di solidità, equilibrio e compattezza, su cui si imperniano il ciclo gaddiano e i suoi derivati.

La *Leggenda del legno della Croce* sparì dalle produzioni artistiche successive, che rivelano una cernita dei soggetti volta a documentare le molteplici sfaccettature della leggenda di Giuda Ciriaco, riutilizzando i modelli iconografici in circolazione nella costa adriatica sin dagli affreschi di Lanciano e di Andria.

Insieme all'abbandono della *Leggenda del legno di Croce*, si registra una trasformazione del supporto: la *Leggenda della Vera Croce* scompare infatti dai cicli di affreschi e riappare nelle predelle delle pale d'altare, particolarmente predisposte alla narratività.

Come gli affreschi di Montegiorgio preannunciano, questi brani pittorici palesano la particolare congiunzione tra la *Leggenda di Giuda Ciriaco* e un linguaggio rispondente agli stilemi del Gotico internazionale, divaricando le distanze dai cicli di Agnolo Gaddi e di Piero della Francesca.

Episodi della *Leggenda della Vera Croce*, ispirati alla leggenda di Giuda Ciriaco, sono dipinti nel paliotto d'altare del Duomo di Ancona (Ancona, Museo Diocesano, ca. 1460-1470)³⁴⁹, nella predella di un polittico di Giovanni Bellinzoni da Pesaro proveniente dall'abbazia benedettina di Santa Croce di Sassoferrato (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, anni Settanta del XV

³⁴⁸ S. BARTOLUCCI, *Il ciclo pittorico di Antonio Alberti da Ferrara nella chiesa di San Domenico di Urbino: una proposta di ricostruzione iconografica*, in *Notizie da Palazzo Albani*, 33, 2004, pp. 31-49.

³⁴⁹ G. MARIUZZI, V. PIRANI, C. LAUSDEI, *op. cit.*, figg. 13-14; pp. 99, 104, 108, 113, 126.

secolo)³⁵⁰; nella predella di un'ancona attribuita a Luca di Paolo da Matelica per la chiesa di Santa Croce di Matelica (Matelica, Museo Piersanti, 1481-1484)³⁵¹.

I cicli di Andria (**Figura 46**), Montegiorgio (**Figura 50**) e Matelica (**Figura 52**) prendono avvio con l'*Arrivo di Elena a Gerusalemme*, dove l'imperatrice sopraggiunge sul dorso di un cavallo bianco, seguita da un corteo. Questa specifica tipologia doveva derivare dall'iconografia medievale d'Oltralpe: la si ritrova, ad esempio, nel ciclo di Branschweig (**Figura 15**).

La *Disputa con gli ebrei* si osserva nei cicli di Lanciano (**Figura 29**), Andria, Montegiorgio (**Figura 50**), Matelica (**Figura 53**) e Sassocorvaro (**Figura 54**).

Se ad Andria gli ebrei, avvolti dal *tallit*, paiono esprimere tutta la rispettabilità dei cultori della religione, lo stesso non può dirsi per le *Dispute* marchigiane, dove i pittori si sono sbizzarriti nel dotare queste figure dei più buffi copricapi. Nello scomparto di predella di Sassocorvaro un giudeo del gruppo indossa un borsello scuro, che Capriotti rileva in altri dipinti coevi quale specifico attributo dell'usuraio³⁵², e nella predella a tratti brutale di Luca di Paolo da Matelica i profili degli ebrei posseggono caratteristiche caricaturali, come il pronunciato pomo d'adamo, il naso schiacciato e la barba appuntita. In tutti i casi osservati, compresi gli affreschi di Lanciano e di Andria, viene mantenuta l'antica usanza iconografica di rappresentare l'imperatrice con dimensioni maggiori rispetto ai giudei.

Queste raffigurazioni trattengono un odio antisemita storicamente e localmente rintracciabile, come gli studi di Baert e di Capriotti dimostrano, individuando nei centri di Montegiorgio,

³⁵⁰ G. KAFTAL, *op. cit.*, pp. 541-550; P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Fano, 1988, pp. 123-134; G. CAPRIOTTI, *L'iconografia di Sant'Elena nella leggenda della "Vera Croce" e il problema ebraico nelle Marche del XV secolo: Giovanni Antonio da Pesaro e Luca di Paolo da Matelica*, in M. PARAVENTI (a cura di), *L'abbazia di Sant'Elena nella valle dell'Esino*, atti del convegno di studi, Serra San Quirico, 2006, Jesi, 2008, pp. 221-262, in particolare, pp. 232-238. Capriotti esegue uno studio di carattere iconografico e iconologico sulle opere considerate, inquadrando nell'ambito della questione giudaico-cristiana e del culto marchigiano di Giuda Ciriaco.

³⁵¹ *Ibidem*, in particolare pp. 239-242. Si veda anche G. CAPRIOTTI, *Torturare per convertire: l'iconografia dell'ebreo Giuda in una predella di Luca di Paolo da Matelica*, in *Testimonianze della cultura ebraica*, 1, 2011, pp. 27-47.

³⁵² «Il suo abbigliamento è completato da una scarsella legata alla cintura, che potrebbe essere identificata con la borsetta da prestatore portata ad esempio dall'usuraio ebreo nei Fatti dell'Anticristo di Luca Signorelli a Orvieto o da uno dei sapienti giudei che popolano l'affresco con Gesù tra i dottori nella Cappella Baglioni a Spello, dipinta da Pintoricchio». G. CAPRIOTTI, *L'iconografia di Sant'Elena nella leggenda della "Vera Croce"...*, *op. cit.*, in particolare p. 189.

Matelica e Sassocorvaro presenze antisemitiche forti, aizzate dalle energiche predicazioni degli ordini mendicanti³⁵³.

La *Tortura di Giuda nel pozzo*, già incontrata nel ciclo pierfrancescano di Arezzo (**Figura 38**), non ha precedenti se non nel *Wessobrunner Gebetbuch* (**Figura 39**) e compare con certezza nei cicli di Montegiorgio, Matelica e Sassocorvaro.

La potenziale aggressività dell'azione, che nel ciclo aretino trova una cristallizzata espressione, viene scatenata nella predella di Matelica, dove la *Tortura* è ripartita in due scomparti consecutivi. Nel primo, Giuda viene calato nella cisterna in malo modo, legato alle gambe e spinto giù con un bastone (**Figura 55**). La violenza che sprigiona questo gruppo di feroci funzionari trova il suo apice nel risoluto e impietoso gesto di Elena. Nello scomparto successivo, Giuda viene estratto dal pozzo con una carrucola: la sua figura, prima malmenata e goffa, è ora seria e rispettabile (**Figura 56**). Il ciclo è volto a mostrare l'esemplare evoluzione di Giuda da ebreo a cristiano, da Giuda a Ciriaco, che sfocerà nel *Ritrovamento dei chiodi*, dove Ciriaco ha già gli attributi del vescovo e l'aureola raggiata, che lo qualifica come beato. L'aureola raggiata corona anche il Giuda Ciriaco del paliotto d'altare del Duomo di Ancona e quello della predella di Sassoferrato, definendo un circuito circoscritto all'entroterra anconetano, dove la *Leggenda di Giuda Ciriaco* era diventata l'agiografia del patrono di Ancona e un *exemplum* di condotta per le comunità ebraiche insediate nella zona.

Nei casi di Montegiorgio e di Matelica (**Figura 57**) l'agiografia *picta* di Giuda Ciriaco si spinge alla rara rappresentazione del *Ritrovamento dei chiodi*, già presente nel dettagliatissimo *Wessobrunner Gebetbuch*³⁵⁴ e negli affreschi di Braunschweig. In entrambe le rappresentazioni marchigiane il vescovo Ciriaco, Elena ed altri astanti adorano i chiodi, che paiono comparsi all'improvviso, cinti da raggi di luce. Questa iconografia risponde perfettamente al racconto restituito dalla *Legenda Aurea*:

³⁵³ B. BAERT, *Gli affreschi della cappella farfense a Montegiorgio*, op. cit.; G. CAPRIOTTI, *L'iconografia di Sant'Elena*, op. cit.; G. CAPRIOTTI, *Torturare per convertire*, op. cit.

³⁵⁴ Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 19r.

«Poiché poi la beata Elena non aveva i chiodi con cui fu crocifisso il Signore, chiese al vescovo Ciriaco di recarsi nel luogo in cui aveva trovato la croce e di cercare i chiodi del Signore. Ciriaco andò e si mise a pregare il Signore: subito nella terra apparvero i chiodi risplendenti come oro. Li prese e li portò alla regina. Ella, inginocchiata a terra e con il capo chino, li adorò con grande reverenza³⁵⁵».

La presenza del *Ritrovamento dei chiodi* nei due cicli del territorio anconetano va ricondotta alla presenza di una particola del chiodo di Cristo nel Duomo di Ancona, ivi portata nel 1380 proprio da quel Paolo Paleologo, patriarca di Costantinopoli, che definì San Ciriaco «*vigesimo settimo Patriarca Gerosolimitano*³⁵⁶».

Una seconda leggenda, riferita anch'essa da Jacopo da Varazze³⁵⁷, narra che Elena, di ritorno dal viaggio in Terra Santa, gettò nel mare Adriatico uno dei chiodi, nella speranza di calmarne le acque, solitamente burrascose e motivo di numerosi naufragi. Per questo motivo, raccontava Gregorio di Tours, i marinai che viaggiavano nell'Adriatico riverivano con ossequio e preghiera quel mare, considerandolo santo³⁵⁸.

Il ciclo di Matelica è completato con un rarissimo soggetto, l'*Arrivo di Elena a Roma* (**Figura 58**). Elena marcia a cavallo, con la Vera Croce in spalla, accingendosi ad entrare attraverso la porta della capitale pontificia, scortata da due piccoli paggetti e seguita da un gruppo di uomini e donne a cavallo. La destinazione è certificata dall'iscrizione SPQR nello stendardo sostenuto da un soldato.

Nel corteo si coglie la presenza di due levrieri magri e scattanti, cani da corsa e da caccia. Questi animali si ritrovano anche nell'*Arrivo di Elena a Gerusalemme*, nella *Disputa con gli ebrei* e nel *Ritrovamento delle tre croci* e a una presenza così insistente occorre dare un senso. Il *Mondus Symbolicus* di Filippo Picinelli offre alcuni spunti per comprendere la simbologia del cane, adattabile invero a molteplici contesti. Nel caso di Matelica, il cane ha un significato positivo perché sta dalla parte di Elena, ma il suo atteggiamento non è certo tenero e remissivo. I cani

³⁵⁵ JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, p. 387.

³⁵⁶ A. LEONI, *op. cit.*, pp. 10-21.

³⁵⁷ JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, p. 387.

³⁵⁸ G. BOSIO, *op. cit.*, pp. 103-104.

disseminati negli scomparti della predella corrono con foga, ad eccezione di quello nella *Disputa con gli ebrei*, che siede sull'attenti a fianco del padrone (Elena) e di fronte al nemico (Giuda). Vigile custode del proprio territorio³⁵⁹, affettuoso e battagliero ad un tempo, perché morde i nemici e lecca gli amici³⁶⁰ e obbediente con il suo padrone, il cane era stato adottato quale simbolo dei domenicani, *dominis canes*, i cani di Dio, pronti a combattere l'eresia per poterlo difendere. Non sappiamo se dietro alla confraternita matelicese che commissionò la pala ci fosse l'Ordine domenicano, ma è certo che la presenza dei levrieri veicola ancor più quel senso di veemente antisemitismo che si riscontra in talune scene della predella. L'*Arrivo di Elena a Roma* in epilogo al racconto va interpretato alla luce di questa riflessione, perché esalta l'autorità della Chiesa di Roma, nuova Gerusalemme, vittoriosa sul Giudaismo e sulle eresie. Questo concetto è ulteriormente rafforzato dal copricapo di Elena, che ricorda le fattezze della tiara pontificia, proprio come quello indossato dall'imperatrice nelle illustrazioni di Piero della Francesca.

Queste colorite raffigurazioni attingevano forse all'immaginario proposto dalle diffusissime sacre rappresentazioni. Nella *Rappresentazione di Costantino imperatore, San Silvestro papa e Sant'Elena*³⁶¹, pubblicata per la prima volta a Firenze nei primissimi anni del XVI secolo e derivante da una tradizione secolare, che affondava le sue radici nel Medio Evo, sono raccolte due differenti sacre rappresentazioni: la prima, incentrata sulla conversione e sul Battesimo di Costantino, è desunta dagli *Actus Silvestri*; la seconda, «che si recita il dì seguente³⁶²», racconta la leggenda della Vera Croce, passando in rassegna la partenza di Elena da Roma verso Gerusalemme, con al suo seguito degli ebrei convertiti; la disputa con Giuda; la tortura di Giuda nel pozzo; il ritrovamento delle tre croci; il miracolo della Vera Croce; il ritrovamento dei chiodi.

³⁵⁹ F. PICINELLO, *Mondus symbolicus..., tomus II, Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermanni Demen* (prima edizione in italiano, 1631), Colonia, 1694, Libro v, cap 10, p. 351- 359, in particolare p. 352.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 352.

³⁶¹ A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, raccolte e illustrate per cura di Alessandro d'Ancona*, volume I, Firenze, 1872, pp. 186-234. Alessandro D'Ancona riporta un elenco delle pubblicazioni a stampa, garanti di un successo ancora vivo della "Rappresentazione" in Toscana nella prima metà del XVI secolo.

³⁶² *Ibidem*, p. 211.

Un'osservazione va infine fatta in merito al *Miracolo della Vera Croce* di Giovanni Antonio da Pesaro (**Figura 59**): il risorto, a mani giunte e avvolto da un lenzuolo bianco, è inginocchiato sulla Vera Croce. Baert collega questa tipologia iconografica ad un passo dello *Speculum Ecclesiae* di Onorio di Ratisbona, in cui si racconta che il defunto fu posto sopra la Croce di Cristo e subito resuscitò³⁶³. Questa particolare iconografia si sviluppa nell'Europa d'Oltralpe del XV secolo, parallelamente al motivo, altrettanto noto nell'Europa continentale, del Cristo seduto sulla Croce, poco prima di essere inchiodato³⁶⁴. Nello specifico, si rileva una stringente affinità del risorto di Giovanni Antonio da Pesaro con il risorto di una miniatura delle *Très Riches Heures* del duca di Berry (Fratelli Limbourg, 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, fol. 133v) (**Figura 60**), con la quale Giovanni Antonio da Pesaro condivide il linearismo e l'eleganza degli esili corpi (si noti in particolare il gruppo femminile a sinistra).

Non sottovalutabile è pertanto l'influenza dei modelli nordici, diffusi in quest'area principalmente attraverso la circolazione di miniature, che a loro tempo avevano condizionato pittori come Lorenzo e Jacopo Salimbeni.

D'altra parte, attraverso la maniera veneziana si era diffuso nelle Marche il Gotico internazionale, che ebbe tra i suoi principali esponenti Gentile da Fabriano, il quale aveva esercitato un certo influsso sulla poetica di Antonio Alberti da Ferrara.

Gli scambi tra Venezia e le Marche aprono nuove prospettive in merito alla circolazione dei modelli. Ancor prima delle predelle di Luca di Paolo da Matelica e di Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro, a Venezia l'artista bolognese Michele di Matteo aveva dipinto la *Leggenda di Giuda Ciriaco* nella predella di un polittico destinato alla chiesa di Sant'Elena in Isola a Venezia (Venezia, Gallerie dell'Accademia, quarto decennio del XV secolo). Figure sinuose, allungate, aggraziate e tinte cangianti e fiabesche (l'oro, l'amaranto, il blu oltremare), danno testimonianza della più alta qualità del Gotico internazionale in Italia, legato alla maniera di

³⁶³ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., p. 252.

³⁶⁴ Si vedano ad esempio la tavola di Gerard David (*Cristo inchiodato alla Croce*, Londra, National Gallery, ca. 1481) e la più tarda xilografia di Albrecht Dürer rientrante nel ciclo della *Piccola Passione*, datata 1511.

Gentile da Fabriano, conciliandola con formule iconografiche codificate nell'area adriatica come l'*Arrivo di Elena a Gerusalemme*, rigorosamente a cavallo, e la *Tortura di Giuda nel pozzo*.

Nell'area veneta questa tradizione era destinata a perpetrarsi nel XVI secolo, privilegiando ancora il supporto della predella. La si incontra in un polittico di Cima da Conegliano (Venezia, San Giovanni in Bragora, 1501-1503) e in un polittico di Bernardino da Tossignano (Collezione privata, 1515-1520). In entrambi i casi, il pannello centrale presenta lo stesso soggetto, ricalcato sull'antica tradizione iconografica bizantina, attraversata da un rinnovato naturalismo e da una sottile psicologia. La *Leggenda della Vera Croce* viene depurata dai dettagli più violenti della leggenda di Giuda Ciriaco, di cui restano soltanto la *Disputa con gli ebrei*, il *Ritrovamento* e il *Miracolo della Vera Croce*. La *Disputa con gli ebrei*, dalla quale manca qualsiasi traccia di contrasto, è collocata in una dimensione rasserenante, dove Giuda si dimostra sin da subito accondiscendente. Alcuni ebrei sono connotati da grandi turbanti bianchi, che li qualificano come orientali, rispondendo ad un immaginario comune nella Serenissima, che manteneva fitti rapporti commerciali con l'Oriente.

Ripresa da Daniele da Volterra poco prima dell'inizio del Concilio di Trento (Roma, Trinità dei Monti, Cappella Orsini), la *Leggenda di Giuda Ciriaco* era destinata ad essere spazzata via dalle produzioni artistiche della seconda metà del XVI secolo, soppiantata da un'esigenza di storicità che poco si conciliava con l'apocrifica leggenda, che a ben vedere, però, non scomparì del tutto, serbando nell'area marchigiana evidenti tracce della persistenza del culto di San Ciriaco, inventore della Croce.

Capitolo 4

Santa Croce in Gerusalemme:

gli affreschi del catino absidale e i mosaici della Cappella di Sant'Elena

Tra la fine del XV secolo e l'inizio del secolo successivo la Basilica di Santa Croce in Gerusalemme fu al centro delle attenzioni dei cardinali titolari, gli spagnoli Pedro Gonzales de Mendoza e Bernardino Carvajal, che nell'arco di pochi anni fecero realizzare due cicli della *Leggenda della Vera Croce*, uno nel catino absidale della chiesa e l'altro nella volta della Cappella che custodiva le reliquie della Passione.

A cavallo tra i due secoli, queste rappresentazioni recepirono la tradizione toscana, rinnovandola secondo le specifiche istanze della committenza e secondo lo spirito di quel tempo, attraversato da profetismi anelanti ad una Chiesa riformata.

La "storia-leggenda" narra che la Basilica di Santa Croce in Gerusalemme fu edificata per ordine dell'imperatrice Elena di ritorno dal suo pellegrinaggio in Terra Santa, con la finalità di custodire parte delle reliquie della Passione di Cristo scoperte a Gerusalemme³⁶⁵. Sorto all'interno del Palazzo Sessoriano, di proprietà dell'imperatrice, il santuario si incamminò, con il trascorrere dei secoli bui, verso uno stato di generale decadimento, fino al 1141, anno in cui i dati d'archivio registrano le ultime opere di rifacimento e di ristrutturazione, prima degli interventi tardo quattrocenteschi.

Nell'ambito di questa campagna di lavori, vennero eseguite le pitture parietali della navata centrale e dell'arco trionfale, delle quali rimangono attualmente i lacerti di un sottile fregio a girali e di mezzibusti racchiusi entro clipei. Alcuni studiosi ipotizzano che il ciclo medievale

³⁶⁵ Sulle origini della basilica e sulla sua storia architettonica, si veda C. VARAGNOLI, *S. Croce in Gerusalemme: la basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, presentazione di P. FACELLI, Roma, 1995, cap. 1, *Una vicenda millenaria: realizzazioni e progetti fino al secolo XVIII*, pp. 9-54; A. M. AFFANNI (a cura di), *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, atti del convegno e mostra, Roma, 1997, pp. 1-42. Sulla storia artistica della basilica nel Medio Evo si veda A. CAVALLARO, *Santa Croce in Gerusalemme*, Roma, 2009, pp. 3-17.

comprendesse la *Leggenda della Vera Croce*, per la presenza di Adamo e Seth nei clipei, come specificano le iscrizioni³⁶⁶.

In occasione del Giubileo del 1475, il cardinale titolare Angelo Capranica diede avvio al grande cantiere tardo-quattrocentesco³⁶⁷, proseguito da Pedro Gonzàles de Mendoza (1428-1495), titolare della basilica dal 1478 fino alla sua morte³⁶⁸.

Nato nel giorno dell'*Inventio Crucis*, Mendoza fu un «*costante e divotissimo adoratore*³⁶⁹» della Croce, tanto da adottarne il simbolo nel suo stemma³⁷⁰. Su questo personaggio si è soffermata Francesca Cappelletti, individuandone con acume la sfaccettata e complessa personalità: Mendoza fu un fervente mistico e un intellettuale, brillante umanista e traduttore dal latino, ma anche un uomo d'azione, consigliere dei re cattolici di Spagna ed abile diplomatico³⁷¹.

Il 10 Febbraio del 1492 gli operai attivi nel cantiere di Santa Croce in Gerusalemme rinvennero sulla sommità dell'arco trionfale una nicchia contenente una scatola di piombo, all'interno della quale si trovava il *Titulus Crucis*³⁷². Le cronache del tempo riportano che in quello stesso giorno giunse a Roma la notizia della rioccupazione cattolica di Granada, ultimo baluardo islamico rimasto in terra spagnola. Alla *reconquista* aveva attivamente partecipato proprio il cardinal Mendoza, in qualità di capitano della fanteria di Spagna, al fianco del re Ferdinando d'Aragona e della regina Isabella di Castiglia³⁷³.

³⁶⁶ G. MATTHIAE, *Gli affreschi medioevali di S. Croce in Gerusalemme*, Roma, 1968; C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 198-199. La decorazione pittorica medievale, nascosta alla fine del XV secolo dal soffitto ligneo fatto apporre dal cardinal Mendoza, fu scoperta soltanto durante i lavori di restauro del 1913. In seguito, tra il 1967 e il 1968, furono staccate le parti meglio conservate degli affreschi, oggi esposte nel Museo della Basilica. A. CAVALLARO, *op. cit.*, pp. 12-13. Nella sua ipotesi di ricostruzione dell'antico ciclo murario di Santa Croce in Gerusalemme, Cipollaro suppone che alla *Leggenda della Vera Croce* fossero affiancate scene dell'*Apocalisse*. C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 198-199.

³⁶⁷ A. CAVALLARO, *op. cit.*, p. 23.

³⁶⁸ Sulla committenza del Gonzàles in Santa Croce in Gerusalemme, A. CAVALLARO, *op. cit.*, pp. 23-32.

³⁶⁹ L. CARDELLA, *Memorie storiche dei Cardinali della S. R. Chiesa*, Roma, 1792-1797, III, p. 186.

³⁷⁰ C. CAVALLARO, *op. cit.*, p. 23.

³⁷¹ F. CAPPELLETTI, *L'affresco del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma: la fonte iconografica, la committenza e la datazione*, in *Storia dell'arte*, Roma, 66, 1989, pp. 119-126.

³⁷² La notizia del ritrovamento del *Titulus* è registrata in data 1 febbraio 1492 nel *Diario della città di Roma* di Stefano Infessura (S. INFESSURA, *Diario della città di Roma di Stefano Infessura scribasenato*, a cura di O. TOMMASINI, Roma, 1890, p. 270) ed è riportata anche dall'iscrizione posta sopra l'ingresso alla cappella di Sant'Elena, nella stessa chiesa. F. CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 124; A. CAVALLARO, *op. cit.*, pp. 24-26.

³⁷³ Questa coincidenza ebbe grande risonanza a Roma, come si legge nei testi dell'epoca, quali il *Diario* di Burcardo e le *Storie* di Sigismondo dei Conti. F. CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 124. Si veda anche V. TIBERIA, *L'affresco restaurato*, *op. cit.*, p. 29, nota 2.

La straordinaria coincidenza, interpretata come un segno divino, fomentò nel cardinale la devozione alla Croce e lo zelo verso Santa Croce in Gerusalemme, confermato dalla committenza degli affreschi del catino absidale, dove la rappresentazione dell'*Inventio Crucis* rievocava il miracoloso ritrovamento del *Titulus*.

Così Santa Croce in Gerusalemme si risvegliò improvvisamente dal torpore in cui era piombata per secoli. Il culto delle reliquie della Passione di Cristo nella Basilica romana trovò un nuovo, vigoroso slancio, dettato dalla bolla emessa il 29 Luglio del 1496 da Alessandro VI, che concedeva l'indulgenza plenaria ai fedeli dell'uno e dell'altro sesso in visita alla chiesa nell'ultima Domenica di Gennaio, cadenza stabilita a memoria del giorno del ritrovamento del *Titulus*³⁷⁴.

I lavori commissionati dal Mendoza, il quale in verità non si recò mai a Roma, furono guidati in prima persona da Bernardino Lòpez de Carvajal y Sande (1426-1523), ambasciatore dei re spagnoli presso la Santa Sede, che ricoprì la carica di cardinale titolare di Santa Croce in Gerusalemme dal 1495, anno della morte di Pedro Mendoza³⁷⁵, sino al giorno del suo decesso.

In passato attribuiti alla mano del Perugino o del Pinturicchio, gli affreschi del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme sono assegnati dalla critica moderna a «*Antoniazzo Romano e soci*»³⁷⁶ e rappresentano «*una delle opere d'arte del Quattrocento romano più importanti per estensione e qualità pittorica*³⁷⁷».

³⁷⁴ F. CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 122.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 125.

³⁷⁶ L'attribuzione ad Antoniazzo e «soci» è stata verificata a seguito dei restauri condotti tra il 1998 e il 1999, che hanno permesso di «*accertare, attraverso la semplice lettura di un'iscrizione siglata ritrovata, sulla cintura dell'araldo a destra della Croce al centro dell'affresco il nome del suo autore, che è Antoniazzo Romano coadiuvato da soci*». V. TIBERIA, *L'affresco restaurato con storie della Croce nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Todi, 2001, p. 11. L'iscrizione recita «*OsAER > S.*», che potrebbe essere sciolta in «*OPUS ANTONIATII EQUITIS ROMANI > SOCIORUMQUE*», confermando il *modus operandi* di Antoniazzo Romano. *Ibidem*, p. 54. Un riassunto della vicenda critica in V. TIBERIA, *op. cit.*, pp. 27-29. Tiberia ritorna sul dibattito sull'attribuzione ad Antoniazzo, individuando almeno quattro aiuti, tra cui un pittore melozzesco. V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei virtuosi al Pantheon*, Città del Vaticano, 10, 2010, pp. 109 sgg. Rossi ipotizza il contributo di Marcantonio Aquili, figlio di Antoniazzo. S. ROSSI, *Antoniazzo e Marcantonio Aquili nella Roma di Andrea Bregno*, in C. CRESCENTINI (a cura di), *Andrea Bregno: il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. CRESCENTINI, C. STRINATI, Firenze, 2008, p. 410.

³⁷⁷ V. TIBERIA, *L'affresco restaurato, op. cit.*, p. 11.

La rappresentazione si articola secondo uno schema bipartito di origine medievale, che risponde ad una concezione dualistica, dove l'immanente storia spetta al registro inferiore e la trascendente eternità al registro superiore (**Figura 61**)³⁷⁸. La parte apicale, ricoperta da un cielo trapuntato di stelle (del tipo realizzato da Pier Matteo d'Amelia nella Cappella Sistina), è occupata al centro da una mandorla di cherubini, che racchiude il Cristo in trono, benedicente e reggente un libro aperto su un passo del *Vangelo di Giovanni* (Gio 14, 6): «*Ego sum via veritas vita*». Nella parte inferiore, la narrazione dell'*Inventio* e dell'*Exaltatio Crucis* si articola in un percorso fluido e continuativo, esime dalla compartimentazione in riquadri che aveva caratterizzato la tradizione artistica precedente. I personaggi si distribuiscono nel tempo storico e nello spazio pittorico seguendo una cadenza ritmica, battuta da figure chiave che fungono da nodi di congiunzione.

Pur nell'assenza di riferimenti alla veterotestamentaria *Leggenda del Legno della Croce*, è ben evidente il richiamo al motivo dell'albero, che evoca la fisicità materica del legno, l'immanenza e la concretezza della reliquia. I grandi alberi disposti in un piano intermedio tra l'evolversi della narrazione e lo sfondo collinare sono di quattro specie, come voleva la tradizione medievale trasmessa da Jacopo da Varazze:

«*Si dice che la Croce di Cristo fosse fatta di quattro tipi di legno, cioè di palma, di cedro, di cipresso e oliva (da cui il verso «Ligna Crucis palma, cedrus, cypressus, oliva»), perché la Croce aveva un legno verticale, uno orizzontale, una tavoletta infissa e il tronco a cui era inchiodata la Croce, oppure, secondo Gregorio di Tours, la tavola trasversale che sorresse i piedi di Cristo, per cui ciascuno di questi pezzi poteva essere di uno di quei legni*³⁷⁹».

³⁷⁸ V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, op. cit., p. 109.

³⁷⁹ JACOPO DA VARAZZE, op. cit. (2007), p. 381.

Negli alberi dell'affresco si riconoscono le specie descritte dall'autore domenicano: il primo a sinistra, dal fusto tozzo e dai rami nodosi, è un olivo; il secondo è una palma; seguono due cipressi e un cedro, dalla chioma alta e tonda e dal fusto sottile.

Il ciclo prende avvio a sinistra, con un insolito colloquio alla pari tra Elena e Giuda, dove scompare la rigida differenziazione gerarchica presente solitamente nella *Disputa con gli ebrei*, ostinato residuo iconografico della leggenda di Giuda Ciriaco.

Nell'*incipit* del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme, l'ebreo indica ad Elena il luogo dov'è sepolta la Croce, conducendo, con il suo gesto, lo sguardo dello spettatore alla scena successiva. L'artista aveva certo in mente gli affreschi di Agnolo Gaddi nella chiesa fiorentina di Santa Croce e, in particolare, quel *Ritrovamento della Vera Croce*, dove un ebreo dalla barba bianca e dall'accentuata calvizie, affianca l'imperatrice indicandole la fossa da cui le croci vengono estratte (**Figura 30**). È questo l'ebreo saggio di Paolino di Nola, che, vaticinando il luogo dov'è sepolta la Croce, rientra a tutti gli effetti nella serie dei profeti dell'Antico Testamento.

Il ciclo prosegue con il *Ritrovamento* e il *Miracolo della Vera Croce* (**Figura 62**). Del *Miracolo* è doveroso sottolineare la nudità del risorto, coperto soltanto da un perizoma e da un turbante che gli fascia la testa (**Figura 63**). Già incontrata nell'uomo miracolato dipinto da Piero della Francesca (**Figura 64**), elogiato dal Vasari come «*il morto [...] benissimo fatto, che al toccar della Croce resuscita*³⁸⁰», e accennata in alcune manifestazioni tardo quattrocentesche³⁸¹, la nudità del corpo del risorto mette in luce una nuova concezione dell'umanità, propria della grande stagione rinascimentale.

³⁸⁰ G. VASARI, *op. cit.*, vol. II, p. 496.

³⁸¹ La nudità del corpo del risorto è lievemente accennata nel *Miracolo della Vera Croce* della predella di Luca di Paolo da Matelica (Matelica, Museo Piersanti) e *Miracolo della Vera Croce* del *Reatablo* realizzato da Pedro Berruguete per la chiesa di San Giovanni a Paredes de Nava (Paredes de Nava, Museo di Sant'Eulalia, 1470-1475). P. SILVA MAROTO, *Actas del simposium internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 24-26 aprile 2003, Palencia, 2004, pp. 102-109. Si veda inoltre il pannello con il *Miracolo della Vera Croce* di una pala d'altare del Maestro della pala di Sterzinger per il monastero di *Heiligkreuztal* vicino a Riedlingen, 1460 (Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum). B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 262, fig. 62.

La nudità e, nello specifico, la nudità del risorto va considerata, in termini panofskiani, una “forma simbolica” del proprio tempo. Prendiamo ad esempio il tema della *Resurrezione di Lazzaro*: nell’arte alto-medioevale il soggetto si cristallizzò in una tipologia rimasta inalterata nel tempo, proposta anche da Giotto: il corpo del defunto, in piedi di fronte al cubicolo vuoto del sepolcro, è fasciato con bende bianche che gli lasciano scoperto soltanto il viso (**Figura 65**). Sorretto sulle sue gambe, ma inerme, Lazzaro sosta in uno stato di indeterminatezza tra la morte e la vita, sembra aver bisogno di altro tempo per poter prendere coscienza del proprio risveglio da un sonno tanto profondo. Ben diverso è il Lazzaro di Giovanni da Milano, nella Cappella Rinuccini della chiesa di Santa Croce a Firenze, sintomatico segnale di un cambiamento in atto, di una rivoluzione della concezione dell’uomo nel pensiero e nelle forme artistiche; un cambiamento già avanzato da Giotto, ma del quale il suo Lazzaro non sembra giovare. Ecco che il Lazzaro di Giovanni da Milano, in posizione orizzontale, è già in vita: la sua forza e la sua energia premono perché possa al più presto liberarsi dalle pastoie della morte. Pur essendo ancora interamente coperto, non è fasciato dalle bende, ma da una veste leggera, che ne evidenzia la fisicità: in questo caso l’interesse dell’artista risiede nel veicolare la vitalità del corpo attraverso l’accentuazione dei valori volumetrici e dinamici.

Nell’arte del XV secolo la *Resurrezione di Lazzaro*, così come il *Miracolo della Vera Croce*, è generalmente collocata in una predella o in un riquadro di un ciclo parietale, dunque è legata ad una maglia narrativa più ampia. La bottega di Beato Angelico ne riproponeva ancora la tipologia giottesca in uno dei 35 pannelli raffiguranti la *Vita di Cristo* negli sportelli di un armadio per l’oratorio dell’Annunziata (Firenze, Museo San Marco, 1448-1555); la tradizione lombarda, la stessa da cui proveniva Giovanni da Milano, si indirizzava invece verso la restituzione di un Lazzaro in tunica e in movimento, disposto orizzontalmente e colto nell’atto di uscire dal suo sepolcro.

Nel Cinquecento, Lazzaro è una figura discinta e sconvolta dal traumatico ritorno all’aldilà: il sudario lo avvolge ancora, coprendogli soltanto le parti intime, ma in un modo del tutto casuale e

scomposto, derivato dall'impeto del moto (si pensi alla *Resurrezione* di Sebastiano del Piombo, 1516-1518, Londra, National Gallery). L'interesse dell'artista risiede ora nel trasmettere la vitalità dell'uomo attraverso la consistenza stessa del corpo risorto, fatto di carne, muscoli e ossa in movimento.

Piero della Francesca e Antoniazio Romano, attenti recettori del gusto e del linguaggio fiammingo, attinsero dalla cultura artistica d'Oltralpe questa nuova visione del risorto, presente ad esempio nel trittico con la *Resurrezione di Lazzaro* di Nicolas Froment (Galleria degli Uffizi, 1461), commissionato da un legato papale nelle Fiandre (**Figura 66**). Lazzaro vi compare seduto a mani giunte sul suo sepolcro, emaciato e smunto, quasi interamente nudo, coperto a tratti da una fascia bianca che gli avvolge in particolare la testa³⁸². Il risorto antoniazesco presenta la medesima tipologia di rappresentazione del Lazzaro di Nicolas Froment, ma è teso verso una risoluzione meno espressionistica e più rasserenante. L'ascendente nordico è inoltre esplicitato nella formula iconografica del risorto seduto sulla Vera Croce, già osservata nello scomparto della predella del polittico di Sassoferrato di Giovanni Antonio da Pesaro (**Figura 59**), per la quale si è ipotizzata un'influenza dalle pagine miniate d'Oltralpe.

Nell'affresco di Santa Croce in Gerusalemme, ai lati del risorto sostano Elena e Giuda Ciriaco, capigruppo di due separate formazioni, una di donne e l'altra di uomini. La partecipazione di uno o più astanti in aggiunta ai protagonisti è una costante fissa del *Miracolo della Vera Croce*, presente sin dal suo primo ingresso nella storia dell'arte, con il *Wessobrunner Gebetbuch* (**Figura 7**). Gli astanti fungono da *trait d'union* tra il fruitore dell'immagine ed il miracoloso evento, facendosi garanti e testimoni del miracolo.

Anche in questo caso gli affreschi antonazzeschi risentono dell'influenza iconografica del ciclo di Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze, dove la suddivisione tra il gruppo femminile e il gruppo maschile è in embrione, ma non ancora nettamente definita, come risulta invece in un'opera coeva, realizzata anch'essa per i francescani di Santa Croce a Firenze: una miniatura

³⁸² C. LIMENTANI VIRDIS, *Politici*, San Giovanni Lupatoto, 2001, pp. 137 sgg.

per la festa dell'*Inventio Crucis* attribuita a Simone Camaldolese presente nell'*Antifonario D* (Firenze, Biblioteca del Monastero di Santa Croce, 1375-1385) (**Figura 67**)³⁸³.

Nel dipinto di Agnolo Gaddi la partecipazione del corteo femminile sottolinea la rispondenza tipologica tra Elena e la regina di Saba e si ricollega ad una tradizione iconografica di lunga data, che affonda le sue origini nelle rappresentazioni di epoca carolingia e del periodo delle Crociate, dove l'imperatrice compare, talvolta, affiancata da un'ancella, evocando l'affinità di Elena, in qualità di madre e di *figura Mariae*³⁸⁴, con l'universo femminile (**Figura 4, Figura 21**). Il corteo di donne, infine, si riaggancia a quel passo delle storie ecclesiastiche dove, ancora in Terra Santa e a seguito dell'*Inventio Crucis*, Elena convoca le vergini ad un banchetto, prega con loro e le serve a tavola³⁸⁵.

La suddivisione tra il gruppo maschile e il gruppo femminile è ancora più esplicita in Piero della Francesca (**Figura 41**), ma una simile bipartizione non è esclusiva della produzione artistica toscana: basti citare la miniatura delle *Très riches Heures* destinato al duca di Berry, significativo prodotto della cultura gotica internazionale (**Figura 60**). Ancor prima di Agnolo Gaddi, sono gli affreschi dell'Oratorio di San Silvestro dei Santi Quattro Coronati a farsi portavoce di questa tipologia di raffigurazione, probabilmente di derivazione bizantina (**Figura 17**).

La separazione tra uomini e donne rimanda alla consuetudine della partecipazione alla messa, derivante dalla presenza, di matrice orientale, del matroneo nelle chiese bizantine e preromaniche. Anche nell'antica basilica di San Pietro vigeva questa ripartizione: alle donne era riservato l'ingresso a destra e agli uomini l'ingresso a sinistra³⁸⁶. Capovolgendo il punto di vista alle spalle dell'altare e immaginando di guardare la chiesa dall'abside, le donne stavano a sinistra

³⁸³ M. LEVI D'ANCONA, *The Choir Books of Santa Maria Degli Angeli in Florence: The illuminators and illuminations of the choir books from Santa Maria degli Angeli and Santa Maria Nuova and their documents*, Firenze, 1994, pp. 25-33; M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *I codici miniati di Santa Croce*, in M. G. ROSITO, *Santa Croce nel solco della storia*, Firenze, 1996, pp. 77-96, in particolare pp. 87-91, fig. 25.

³⁸⁴ AMBROGIO, *op. cit.*, XLVII, p. 245.

³⁸⁵ SOCRATE SCOLASTICO, *op. cit.*, pp. 174-181; SOZOMENO, *op. cit.*, pp. 226-233.

³⁸⁶ G. SEVERANO, *Memorie Sacre delle sette Chiese di Roma e degli altri luoghi che si trovano per le strade di esse. Parte prima*, in *Roma, per Giacomo Mascardi, MDCXXX*, Roma, 1630, p. 129.

e gli uomini a destra, proprio come in tutte le rappresentazioni del *Miracolo della Vera Croce* finora citate, se supponiamo che all'altare corrisponda il luogo in cui avviene la resurrezione del defunto. Le informazioni raccolte e pubblicate da Giovanni Severano nel 1630 sulle sette Basiliche di Roma, riferiscono che «*quest'ordine, e distinzione, non solo si osservava in questa, e nelle altre Basiliche di Roma, nelle quali à gl'huomini era assegnata la parte sinistra per fare orazione, come più degna, & alle donne la destra*³⁸⁷». Questa consuetudine veniva rispettata in particolare durante le funzioni del Venerdì Santo, come si legge in un passo relativo alla chiesa di Santa Croce tratto dalle cronache di Firenze raccolte da Davidsohn: «*Un'altra Croce veniva esposta fuori dal coro all'adorazione degli uomini, ed una terza in quella parte della chiesa che era destinata alle donne, perché ancora vigeva l'uso della separazione dei sessi durante il servizio divino*³⁸⁸».

Questa tipologia iconografica ripeteva il motivo, ispirato al *Vangelo di San Giovanni* (Gv 19, 26-27), del *Crocifisso* con ai lati la Vergine e San Giovanni Evangelista, che a sua volta influenzò l'icona, di derivazione bizantina, con *Costantino e Elena ai lati della Croce*. Rappresentazioni di questo tipo esprimono un'umanità riunita nel segno della Croce, un'umanità sinteticamente riassunta nel suo minimo comune multiplo, che risale all'inizio del libro della Genesi: Adamo ed Eva, l'uomo e la donna.

La distinzione tra il gruppo maschile e il gruppo femminile nel *Miracolo* antoniazzesco è al suo interno articolata. Alle spalle di Elena sostano tre donne vicine tra loro: una fanciulla dai capelli sciolti, dalla veste leggera e panneggiata e con le braccia incrociate sul petto; una donna con una elaborata acconciatura, un mantello, una tunica con cintura e un bambino tra le braccia; una anziana e con il capo coperto (**Figura 68**). Esse rappresentano le tre età (o fasi) della donna: la fanciulla vergine, la madre maritata, la vedova anziana. Questa triplice presenza rafforza l'affinità di Elena con l'universo delle donne, che trova rispondenza in una "piccola conquista" femminile nell'ambito di una serie di proibizioni, come l'impedimento di accedere alla Cappella

³⁸⁷ *Ibidem*, pp. 129-130.

³⁸⁸ R. DAVIDSOHN, *op. cit.*, p. 1065.

delle reliquie (o di Sant'Elena) ad eccezione del 20 Marzo, giorno della dedicazione della Basilica³⁸⁹. La “piccola conquista” fu data dalla bolla di Alessandro IV, che nel 1496 concedeva l'indulgenza plenaria ai fedeli in visita a Santa Croce in Gerusalemme nell'ultima Domenica di Gennaio, in memoria dell'*Inventio Tituli*, specificando che i beneficiari dell'indulgenza potevano essere dell'uno e dell'altro sesso³⁹⁰. La presenza della donna nelle sue tre età è ulteriormente rapportata all'antica usanza di partecipazione alla messa. Secondo Giovanni Severano, infatti, non solo agli uomini era assegnata la parte sinistra e alle donne la parte destra della chiesa, ma «anzi, tra l'istesse donne, voleva ci fusse distinzione de luoghi; e che si dessero i primi alle Vergini, alle Vedove e alle Vecchie; e gl'altri alle Maritate³⁹¹».

Alle spalle di Giuda Ciriaco si trovano un giovane sbarbato con turbante; un pingue uomo di mezza età con la ciambella, il tipico copricapo nobile maschile dell'epoca; un uomo con barba scura e accentuata calvizie. Una rappresentazione così dettagliata e diversificata dei tipi umani non è certo casuale ed è legata ad una concezione ireneica, non esime dal clima di rinnovata spiritualità che attraversava l'Italia alla fine del XV secolo. L'idea dell'unità di uomini, donne e bambini, ignoranti e saggi, raccolti indistintamente sotto il segno della Croce è più volte rimarcata nei testi di Girolamo Savonarola³⁹². Giacomo Bosio, autore de *La trionfante e gloriosa Croce* (1610), rimandava al valore ecumenico della Croce proprio nel racconto del *Miracolo della Vera Croce*: «Come prima tutti l'abborrivano e tutti adesso avidamente la cercano Onde per tutto hora il trova appo i Re appo i Principi appo i Sudditi appo le donne appo gli huomini appo le vergini appo le maritale appo i servi et appo i Liberi Et oltra di ciò tutti di lei si segnano³⁹³». Alla definizione dei fermenti culturali, sociali e spirituali dell'affresco antonizzesco, contribuisce una visione del Savonarola, impressa poi in una xilografia, il cui

³⁸⁹ R. BESOZZI, *La storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme...*, in Roma, per Generoso Salomoni alla Piazza di S. Ignazio, Roma, 1750, pp. 81, 152.

³⁹⁰ F. CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 122.

³⁹¹ G. SEVERANO, *op. cit.*, p. 30.

³⁹² G. SAVONAROLA, *Il trionfo della Croce: la ragionevolezza della fede*, a cura di P. M. NEGRELLI, versione in italiano corrente di P. G. CARBONE, Bologna, 2001, pp. 303, 308; G. SAVONAROLA, *Sermoni e prediche*, Prato, 1846, *Sopra il salmo Quam Bonus*, p. 210; *Predica settima*, p. 287.

³⁹³ G. BOSIO, *La trionfante e gloriosa Croce*, Roma, 1610, p. 572.

disegno preparatorio è attribuito dalla critica a Sandro Botticelli, che propugna l'unità di tutti gli uomini nella comune adorazione del Crocifisso: «*Et dalla parte destra del crocifixo gli fu mostro la cipta di Hierusalem et gli infedeli in grandissima moltitudine: et dalla parte sinistra e cristiani*³⁹⁴».

Il flusso della narrazione viene interrotto, al centro del catino absidale, dalla solenne raffigurazione della Croce sorretta da Elena e adorata dal cardinal Mendoza, inginocchiato dall'altra parte³⁹⁵, una tipologia anti-narrativa, che ricorda quella di derivazione bizantina, con *Elena e Costantino ai lati della Croce*.

Un soldato visto da tergo introduce il racconto dell'*Exaltatio Crucis*, con il *Duello tra Eraclio e il figlio di Cosroe* su un ponte del fiume Danubio, assistito dalle truppe disposte ai lati del fiume. La truppa di Cosroe, a sinistra, è identificata da personaggi dai colori scuri, come il cavallo bruno e il paggetto castano, o dall'aspetto grottesco. La truppa di Eraclio, a destra, è contraddistinta dal bianco cavallo e da un paggetto biondo. Segue la visione dell'angelo, che ordina a Eraclio di scendere da cavallo per condurre la Croce all'interno delle mura di Gerusalemme (**Figura 69**). I dotti, uomini con barba e copricapi orientali, assistono all'evento: il loro abbigliamento è stato rapportato da Tiberia al magnifico e variopinto corteo diretto alla volta della basilica di San Giovanni in Laterano e capeggiato dal figlio di Alessandro VI, Juan di Gandia, in compagnia del principe turco Jam, ambedue vestiti alla turca e seguiti dalla Croce innalzata (5 Maggio 1493)³⁹⁶.

La strada percorsa dall'imperatore prosegue nello sfondo, dove, a pochi passi dalla porta di Gerusalemme, Eraclio, scalzo e sceso da cavallo, si affatica sotto il peso della Croce portata in spalla. La critica ha individuato nella città di Gerusalemme, che conchiude il cammino di Eraclio, una riproduzione di Roma, per la presenza inconfondibile della mole di Castel

³⁹⁴ Domenico Benivieni, *Tractato di maestro Domenico Benivieni prete fiorentino in defensione et probatione della doctrina et profethie predicate da frate Hieronimo da Ferrara nella città di Firenze*, Firenze, per Ser Francesco Bonaccorsi, 1496. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sav. 20. E. TURELLI, *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, 1985, pp. 39 sgg..

³⁹⁵ Il ritratto del cardinale Mendoza è stato identificato sulla base di una documentazione iconografica da Cappelletti. F. CAPPELLETTI, *op. cit.*, pp. 123-126.

³⁹⁶ V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, p. 115.

Sant'Angelo, a voler indicare il ruolo di nuova Gerusalemme assunto dalla città, quale custode della reliquia di Cristo³⁹⁷. La partecipazione di piccoli mori al corteo di Eraclio è stata giustamente accostata da Cappelletti alla cacciata dei mori dalla Spagna, avvenuta nel 1492 con la già ricordata conquista di Granada³⁹⁸.

Nell'*Inventio Crucis* l'artista ha eliminato gli elementi antisemiti della leggenda di Giuda Ciriaco e ritratto costui come un ebreo saggio e profeta. La cernita rapportata alle scelte iconografiche di Piero della Francesca, è stata interpretata da Tiberia come un momento di apertura e di tolleranza nei confronti del popolo ebreo³⁹⁹. Questa tesi va revisionata, alla luce di nuove argomentazioni storiche e iconografiche.

La serena restituzione dell'ebreo saggio, ricalcata sul testo di Paolino di Nola e spogliata dei grotteschi e tradizionali contrassegni dell'ebreo, non è infatti un'idea di Antoniazio Romano, ma deriva dichiaratamente dalla visione gaddiana in Santa Croce a Firenze, come si è già stabilito. È pur vero che l'abolizione dei riferimenti alla veterotestamentaria *Leggenda del Legno di Croce* e ai particolari apocrifi e più violenti dell'*Exaltatio Crucis*, come la *Decapitazione di Cosroe*, permette di definire l'autonomia di quest'opera non soltanto rispetto a Piero della Francesca, ma anche ad Agnolo Gaddi.

Alle soglie del XVI secolo, l'affresco romano depone una brillante testimonianza delle speranze riposte nell'unità di tutti gli uomini nel segno Croce di Cristo, come proclamava, a seguito della sua visione, Girolamo Savonarola: «*perché in loro [gli infedeli] ha a venire la perfezione della religione cristiana per la proxima conversione alla sancta fede di Cristo*⁴⁰⁰». Se anche un osservatore sensibile non conoscesse il contenuto dell'opera, riuscirebbe a comprenderne lo spirito, negli ampi e cadenzati respiri che animano con compassata serenità il semicerchio del catino absidale, al di sotto dell'icastico e ieratico Cristo.

³⁹⁷ A. CAVALLARO, *op. cit.*, pp. 31-32.

³⁹⁸ F. CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 122.

³⁹⁹ V. TIBERIA, *Gli affreschi restaurati, op. cit.*, pp. 18 sgg.

⁴⁰⁰ E. TURELLI, *op. cit.*, pp. 39 sgg., nello specifico p. 41.

Al tripudio umanistico dell'armonia e dell'unità sottende un paradosso che potremmo definire "tipicamente rinascimentale", rintracciabile persino nella sfaccettata personalità del cardinale Mendoza.

All'alta tenuta etica e morale del messaggio veicolato dalle immagini, infatti, non fecero da contrappeso gli eventi storici. Prendiamo in considerazione la Spagna, com'è doveroso, considerando la provenienza della committenza e del pontefice di quegli anni. Per secoli questa nazione si era differenziata dalle altre regioni europee per una condotta tutto sommato tollerante nei confronti degli ebrei e dei musulmani. Nel basso Medio Evo gli ebrei costituivano l'ossatura dell'alta borghesia mercantile e bancaria spagnola, distinguendosi per virtù e scienza e collaborando con i reali. Al re Ferdinando III di Castiglia (1201-1252) era stato dato l'appellativo di "re delle tre religioni", per l'armonia spirituale e sociale che caratterizzò il suo regno. Ma non è certo l'armonia delle "tre religioni" ad essere celebrata nell'affresco di Antoniazio, poiché, se alle tre religioni corrispondono le tre croci ritrovate da Elena, soltanto una di esse è quella vera.

In Spagna l'idillio si era interrotto bruscamente un secolo prima dei lavori di Santa Croce in Gerusalemme. Dopo la strage di Siviglia (1391), dove morirono all'incirca quattromila ebrei. Il XV secolo fu segnato da una politica di conversioni forzate, che culminò allorché, nel 1478, papa Sisto IV approvò la Santa Inquisizione Spagnola, che autorizzava i regnanti spagnoli Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia a procedere contro gli eretici «*por la via del fuego*⁴⁰¹». E il fuoco minacciato da Elena agli ebrei, già dipinto negli smalti dell'oreficeria mosana, trovava un nuovo motivo di rappresentazione nel *Retablo* di Pedro Berruguete (Paredes de Nava, Museo di Sant'Eulalia, 1470-1475) (**Figura 70**)⁴⁰².

Sappiamo che il cardinal Mendoza fu un fervente promotore e sostenitore di questa nuova istituzione ecclesiastica, tanto che «*si vuole che a sua istanza fosse istituito il tribunale*

⁴⁰¹ C. ZEPPONI, *Tomàs de Torquemada: la mente dell'inquisizione*, in *Instoria, rivista online di storia e informazione*, n. 8, Agosto, 2008.

⁴⁰² P. SILVA MAROTO, *Actas del simposium internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 24-26 aprile 2003, Palencia, 2004, p. 103, fig. 3.

dell'Inquisizione⁴⁰³». Nell'anno della presa di Granada, il 1492, non soltanto tutti i musulmani, ma anche tutti gli ebrei vennero espulsi dalla Spagna. Ai giudei e agli islamici che non intendevano convertirsi erano riservati i trattamenti violenti che per secoli furono rappresentati nella *Leggenda della Vera Croce*.

Nel catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme, l'assenza di episodi come la *Disputa con gli ebrei*, *Giuda nel pozzo* e la *Decapitazione di Cosroe* denuncia allora una contraddizione tra arte e vita di carattere *tipicamente rinascimentale*, dove l'arte è concepita secondo i canoni idealistici di perfezione, sublimazione e dominio della realtà.

Ne emerge una narrazione che, pur dimostrando di percepire stimoli dalla pittura gaddiana, pierfrancescana e d'Oltralpe, rivela una forza inedita e un'inedita capacità di rinnovarsi.

Nella filosofia che sorregge il programma iconografico, Vitaliano Tiberia individua il fondamentale valore dell'ecumenismo⁴⁰⁴, che va inteso, aggiungeremo noi, secondo l'ideale umanista di perfezione: non c'è armonia nella diversità (come invece dimostrò il regno di Ferdinando III), ma soltanto nel mantenimento dell'unità e della purezza della fede. Gli affreschi invocano la conversione degli eretici e degli infedeli, utopisticamente immaginata, tanto nella visione del Savonarola⁴⁰⁵, quanto nel *Miracolo della Vera Croce* di Antoniazio Romano, come una moltitudine di uomini e donne riuniti, sia pur nella loro diversità, sotto il segno cristiano della Croce. Come Poeschel chiarisce, nell'ultimo decennio del XV secolo la minaccia turca era una realtà che andava arginata attraverso l'auspicio di una pace duratura con il nemico. Si badi bene, non una pace qualunque, ma una pace cristiana, che al nemico richiedeva la conversione. In questo contesto, l'imperatore Costantino veniva proposto come modello di «*pacis cultori*»⁴⁰⁶. Il programma iconografico del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme anticipava così i temi della Controriforma, riassumibili nell'immagine di una umanità riunita nella Croce, segno dell'assolutezza spirituale della Chiesa di Roma.

⁴⁰³ L. CARDELLA, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁰⁴ V. TIBERIA, *Gli affreschi restaurati, op. cit.*, p. 20.

⁴⁰⁵ E. TURELLI, *op. cit.*, pp. 39 sgg.

⁴⁰⁶ S. POESCHEL, *L'orientalismo e l'idea della pace nella pittura romana dell'epoca di Alessandro VI*, in M. CHIABÒ, *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, 3, Roma, 2001, pp. 803-819, in particolare p. 812.

Se l'ideale di perfezione inteso in senso umanistico permea le rappresentazioni di Santa Croce in Gerusalemme a cavallo tra il XV e il XVI secolo, non mancano i caratteri di una fede medievale e di un gusto arcaico, suggerito dalla bipartizione del catino absidale con il Cristo in mandorla nella fascia superiore e dalla tecnica applicata ai lavori della Cappella di Sant'Elena: il mosaico⁴⁰⁷.

La Cappella di Sant'Elena è una piccola aula rettangolare, ricoperta da una volta ogivale a crociera. Vi si accede dal corridoio disposto a destra dell'abside, le cui pareti sono corredate da una lunga iscrizione su mattonelle in maiolica⁴⁰⁸. La scritta, attualmente mutila in alcune parti, è riportata per esteso nel *Titulus Sanctae Crucis* di Honorat Nicquet (edizione originale del 1648)⁴⁰⁹:

«Sacra ulterior capella dicta Hierusalem, quod Beata Helena Magni Constantini Imperatoris mater, Hierosolyma rediens circiter annum Domini CCCXXV. Domini Trophaei insigniis repertis, in proprio eam cubiculo erexerit, terraque sancta Montis Calvaris, navi inde adducta, supra quam Christi sanguinis effusus fuit, redemptionis humanae pretium, cujusque vigore in coeleste Hierusalem mortalibus aditus patuit, ad primum usque ad inferiorem fornicem repleverit, ex quo sacellum ipsum, ac tota Basilica, & universa urbs secund Hierusalem meruit appellari; apud quem & Dominus ad illius robur fidei in Petro iterum crocifigi voluit, ubique unius Dei veneratio & fides indeficiens, & Domini precibus, & Petri favore ad ultimum usque iudicantis Domini adventum in urbe sublimi & valente, ac inde veriore Hierusalem creditur permansura. Hunc ergo locum Regina ipsa multis Christi, & sanctorum reliquiis ornavit, & à B. Silvestro XIII Kal. Aprilis cum multiplici peccatorum venia visitantibus indulta, consecrari obtinuit. Inde centum ferè labentibus annis, Placidus Valentinianus III, Imperator Filius Constantii Caesaris, Arcadii & Honorii Imperatorum nepos ex sorore Galla Placidia, filiae Magni Theodosii Hispani, in solutionem voti sui, ac matris Placidiae, & Honoriae sororis, opere vermiculato eam exornavit. Inde quasi mille centum

⁴⁰⁷ I mosaici della cappella di Sant'Elena sono stati restaurati nel 1993 sotto la direzione di Simona Antellini. S. ANTELLINI, *Cappella di Sant'Elena. Restauro del mosaico e degli affreschi della volta*, in A. M. AFFANNI (a cura di), *La basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, quando l'antico è futuro*, a cura di, Viterbo, 1997, pp. 127-135.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁰⁹ H. NICQUET, *Titulus Crucis seu Historia et Mysterium Tituli Sanctae Crucis, Antuerpiae, sumtibus Andreae Frisii* (ed. or. 1668), Anversa, 1670.

annis evolutis, Titulus Verae Crucis ab Helena Romam delatus, qui supra arcum majorem istius Basilicae in parva fenestra, plumbea Theca, muro lateritio clausus tamdiu latuerat, Musivis tamen litteris ad extra id referentibus, quod illic Titulus staret, quae jam litterae prae vetustate, vix legi poterant, sedente Innocentio octavo, sapientissimo Pontifice, anno Domini M. CCCC. LXXXII. Pontificatus sui anno octavo, cum bonae memoriae R. D. Petrus Gondisalvius de Mendoza Nobilissimus Cardinalis Sanctae Crucis in Hierusalem, Toletanus primas, tectum Basilicae istius & Musiva illas litteras fenestrae reparari faceret, fabris bitumen, quo litterae figebantur, indiscretè dirventibus, aperto fenestra foramine, contra eorum & Cardinalis bene placitum, gloriosus Titulus verae Crucis, post tot annos ab Helena visibilis apparuit; eaque die Magna Granataolim dicta⁴¹⁰».

«Hi liberia à filia Hispani Regis condita & appellata, deinde sub Christo sincera mente Deum reverens, cum post cladem Hispaniae ab Mahumetanis Africani sub Roderico Rege illatam multo tempore Mahumetis militiae serviens, tandem Ferdinando & Helizabeth sacris conjugibus: Hispaniarum Rege & Regina Catholicis, valida illa tunc obsidione cingentibus, dedita illis Romae nuntiatur. Ut apparente signo filii Dei in urbe, quae universum orbem refert, simul contra Mahumetem praecipuum Christi hostem victoriam insignem nuntiari contingeret, ac inde in memoriam utriusque tam praeclari divini mysterii una die Romae relati: Innocentius ipse & hanc Basilicam devotissime visitavit⁴¹¹».

«Et quotannis ea ipsa die visitantibus: plene indulset. Primum Alleluja referens contra bestia Babylonemq Mahumetem in ecclesia sanctor iuxta apocalypsim: ea de fuisse decantatum. In de vero vetustate muror aut inhabitantium incuria: fornice sacelli istius Hierusalem rui nam minante et musivis figuris operis Valentiniani praeter canticum ambrosianum quod in fronte descriptum fuit: omnino deletis⁴¹²».

Proviamo a riassumere il testo dell'epigrafe, che ripercorre le vicende delle reliquie della Passione di Cristo scoperte da Elena a Gerusalemme⁴¹³.

⁴¹⁰ Questa parte dell'iscrizione è collocata nel muro sopra la porta di ingresso alla cappella di Sant'Elena. Si veda V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese di Roma*, vol. VIII, Roma, 1876, p. 187.

⁴¹¹ H. NICQUET, *op. cit.*, pp. 152-155. Questa parte dell'iscrizione si trova nella parete sinistra della cordonata che immette alla cappella. V. FORCELLA, *op. cit.*, p. 187.

⁴¹² Questa parte dell'iscrizione è assente in H. NICQUET, *op. cit.* e presente in V. FORCELLA, *op. cit.*, p. 187.

⁴¹³ Si veda a questo proposito anche C. A. PAYNE, *Lux mundi: the vault mosaic in the cappella S. Elena, S. Croce in Gerusalemme*, Rome, in *Athanas*, 17, 1999, pp. 35-43; V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, p. 118.

L'imperatrice, di ritorno dalla Terra Santa, eresse una Cappella in una stanza privata del proprio palazzo («*in proprio eam cubiculo erexerit*»), dove ripose le insigni reliquie di Cristo e la terra del Monte Calvario, condotte a Roma da Gerusalemme per mare («*nave inde adducta*»). Questo speciale dono rese Roma una seconda Gerusalemme («*ac tota Basilica, & universa urbs secund Hierusalem meruit appellari*»), dove Cristo fu crocifisso per la seconda volta nella persona di Pietro e dove la fede in Dio durerà fino al giorno del Giudizio col favore di San Pietro, rendendo Roma una seconda Gerusalemme più vera e più stabile. Cento anni dopo, Valentiniano III e sua madre Galla Placidia fecero guarnire la Cappella di mosaici, con la finalità di sciogliere un voto («*Placidus Valentinianus III [...] in solutionem voti sui, ac matris Placidiae, & Honoriae sororis, opere vermiculato eam exornavit*»). L'iscrizione prosegue con il racconto della miracolosa *inventio* del *Titulus Crucis*, nei termini che già conosciamo e ricorda che nel giorno dello straordinario ritrovamento giunse a Roma la notizia della *Reconquista* spagnola. L'epigrafe indica i re cattolici Ferdinando e Isabella quali protagonisti della *Reconquista* e giudica il ritrovamento del *Titulus* in quello stesso giorno un segno divino nella città di Roma («*signo filii dei in urbe*»). In memoria di questi fatti, continua l'epigrafe, è stata concessa l'indulgenza plenaria ai fedeli in visita alla Basilica nel giorno commemorativo del ritrovamento del *Titulus* e la Chiesa canterà il suo primo *Alleluja* contro la bestia babilonica Maometto («*Primum Alleluja referens contra bestia Babylonemq Mahumetem in ecclesia sanctor iuxta apocalypsim: ea de fuisse decantatum*»).

L'iscrizione si conclude con la descrizione dei più recenti lavori e con la celebrazione del committente, il cardinale Bernardino Lupi Carvajal:

«*Reverendissimus Bernardinus Lupi Carvajal eps ostien, sre cardinalis s.+ in Hierusalem patriarcha hierosolomitan: et fornicem ipsum ac figuras musivas denuo ad instar prior refecit. Intra ipsam quoq maiore basilica quae primus cardinalium est titulus [...] et utrumque descensum ante Cappellam ipsam ad perpetuam cristianae rei publicae foelicitatem fundavit*⁴¹⁴».

⁴¹⁴ V. FORCELLA, *op. cit.*, p. 187.

La lunga epigrafe non è datata. Tiberia suppone che risalga al 1520, anno riportato nell'iscrizione che un tempo corredeva la cordonata opposta, immettente nella Cappella della *Pietà*⁴¹⁵.

I rifacimenti dei mosaici paleocristiani della Cappella (**Figura 71**) vennero commissionati da Bernardino Lopez Carvajal, titolare della basilica dal 1495 al 1523, esponente del partito filiberico a Roma e «*uomo avanzato nella erudizione e versatissimo in teologia e nelle sacre lettere*⁴¹⁶», impegnato anche nell'edificazione di San Pietro in Montorio e del tempietto del Bramante.

La critica, anche quella più recente, è discorde nell'attribuzione e nella datazione dei lavori della Cappella di Sant'Elena. Cavallaro (2009) propone gli anni 1507-1508⁴¹⁷; Tiberia (2010) anticipa la data a cavallo del Giubileo, tra il 1499 e il 1500⁴¹⁸. Il 1495, anno in cui Bernardino Carvajal succedette a Pedro Mendoza, è un termine *post-quem*. *Terminus ante-quem* è il 1510, anno della pubblicazione dell'*Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae* di Francesco Albertini, dove sono celebrati i mosaici commissionati dal Carvajal per la Cappella⁴¹⁹. Nel terzo libro dell'*Opusculum*, intitolato *De nova Urbe*, si legge infatti: «*Ecclesia S. Crucis in hier. in nonnullis locis cum pulcherrima capella emusivo a Reverendissimo Bernardino hispano ti. car. instaurata est*⁴²⁰».

Pertanto, anche se l'iscrizione celebrativa e commemorativa della Cappella viene datata da Tiberia al 1520, è certo che i rifacimenti musivi risalgono ad almeno un decennio prima, in un periodo inquadrabile tra il 1495 e il 1510.

Sin dal XVII secolo i mosaici erano attribuiti al senese Baldassarre Peruzzi. Nel 1639 il Baglione raccontava:

⁴¹⁵ Il testo in *Ibidem*, p. 188.

⁴¹⁶ L. CARDELLA, *op. cit.*, p. 254.

⁴¹⁷ A. CAVALLARO, *op. cit.*, p. 33.

⁴¹⁸ V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, *op. cit.*, p. 118.

⁴¹⁹ C. L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als maler und zeichner*, München, 1968, p. 57. F. DEGLI ALBERTINI, *Opusculum de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae*, editum a Francisco de Albertinus, Romae, Mazochius, Roma, 1510, X, ii, in *Five early guides to Rome and Florence*, with an introduction by P. MURRAY, Westmead, Farnborough, Hants, Englad, 1972.

⁴²⁰ *Ibidem*, X, ii.

«Il mosaico di questa Cappella fu già fatto d'ordine di Placido Valentiniano Imperadore, e poi da Belardino Lupi Caravagiale con similitudine delle prime figure fatto rifare; ed è tenuto il migliore che sia stato mai lavorato da gli antichi fin'a quel tempo, sì da maestria di disegno, come di diligenza di commetter mosaico con buona maniera. E dicono essere opera di Baldassarre Peruzzi da Siena⁴²¹».

Frommel⁴²², seguito da Bertelli⁴²³, conferma l'attribuzione al Peruzzi, datando il suo intervento negli anni 1507-1508. Sull'attribuzione al Peruzzi pende tuttavia il silenzio di Vasari, a cui si sommano le attribuzioni avanzate nel corso del Novecento, che chiamano in causa artisti come Antoniazio Romano e Melozzo da Forlì (morto nel 1494, dunque prima dei rifacimenti dei mosaici); Bramante e Mantegna⁴²⁴.

Al centro della volta compare un Cristo con un libro aperto sul passo «EGO SUM LUX MUNDI A ET Ω» («Sono la luce del mondo» è in Gio 8, 12; «Sono l'alfa e l'omega» è in Ap 1, 8). Collocato all'interno di un clipeo, il Cristo è circondato da puttini e da angeli musicanti. Agli occhi dello spettatore si materializza la contraddizione di un sistema compositivo medievale unito ad una padronanza della figura umana intesa in senso rinascimentale. La trascendentalità dell'immagine contrasta con la vigorosa plasticità corporea del Cristo, con il suo sguardo sorridente, intriso di umanità⁴²⁵. Sin da subito appare chiaro che lo sfavillio delle tessere colorate e gli scintillanti sfondi dorati hanno un valore trascendentale, mistico, che non va inteso come un mero revival del gusto antiquariale⁴²⁶.

⁴²¹ G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma*, Roma, 1639, a cura di L. BARROERO, Roma, 1990, p. 147.

⁴²² C. L. FROMMEL, *op. cit.*, pp. 57-59.

⁴²³ C. BERTELLI, *Reinassance mosaics*, in J. ALTAT, X. BARRAL, C. BERTELLI, M. G. BRANCHETTI, *Il mosaico*, Milano, 1988, pp. 229-246.

⁴²⁴ Sulle vicende attribuzionistiche si vedano S. ANTELLINI, *La cappella di S. Elena a S. Croce in Gerusalemme a Roma, resturo dei mosaici e degli affreschi della volta*, in *I beni culturali*, 2, 1994, pp. 27-33, in particolare p. 28; V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, pp. 120-121. Si vedano inoltre M. J. GILL, *Antoniazzo Romano and the Recovery of Jerusalem in Late Fifteenth-Century Rome*, in *Storia dell'Arte*, 83, 1995, pp. 28-47; C. A. PAYNE, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴²⁵ Secondo Tiberia la rappresentazione di un Cristo sorridente e bello traduce il pensiero tomista e dantesco, secondo cui verso Cristo convergono tutte le cose create. V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, p. 119.

⁴²⁶ Si veda a questo proposito M. GRASSO, *Giorgio Vasari e la tradizione del mosaico a Roma e a Firenze nel Rinascimento*, in AISCOM (Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico), *Atti dell'VIII Colloquio*, Firenze, 21-23 Febbraio 2001, pp. 35-46, nello specifico p. 41.

Lo stesso sentimento di contraddizione suscita l'apparato decorativo, ispirato alle grottesche dell'antichità romana, ma recante simboli paleocristiani come il pavone o il grappolo d'uva ed altri motivi faunistici e floristici di varie specie, che fanno della decorazione un tripudio dalle tinte vivaci. Nei festoni ricchi di foglie, di fiori e di frutti che delimitano la congiunzione della volta con il sottarco si incontrano, frammisti a fogliame e a fiori variopinti, la pera, l'aglio, il ribes, l'uva, la mela, la susina, l'albicocca, il melograno, il melone e il cetriolo, ma anche l'esotico pappagallo e i frutti recentemente scoperti nel Nuovo Mondo, come il granoturco, il peperone, il pomodoro, l'ananas e la zuccina (**Figura 72**).

Dal clipeo centrale convergono quattro ovali con i quattro *Evangelisti*: figure umane, naturali, rese con maestria. Tra queste partizioni si trovano quattro trapezi di dimensioni minori recanti episodi della *Leggenda della Vera Croce*. Due grandi archi, ripartiti in due finte nicchie, delimitano la porta sopra l'entrata e la parete di fondo. Il primo ospita le effigi di *San Paolo* a destra e di *San Pietro* a sinistra, che delimitano l'*Agnus Dei* al centro. Il secondo accoglie a destra *San Silvestro* e a sinistra *Sant'Elena con la Croce* e il cardinale Bernardino Carvajal; al centro campeggiano i *Simboli della Passione*. La disposizione degli ovati con gli *Evangelisti* evoca il segno della Croce e lo stesso vale per i trapezi, il cui ordine di lettura non ha un senso orario o anti orario, ma incrociato. Evidenti richiami alla Croce si scorgono inoltre nelle coppie di pavoni che adornano i pennacchi della volta, le cui code piumate vanno ad incrociarsi.

Se nell'affresco del catino absidale la parte narrativa aveva lo stesso peso (in termini compositivi) della parte superiore, nei mosaici la narrazione della *Leggenda della Vera Croce* è relegata a compartimenti minori, per lasciare emergere la forza del Cristo e degli Evangelisti. Anche i soggetti scelti sono cambiati. Il racconto della *Leggenda della Vera Croce* inizia con una illustrazione che comprende sia il *Ritrovamento delle tre Croci* che il *Miracolo della Vera Croce* (**Figura 73**)⁴²⁷. Nella parte sinistra, al di là degli strumenti dello scavo (una vanga e una zappa),

⁴²⁷ Fu il Frommel ad individuare per primo il tema della *Leggenda della Vera Croce* nelle scene racchiuse nei trapezi, riconoscendone i seguenti soggetti: la *Distruzione delle tre Croci dopo la Crocifissione*; l'*Imperatore Costantino preceduto dalla Croce in battaglia*; il *Miracolo della Vera Croce*; l'*Adorazione della Croce*. C. L. FROMMEL, *op. cit.*, p. 58. Tiberia, nel saggio pubblicato nel 2010, identifica invece: "il ritrovamento del sacro

un operaio che emerge con tre quarti del corpo da una buca sollevando la Croce, aiutato da un altro manovale, in piedi dall'altra parte della buca. In primo piano al centro si trova il risorto, un uomo nudo con indosso un perizoma bianco, seduto sul legno della Croce, proprio come nel catino absidale. Tra l'imperatrice e il risorto si instaura un contatto fisico che dona ad Elena la potenza dell'artefice del miracolo, sottolineata dalla sua maestosa corporeità e dall'impetuosità di quel gesto. Al suo fianco compaiono degli uomini dai singolari copricapi variopinti: si tratta dei dotti ebrei convertiti. Nello sfondo, al centro della composizione, si staglia un albero, a ricordo della materica fisicità della reliquia della Croce.

Il racconto prosegue nel trapezio opposto, riconosciuto dalla critica più recente con il *Sezionamento della Croce* in più parti, di cui una, insieme al *Titulus*, fu inviata da Elena a Roma, secondo una leggenda riportata dal Panvinio, che giustificava la presenza delle reliquie e del *Titulus* nella basilica romana (**Figura 74**)⁴²⁸. Nonostante la semplificazione compositiva e formale dell'immagine, complessa è l'interpretazione del soggetto, slegato dalla tradizione iconografica e profondamente connesso alla particolare identità del luogo. L'illustrazione va felicemente comparata con un passo dell'epigrafe in maiolica del corridoio: «*Domini Trophaei insigniis repertis, in proprio eam cubiculo erexerit, terraque sancta Montis Calvaris, navi inde adducta*».

La scena è ambientata in una laguna, con alle spalle un promontorio e, ancora dietro, il profilo di una città. Il promontorio è il monte Calvario, riconoscibile per le tre croci erette; la città è di conseguenza Gerusalemme. Sul Golgota si distinguono tre scure sagome di uomini indaffarati: una si muove lungo la stradina, altre due imbracciano uno strumento di taglio o di scavo; ai loro piedi sono ben visibili tre punti neri e un vaso azzurro. Dal monte si diparte una strada tortuosa che si snoda fino al primo piano, dov'è Elena con l'aureola, un ampio mantello giallo che le copre anche il capo, la veste rossa e la cinta dorata, esattamente come nella scena precedente.

legno; l'adorazione della Croce e la sua suddivisione in parti; l'entrata dell'imperatore Eraclio con la Vera Croce in Gerusalemme." V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, p. 119.

⁴²⁸ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 748.

Nella mano destra l'imperatrice sorregge un oggetto azzurro con contorno giallo, di difficile interpretazione. Con l'altra mano interloquisce con i due soldati che la precedono, ordinando loro di caricare i grandi vasi bianchi che essi sorreggono sulla nave pronta a salpare, a destra della scena. Una scaletta di legno è appoggiata alla nave, sulla quale si trova un terzo soldato con una terza anfora. Come nella scena precedente, un albero si erge al centro della composizione, a ricordo della fisicità materica del legno di Croce. Se supponiamo che anche questa illustrazione contenga due episodi consequenziali (come il *Ritrovamento* e il *Miracolo della Croce* nel trapezio opposto), allora la prima vicenda ha luogo in alto a sinistra, sul monte Calvario, dove i tre soldati sezionano la Croce ritrovata e le altre reliquie, come i ben visibili chiodi, e le dispongono nei vasi; la seconda si svolge in primo piano e illustra il momento in cui Elena ordina che le reliquie vengano caricate sulla nave. La rappresentazione evoca l'arrivo delle reliquie a Roma, quelle stesse reliquie custodite all'epoca nella Cappella di Sant'Elena. Un vaso conterrebbe il legno della Croce, un altro il chiodo, il terzo la terra del monte Calvario, mentre la tavoletta tenuta in mano da Elena sarebbe il *Titulus*. La Roma imperiale è evocata dalla partecipazione dei soldati romani, esito dello studio delle vestigia antiche, che tanto peso avranno nelle rappresentazioni di epoca controriformata.

La scena successiva si trova nella parete di fondo e rappresenta un Eraclio solitario che riporta la Croce a Gerusalemme (**Figura 75**). Oggetto della rappresentazione non è l'*exemplum* di Eraclio, che, imitando Cristo, con umiltà ed obbedienza, scende da cavallo e riporta scalzo e svestito la Croce a Gerusalemme: questo momento del racconto, già relegato nello sfondo nell'affresco del catino absidale, è ora totalmente assente. Eraclio è un imperatore e militare romano a tutti gli effetti: indossa la corona, la clamide, il gonnellino, i calzari rossi e cavalca il suo cavallo bianco con bardature imperiali, seguito da un cagnolino bianco con collare e circondato da tre soldati. La scena è concitata, dinamica: sono scomparse le pausate cadenze che caratterizzavano il corteo dell'affresco del catino absidale. Il bianco cane da caccia che segue trotando l'imperatore, richiama e attualizza la sconfitta dell'eretico Cosroe, in quanto allusione alla domenicana difesa

dell'ortodossia, rivestendo lo stesso significato incontrato nel levriero della predella di Luca di Paolo da Matelica (**Figura 52, 53, 58**).

Questa scena segue sia cronologicamente che concettualmente quella precedente, dove Elena si accingeva a salpare insieme alle reliquie verso Roma. Come nell'affresco del catino absidale, la cittadina verso cui si sta dirigendo Eraclio ricorda nelle sue fattezze Roma, con il suo Castel Sant'Angelo e i suoi campanili, concepita come nuova Gerusalemme. Riaffiorano le parole dell'epigrafe che corre lungo il corridoio: «*ex quo sacellum ipsum, ac tota Basilica, & universa urbs secund Hierusalem meruit appellari; apud quem & Dominus ad illius robur fidei in Petro iterum crocifigi voluit*». Come Santa Croce in Gerusalemme, anche San Pietro in Montorio, sovvenzionato principalmente dai re cattolici di Spagna Ferdinando e Isabella, fu profondamente connesso alla figura di Bernardino Carvajal, ambasciatore dei re spagnoli a Roma⁴²⁹. L'attività del Carvajal era pertanto attraversata dalla precisa intenzionalità di esaltare i luoghi di Roma che la abilitavano al ruolo di «*secund Hierusalem*»: Santa Croce in Gerusalemme, con la presenza delle reliquie della Passione di Cristo, e San Pietro in Montorio, luogo del martirio del primo papa.

La grande Croce che Eraclio sorregge è a forma di *Tau*, così come la Vera Croce ritrovata da Elena. Secondo la deposizione di papa Innocenzo III (1198-1216), espressa durante il IV Concilio Lateranense del 1215, la Croce su cui fu crocifisso Cristo doveva essere a forma di *Tau*, prima che ne venisse apposto il *Titulus*: «*Il thau è l'ultima lettera dell'alfabeto ebraico, ed ha la forma che avea la Croce di Gesù Cristo, innanzi che Pilato ponesse l'iscrizione al di sopra del crocifisso Redentore*⁴³⁰». Nel *Miracolo della Vera Croce* e nel *Trasporto delle reliquie* la Croce è a forma di Tau perché Elena porta con sé il *Titulus*, mentre nell'*Exaltatio Crucis* il Tau è motivato dal fatto che Elena ha già inviato il *Titulus* a Roma. Il *Tau* deve avere altre ragioni di comparire in questo contesto, che vanno oltre l'eccesso di zelo filologico e si ricongiungono al

⁴²⁹ Si veda su questo argomento F. CANTATORE, *San Pietro in Montorio, la chiesa dei Re Cattolici a Roma*, Roma, 2007, pp. 46-54.

⁴³⁰ F. HURTER, *Storia del sommo pontefice Innocenzo III e de' suoi contemporanei, scritta in tedesco da Federico Huter, presidente del concistoro di Sciaffusa, tradotta in italiano dall'ab. Cesare Rovida*, tomo III, Milano, 1840, Libro XIX (1215), p. 405.

verso apocalittico scritto sul libro aperto del Cristo nel clipeo centrale: «EGO SUM LUX MUNDI A ET Ω», «io sono l'alfa e l'omega», la prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco. Come accennava Innocenzo III, il *Taw*, o *Tau*, ultima lettera dell'alfabeto ebraico, è, come l'omega, metafora della fine di tutte le cose. La patristica ha interpretato questo segno, che compare in passi significativi dell'Antico Testamento⁴³¹, come *Figura Crucis*, identificandolo nel *semeion*, o *signum* al quale si allude nel *Vangelo di Matteo* in riferimento alla seconda venuta di Cristo (Mt 24, 30) e il *signum salutis*, il simbolo della salvezza, che compare nell'*Apocalisse di San Giovanni* (Ap 7, 2-14; 1, 7). Ritorna l'antico connubio di carattere squisitamente escatologico tra la *Leggenda della Vera Croce* e il *Giudizio finale*, già individuato negli affreschi dell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati e forse addirittura presente, secondo la ricostruzione di Cipollaro, nel ciclo parietale del XII secolo della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme⁴³². La logica apocalittica giustifica la presenza degli angeli musicanti intorno all'effigie del Cristo centrale, dei quattro Evangelisti con il tetramorfo, ma anche dell'*Agnus Dei* e degli *Arma Christi*, in stretta relazione ideologica e formale con il Cristo, poiché inseriti entro clipei posti lungo la medesima retta immaginaria. Si ripercorrono i passi dell'*Apocalisse* che influirono sulla definizione del programma iconografico:

«In mezzo al trono e intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni d'occhi davanti e di dietro. Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola. (Ap 4, 6-7). Poi vidi ritto in mezzo al trono circondato dai quattro esseri viventi e dai vegliardi un Agnello, come immolato. Egli aveva sette corna e sette occhi, simbolo dei sette spiriti di Dio mandati su tutta la terra. E l'Agnello giunse e prese il libro dalla destra di Colui che era seduto sul trono. E quando l'ebbe preso, i quattro

⁴³¹ «E il Signore disse a lui: - Passa in mezzo alla città, attraverso Gerusalemme, e segna in fronte con un tau gli uomini che gemono [...]» (Ezechiele 9, 4). Nel libro dell'Esodo il segno (*tau*) viene fatto con una mistura di sangue dell'animale immolato per la Pasqua e di issopo e applicato dagli ebrei nelle porte delle loro case perché Dio possa distinguerli dagli egiziani, passando con il flagello (Esodo 12, 22). TERTULLIANO, *Adversos Marcionem*, edited and translated by E. EVANS, Oxford, 1972, 3, XXII.

⁴³² C. CIPOLLARO, *op. cit.*, pp. 198-199.

esseri viventi e i ventiquattro vegliardi si prostrarono davanti all'Agnello, avendo ciascuno un'arpa e coppe d'oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi. (Ap 5, 6-8)».

Gli *Arma Christi* sono i trofei del Cristo vittorioso sulle tenebre ed evocano la seconda venuta di Cristo, così come l'ostensione delle piaghe. A ben guardare, il Cristo benedicente solleva le dita della mano destra lasciando a vista la piaga impressa dal chiodo, riproponendo così la tipologia iconografica medievale del *Giudizio Finale*. Anche nel *Giudizio Finale* dell'Oratorio di San Silvestro nel complesso dei Santi Quattro Coronati, Cristo mostra la stigmata della mano destra, circondato dai suoi trofei, gli *Arma Christi*. L'iconografia dell'*ostentatio vulnerum* era relazionata al giorno del Giudizio ed interpretabile sia come segno di amore verso i fedeli che come rimprovero verso i peccatori⁴³³. Il tono escatologico del programma iconografico è confermato dall'iscrizione del corridoio: «& Domini precibus, & Petri favore ad ultimum usque iudicantis Domini adventum in urbe sublimi & valente, ac inde veriore Hierusalem creditur permansura» e va accostato all'*incipit* della bolla di Alessandro VI del 29 Luglio del 1496, che concedeva l'indulgenza plenaria ai visitatori dei luoghi dedicati alla Croce nel giorno commemorativo dell'*Inventio Tituli*, in considerazione del «meraviglioso sacramento della vivifica croce, il cui segno sarà in Cielo finchè il Signore verrà a giudicare⁴³⁴».

Non a caso, la *Leggenda della Vera Croce* illustrata nei quattro trapezi si conclude proprio con un'apparizione della Croce nel cielo. (**Figura 76**). A terra si trovano quattro personaggi inginocchiati e a mani giunte, volgenti gli occhi verso l'alto, dove una croce gemmata rossa squarcia le nubi stagliandosi contro un fondale dorato. La croce è attraversata nei bracci da un velo chiaro, che rimanda all'usanza liturgica propria del rito dell'adorazione della Croce nel giorno del Venerdì Santo. Il gruppo è immerso in un'ambientazione verdeggiante e florida,

⁴³³ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish paintings. Its origin and character*, New York, 1971, vol. 1, pp. 123-124. Si veda inoltre L. SAPORITI, *Il potere dello stemma araldico dell'Arma Christi*, in *Ricerche di S/Confine*, Università di Parma, vol. 1, n. 1, 2010.

⁴³⁴ R. BESOZZI, *op. cit.*, pp. 150-151.

solcata da un corso d'acqua che sconfinava verso l'orizzonte. Questo soggetto interrompe chiaramente il tradizionale flusso della *Leggenda*.

Le figure adoranti la Croce, sono un cardinale e un papa a sinistra e un re e una regina a destra. Siamo certi che il pontefice e la regina non sono Silvestro ed Elena, poiché manca loro l'aureola che li contraddistingue invece nelle altre rappresentazioni delle volte.

La coppia reale a destra va riconosciuta nei re cattolici di Spagna Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia⁴³⁵. La fisionomia del re, sbarbato e con caschetto castano, è infatti un approssimativo ritratto di re Ferdinando, affiancato da Isabella, con un filo di perle al collo, velo e mantello bianco, abito blu con maniche a sbuffo. Non lascia dubbi il confronto con le coeve *Sacre Rappresentazioni* a cui anche i reali prendono parte, come la *Sacra Rappresentazione detta Vergine dei re spagnoli* (Maestro della Vergine dei re spagnoli, Madrid, Museo del Prado, da Avila, Convento di S. Tomàs, ca. 1491) (**Figura 77**). Un passo dell'epigrafe di accesso alla Cappella si adatta, anche in questo caso, al contenuto dell'illustrazione. Il brano, che inizia ad assumere toni profetici, commemora la straordinaria coincidenza che si verificò nel giorno del ritrovamento del *Titulus*, durante il quale giunse a Roma la notizia della conquista di Granada. Sono così esplicitamente celebrati i fautori della *Reconquista*, il re Ferdinando e la regina Isabella:

«[...] *tandem Ferdinando & Helizabeth sacris conjugibus: Hispaniarum Rege & Regina Catholicis, valida illa tunc obsidione cingentibus, dedita illis Romae nuntiatur. Ut apparente signo filii Dei in urbe, quae universum orbem refert, simul contra Mahumetem praecipuum Christi hostem victoriam insignem nuntiari contingeret [...]*».

Il cardinale è identificabile con il committente Bernardino Carvajal, pienamente riconoscibile per quel ciuffetto di capelli che gli spunta nella fronte, che il Mendoza, ritratto nel catino absidale,

⁴³⁵ L'ipotesi è anche avallata da V. TIBERIA, *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, p. 120.

non aveva⁴³⁶. Più problematico è il ritratto del pontefice, che doveva probabilmente rappresentare il papa in carica all'epoca della realizzazione dei mosaici, la cui identità cambia in base alla presunta datazione dei mosaici: se, come suppone Tiberia, furono eseguiti entro il 1500, questi è Alessandro VI; se pertengono invece ad un periodo successivo, che ad ogni modo non oltrepassa il 1510, questi è Giulio II, divenuto pontefice nel 1503. Entrambi i casi sono possibili dal momento che il profilo sommariamente raffigurato potrebbe prestarsi a tutte e due le identità. I numerosi ritratti rimasti di Alessandro VI lo descrivono sbarbato e corpulento e così doveva essere anche il suo successore Giulio II, che si fece crescere la barba soltanto dopo il 1510. Il suo volto pulito e fiero si coglie nel verso della medaglia della fondazione di San Pietro, datata 1506. Non mancano riferimenti al predecessore di Carvajal, il cardinal Mendoza. Il prato su cui sono inginocchiati gli adoranti è costellato da pianticelle dorate a forma di Croce. Questa specie di erba, realmente esistente, si chiama, non a caso, *Cruciata*, ed è collegata al misticismo del cardinale Mendoza e alla sua devozione alla Croce (**Figura 78**)⁴³⁷. Si credeva, infatti, che nei luoghi di culto dedicati dal Mendoza alla Croce crescessero pianticelle con la forma di quel simbolo⁴³⁸.

La Croce gemmata apparsa nel cielo può essere messa in relazione ad un altro passo della vita del cardinal Mendoza, riportato ancora dal Cardella: «*Fu accettissimo dai reali di Spagna, i quali nella sua grave malattia l'onorarono di loro visite. Infermo, vide sopra la sua camera una splendida Croce, la quale non scomparve, fintantoché il pio Cardinale non ebbe renduto lo spirito a Dio, lo che avvenne nella città di Caraca nel 1495*⁴³⁹».

I passi principali dell'iscrizione che scorre nel corridoio corrispondono alle illustrazioni della volta: per questo la sua parte conclusiva è fondamentale ai fini della comprensione del programma iconografico. Come il testo dell'epigrafe, il ciclo musivo reinventa una nuova leggenda della Croce, che individua nella materialità della reliquia e nella storicità dei

⁴³⁶ Sulla fisionomia del Carvajal e sul confronto con altre fonti documentarie si veda F. CAPPELLETTI, *op. cit.*, figg. 5, 6, 7.

⁴³⁷ F. P. CHAUMETON, *Flore medicale*, Chamberet, 1830, vol. 3, fig.. 139

⁴³⁸ L. CARDELLA, *op. cit.*, p. 187.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 187.

personaggi che si sono battuti per rendere Roma una seconda Gerusalemme un alto progetto divino, che trova compimento in quel Cristo giudice nel clipeo al centro della volta e in quella gioiosa *Adorazione della Croce apparsa nel cielo*.

Il programma iconografico risulta così attraversato da una forte componente profetica, che ben si adatta alla personalità del nostro Bernardino Carvajal.

Come ben approfondisce la raccolta di saggi curata da Marjorie Reeves e intitolata *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, tra la fine del XV secolo e l'inizio del secolo successivo, non fu soltanto la volta del Savonarola a Firenze: anche a Roma aleggiava un clima di profetismo che anticipava alcuni temi della Riforma, dal quale Bernardino Carvajal non fu esime, come rivelano i testi di Morisi Guerra, Landi e Minnich⁴⁴⁰.

Nel 1472 Sisto IV aveva approvato la congregazione del francescano Amedeo da Silva, di origini portoghesi, concedendogli proprio il complesso di San Pietro in Montorio. Questi scrisse l'*Apocalypsis Nova*, il cui manoscritto era rimasto nascosto a San Pietro in Montorio fino al 1502, quando, alla vigilia della morte di Alessandro VI, fu ritrovato da un gruppo di religiosi guidati da Bernardino Carvajal, artefice di una rinnovata *Inventio*. L'*Apocalypsis Nova*, affine ai toni visionari dell'*Apocalisse di San Giovanni* e dei testi del Savonarola, proclamava l'avvento di un «*pastor angelicus*», riformatore della Chiesa di Roma. In questa figura il Carvajal dovette riconoscere se stesso, quando nel 1511 si pose alla testa dei ribelli di Giulio II e presiedette il concilio di Pisa e il concilio di Milano, dove fu proclamato antipapa con il nome di Martino V. Queste imprese gli valsero la scomunica, ma il perdono papale arrivò con l'elezione di Leone X nel 1513. Carvajal non fu soltanto sensibilmente vicino alla cerchia amadeitica, ma anche ai discepoli dominicani di Savonarola, che si rivolsero proprio a costui per chiedergli protezione, allorché l'eversivo Girolamo venne arrestato, nel 1498⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ M. REEVES (a cura di), *Prophetic Rome in the High Renaissance period*, Oxford, 1992. Di questa raccolta di saggi si veda in particolare A. MORISI GUERRA, *The Apocalypsis Nova: a plan for Reform*, pp. 27-50; A. LANDI, *Prophecy at the Time of the Council of Pisa (1511-1513)*, pp. 53-61; E. MINNICH, *The Role of Prophecy in the Career of the enigmatic Bernardino Lòpez de Carvajal*, pp. 111-120.

⁴⁴¹ N. H. MINNICH, *op. cit.*, p. 113.

In accordo con le illustrazioni di Santa Croce in Gerusalemme, l'*Apocalypsis Nova* profetizza la riforma di Roma, concepita come nuova Gerusalemme⁴⁴² e intende il *Giudizio finale* come un momento pieno di grazia e di celestiale serenità, al quale andare incontro senza paura⁴⁴³, una visione, questa, che si avvicina per spirito all'*Adorazione della Croce apparsa nel cielo* e a quel Cristo bellissimo e sorridente, stagiato contro uno sfondo dorato, nel clipeo centrale della volta musiva.

Nel 1507 Giorgio Benigno Salviati, un uomo assai vicino al Carvajal scrisse il *Vexillum Christianae Victoriae*, dove il *Vexillum* è una chiara allusione al *labarum* crucifero costantiniano⁴⁴⁴. Il 14 Settembre dell'anno successivo, nel giorno dell'*Exaltatio Crucis*, il Carvajal tenne un'omelia nella chiesa di San Romualdo a Mechelen per l'imperatore Massimiliano I e i membri della corte imperiale⁴⁴⁵.

Non sarà un caso se l'omelia di Carvajal è un commento al versetto 31 del capitolo 12 di Giovanni «*Ora avviene il giudizio di questo mondo, ora sarà cacciato fuori il principe di questo mondo* (Gv 12, 31)».

Alla luce del testo omiletico del Carvajal, comparato con l'epigrafe del corridoio, si comprende il senso che il Carvajal intendeva dare alla conclusione del ciclo. L'omelia contiene infatti la predizione dell'imminente fine dell'Islam, attraverso espliciti riferimenti all'*Apocalisse*, avvicinandosi alle parole dell'iscrizione del corridoio di accesso alla cappella: «*Primum Alleluja referens contra bestia Babylonemq Mahumetem in ecclesia sanctor iuxta apocalypsim: ea de fuisse decantatum*», i principi seguaci di Maometto, bestia di Babilonia, saranno convertiti alla vera fede e la Chiesa canterà il primo *Alleluja* (Ap 18, 17-21).

Ecco che il Cristo dal magnifico sorriso e la rigogliosa ambientazione dell'*Adorazione della Croce apparsa nel cielo* alludono ad un'età di pace, quella pace che non può esistere nella

⁴⁴² A. M. MORISI GUERRA, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴³ A. M. MORISI GUERRA, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁴⁴⁴ L. BIASIORI, *Costantino e i re della prima Età moderna (1493-1750). Imperatore cristiano o re sacerdote?*, in *Costantino I, Enciclopedia costantiniana...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 17-30.

⁴⁴⁵ BERNARDINO LÓPEZ DE CARVAJAL, *Homelia doctissima Reverendissimi domini Cardinalis sancte Crucis*, ed. G. Benignus (J. Besicken), Roma, 1508.

contraddizione, ma soltanto nell'unione dei popoli sotto l'egida della Chiesa di Roma, «*secund Hierusalem*», e attraverso l'annullamento del nemico, l'Islam.

I toni profetici si caricano di un'accesa ideologia politica, che squarcia il velo dell'eterea trascendenza riconducendo il discorso nell'*hic et nunc* della storia contemporanea. Come l'omelia del Carvajal si concludeva con un'esortazione all'imperatore Massimiliano I a combattere l'Islam, così nell'*Adorazione della Croce apparsa nel cielo* prendono parte i re cattolici di Spagna, il pontefice in carica e il cardinale Carvajal.

Bernardino Carvajal credeva nell'ideale del sovrano esemplare, capace di convertire ed evangelizzare nel mondo, facendosi mandante della Chiesa di Roma⁴⁴⁶. Un mondo che, con la scoperta delle Americhe, si era rivelato più grande di ciò che si credeva e l'intera orbe, secondo la concezione di Carvajal che capovolgeva la valliana confutazione del *Constitutum Constanti*, apparteneva nella sua interezza alla Chiesa di Roma: per questo motivo la volta musiva è un tripudio di flora e di fauna locale ed esotica proveniente da ogni angolo conosciuto della terra; per questo motivo i santi Pietro e Paolo, l'uno garante dell'autorità pontificia e l'altro evangelizzatore del Cristianesimo, sostano come vedette all'ingresso della Cappella.

La *Leggenda della Vera Croce* narrata nei quattro trapezi, così come la *Leggenda* dipinta nel catino absidale, evita aperture di sorta alla tradizione apocrifa, concentrandosi sugli episodi ritenuti autentici fatti storici e avvicinandosi in questo modo allo spirito delle *Storie della Vera Croce* dipinte nel periodo della Controriforma. Tuttavia non si può parlare, come invece si farà per i cicli del tardo XVI secolo, di pittura di storia, concepita come un insieme di *exempla* attualizzanti.

Le *Storie della Vera Croce* di Santa Croce in Gerusalemme vanno infatti considerate come tappe della storia dell'uomo che, l'una dopo l'altra, conducono alla finale sconfitta dell'Islam, portando a compimento la profezia del Carvajal. Il significato dell'*Adorazione della Croce apparsa nel cielo* ora ci appare chiaro. L'illustrazione rappresenta la tappa finale di questo

⁴⁴⁶ I. IANNUZZI, *Le radici culturali di uno spagnolo alla corte papale: Bernardino de Carvajal*, in F. CANTATORE, M. CHIABÒ, P. FARENGA, *Metafore di un pontificato: Giulio II (1503-1513)*, Roma, 2-4 Dicembre 2008, Roma, 2010, pp. 45-59.

percorso storico, che anticipa la definitiva disfatta dell'Islam: è il momento della straordinaria coincidenza del ritrovamento del *Titulus* e dell'arrivo a Roma della notizia dell'espugnazione di Granada, che fu letto come un «segno», che il mosaico concretizza con una Croce rossa nel cielo: «*Ut apparente signo filii Dei in urbe, quae universum orbem refert, simul contra Mahumetem praecipuum Christi hostem victoriam insignem nuntiari contingeret [...]*».

La concezione della storia come adempimento di un disegno profetico e l'individuazione del nemico nel musulmano legano ancora i cicli di Santa Croce in Gerusalemme allo spirito crociato della tradizione artistica medievale. Carvajal, che fermamente credeva nell'imminente fine dell'Islam, non sapeva ancora che di lì a poco sarebbe arrivato un nuovo nemico da sconfiggere: la Riforma protestante. Anche in questo caso, la Croce si sarebbe imposta quale simbolo prediletto del trionfo della Chiesa di Roma sulle eresie.

Una nota, infine, su due soggetti che non abbiamo ancora analizzato, presenti nelle finte nicchie del sottarco, sul lato opposto all'altare maggiore, dove fanno la loro comparsa Sant'Elena e San Silvestro, identificati dalle relative iscrizioni.

Sant'Elena abbraccia la Croce con il *Titulus* e la corona di spine e tiene in mano i tre chiodi, mentre con l'altra mano copre il capo di Bernardino Carvajal inginocchiato al suo cospetto (**Figura 79**). L'imperatrice indossa la corona, un velo che blandamente le cinge i capelli biondi e una grande catena d'oro terminante con una Croce rossa con quattro perle alla fine dei bracci.

Questa raffigurazione di Elena doveva trarre alimento dall'iconografia spagnola, che a sua volta identificava Elena e Eraclio nei re cattolici Isabella e Ferdinando. Al Museo di Saragozza si trovano le tavole di un *retablo* dedicato alla Croce, proveniente dalla chiesa di Santa Croce di Blesa, realizzato nel 1581 da due esponenti della corrente gotica flamenga, Miguel Ximenes e Martin Bernat. Singnificativamente, anche quest'opera concilia il motivo del *Giudizio universale* con le storie della Vera Croce, riportando in questo caso anche parte della leggenda di Giuda Ciriaco. I due riquadri conclusivi riuniscono anacronisticamente nella stessa scena gli imperatori

Elena e Eraclio in un improbabile ingresso a Gerusalemme (**Figura 80**) e nell'*Adorazione della Vera Croce*. Questa compresenza non può che essere letta come un omaggio ai devoti reali di Spagna. Come nel mosaico romano, nell'*Adorazione della Croce* di Saragozza Sant'Elena tiene in mano i chiodi di Cristo e indossa un collare dorato terminante con una croce rossa; le fisionomie dei volti, inoltre, corrispondono, così come la bionda acconciatura raccolta da un velo trasparente (**Figura 81a, Figura 81 b**).

Nella Cappella romana, l'influenza dell'iconografia spagnola si rivela vincente nella restituzione di Elena, che probabilmente ricordare le sembianze di Isabella di Castiglia, come la ritrattistica può confermare (**Figura 82**).

Dall'altra parte si trova San Silvestro (**Figura 83**): se la Sant'Elena del Museo di Saragozza indossava una tiara pontificia, riassumendo in sé il potere temporale e il potere spirituale, nella cappella romana il potere pontificio e il potere imperiale si fronteggiano, ripetendo lo schema dell'*Adorazione della Croce apparsa nel cielo* e rispecchiando, ancora una volta, l'ideale politico del Carvajal, ritratto, come il suo predecessore Mendoza nel catino absidale, ai piedi di Elena/Isabella e della Croce.

Nell'analisi dell'*Adorazione della Croce apparsa nel cielo* ci chiedevamo quale fosse l'identità del pontefice, poco comprensibile dal momento che il suo profilo si addice tanto a quello di Alessandro VI, quanto a quello di Giulio II, che fino al 1510 non aveva ancora la barba. Ora, invece, non titubiamo affatto, perché questo San Silvestro ha il volto di Giulio II, di *quel* Giulio II emaciato, barbuto e dallo sguardo malinconico che Raffaello aveva ritratto nel 1511 (Londra, National Gallery) (**Figura 84**).

Confrontiamo questo volto con altre raffigurazioni della Cappella, ad esempio con il viso della Sant'Elena che lo fronteggia: è chiaro che la mano disegnativa non è la stessa. Il pontefice è restituito con piglio naturalistico e con un'acuta introspezione psicologica, data un sapiente uso di un'ampia gamma cromatica delle tessere musive, disposte in modo da caricare i contorni, com'è evidente negli occhi, ma al contempo da ammorbidire la figura attraverso lo sfumato.

Insomma, ci troviamo inequivocabilmente di fronte ad un brano postumo, che sfora il 1510, *terminus ante-quem*.

Come se non bastasse, nella verdura che contorna la nicchia dove si trova San Silvestro/Giulio II campeggiano tre ghiande e una foglia di Rovere, simboli araldici del pontefice, che non ricompaiono in nessun'altro punto della volta musiva (**Figura 85**).

È plausibile, allora, che il ciclo fosse stato commissionato quando ancora Alessandro VI, morto il 18 Agosto del 1503, era in vita. Il suo ritratto doveva affiancare quello del Carvajal nell'*Adorazione della Croce apparsa nel cielo* e forse compariva addirittura nelle vesti del San Silvestro della nicchia che fronteggia Elena/Isabella con il cardinale Carvajal.

Più tardi, quando i rapporti tra il Carvajal e Giulio II erano ormai irreversibilmente stroncati (nel 1511 Giulio II scomunicò il cardinale che si era dichiarato antipapa), il papa Della Rovere dovette far mettere il proprio volto al posto di quello dell'odiato predecessore Alessandro VI, accompagnato dai simboli del proprio stemma, compiendo così un atto che aveva insieme il carattere della *damnatio memoriae* e delle rivendicazione della legittimità del proprio mandato.

Parte II

Culto e rappresentazioni della Vera Croce nell'età della Controriforma

Roma e lo Stato Pontificio, il Ducato di Ferrara, il Ducato di Urbino

Premessa

Solitamente, quando si pensa alla *Leggenda della Vera Croce* si pensa agli affreschi aretini di Piero della Francesca, dove il racconto allegorico medievale si concilia con il genio artistico del primo Rinascimento, generando un'opera di grande fascino.

Gli studi iconografici più recenti e completi considerano il ciclo di Piero della Francesca la dirittura di arrivo di un secolare percorso iconografico⁴⁴⁷, ma, diversamente da quanto il disinteresse della critica lascia supporre, la leggenda sopravvisse al ciclo pierfrancescano e al suo secolo. Furono le accuse mosse dalla Riforma protestante a permetterle di perpetrarsi nel tempo e di avviare un percorso di trasformazione tipologica e iconografica necessario per la sua sopravvivenza.

La seconda parte della ricerca segue passo dopo passo questo *iter* evolutivo, che proseguì ininterrottamente per tutta la durata del XVI secolo, fino ad approdare ad una formula iconografica definitiva a cavallo tra i due secoli.

Quella che andremo ad analizzare è la lunga fase di messa a punto dell'iconografia postridentina, lontanissima dalla sterilità e dalla ripetitività di cui sono state incolpate le rappresentazioni della Vera Croce nell'età della Controriforma⁴⁴⁸.

Il percorso inizia con un'indagine sugli affreschi della Sala di Costantino (1519-1524), i quali, seppur tocchino soltanto trasversalmente la leggenda della Vera Croce, ebbero un peso notevole sulla produzione artistica successiva, sia per la fama degli artisti che vi operarono, sia per l'autorevole committenza pontificia, che rivendicava, ora più che mai, il suo primato.

⁴⁴⁷ Si veda M. A. LAVIN, *The place of narrative...*, op. cit. (1990); S. PFLEGER, *Eine Legende und ihre Erzählformen*, op. cit. (1994); B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit. (2004); C. CIPOLLARO, *Agnolo Gaddi e la Leggenda...*, op. cit. (2009).

⁴⁴⁸ Si leggano a questo proposito le parole di Barbara Baert: «*In the post-Tridentine era Helena, Constantine and Heraclius function as personifications and representatives of Catholic Church. Nonetheless, the credibility of the Finding of the Cross began to be doubted, thanks in part to humanist criticism of the sources on which the legend was based. [...] A new thinking that put reason first, a religious perception that sought to curtail apocryphal knowledge in favour of Holy Scripture, and an ecclesiastical policy that celebrated the triumphs of its historical forefathers, ensured that the Legend of the Cross became a limited, coherent and streamlined story commemorating a noble finder and valiant rescuer of the relic of the Cross*». B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., pp. 449-451.

Dalla sala di Costantino si passerà all'analisi di due cicli di transizione che precedono la fine del Concilio di Trento (1563): gli affreschi di Daniele da Volterra nella Cappella Orsini in Trinità dei Monti a Roma (1541-1548) e dell'Oratorio dell'Annunziata a Ferrara (1547-1549), dove, con esiti differenti, la *Leggenda della Vera Croce* assunse una fisionomia del tutto nuova, rivelatrice di un cambiamento ideologico e spirituale in atto.

A partire dal ciclo ferrarese, che inaugurò il sodalizio tra le confraternite preposte alla custodia di una reliquia della Croce (o di un Crocifisso miracoloso) e le raffigurazioni della Vera Croce, il ruolo delle confraternite nella gestione delle pratiche cultuali e nella definizione dei programmi iconografici sarà oggetto di costante analisi.

Il capitolo intitolato *La Croce al centro del dibattito teologico, storiografico e artistico posttridentino* separa il periodo che precede da quello che segue il Concilio di Trento, dando le coordinate storiche e ideologiche di riferimento per comprendere il successo del culto e delle rappresentazioni della Vera Croce negli anni della Controriforma.

Dopo la fine del Concilio di Trento, la grande tradizione affrescale toscana risorse a Terni (San Francesco, Cappella della Croce Santa, 1570-1575) e a Roma (Oratorio del Crocifisso, 1578-1582) con soluzioni iconografiche rispondenti alla nuova esigenza di storicità, alla quale ci adegueremo anche noi, utilizzando il titolo più consono di *Storie della Vera Croce*.

A cavallo tra il XVI e il XVII secolo, le pubblicazioni di Roberto Bellarmino e di Cesare Baronio e gli emendamenti al *Breviario Romano* contribuirono ad una definitiva e irreversibile trasformazione della *pittura di storia* verso un'«*arte senza tempo*»⁴⁴⁹, definita in questa sede *pittura di liturgia*, esemplificata dagli affreschi di Niccolò Circignani a Santa Croce in Gerusalemme (1592) e di Pieter Van Lindt a Santa Maria del Popolo (1637).

Da Roma, il *focus* della ricerca si sposta verso il Ducato di Francesco Maria II Della Rovere, dove gli affreschi e le pale d'altare sono il sintomo di una devozione che affonda le sue radici nel

⁴⁴⁹ L'espressione è tratta dal classico di Federico Zeri, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, 1957.

culto di San Ciriaco e che si rinnova nell'identificazione dei duchi con gli imperatori protagonisti delle storie della Vera Croce.

Il fenomeno di assimilazione dei duchi locali con Elena, Costantino ed Eraclio, di cui si fecero carico le confraternite, avvicina, seppur con manifestazioni artistiche non coeve, il Ducato degli Este al Ducato dei Della Rovere, entrambi attraversati da un clima di incertezza politica, sul quale pendeva la minaccia di una Chiesa forte e controriformata, intenzionata a riappropriarsi dei propri legittimi domini, fino a condurre i Ducati al comune destino della devoluzione.

Capitolo 5

Sviluppo, diffusione e tipologia delle rappresentazioni della Vera Croce nell'Italia centrale prima e dopo il Concilio tridentino

Il capitolo conclusivo della prima parte ha messo in luce la simultaneità di due fenomeni.

Da un lato ci sono le grandiose decorazioni di San Francesco ad Arezzo e di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, magnifici cicli figurativi commissionati ad artisti importanti da personalità di spicco nel panorama politico internazionale e profondamente implicati nella questione antiturca, sulla scia della nobile tradizione artistica inaugurata dai regnanti crociati nell'Europa del centro-nord. Questi cicli rivelano una componente notevole di originalità iconografica, sulla quale la committenza, e non soltanto il genio artistico, dovette influire.

Dall'altra parte ci sono i cicli connessi alle emergenze devozionali e sociali della committenza e della territorialità, facenti riferimento a specifici modelli artistici. È il caso dei cicli toscani intenzionalmente ispirati agli affreschi fiorentini di Agnolo Gaddi e commissionati da Confraternite della Croce legate all'Ordine francescano, come i lavori di Nanni di Caccia a Santa Croce a Montepulciano e di Cenni di Francesco nella Cappella della Croce di Giorno della chiesa di San Francesco. È il caso, ancora, dei cicli marchigiani debitori all'iconografia adriatica e collegati al culto di San Ciraco e alla locale questione ebraica, come gli affreschi di Montegiorgio, attribuiti alla cerchia di Antonio Alberti da Ferrara, e le predelle di Luca di Paolo da Matelica e di Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro.

Se escludiamo i grandiosi cicli di Arezzo e di Santa Croce in Gerusalemme, nel corso del XV secolo la *Leggenda della Vera Croce* subisce una trasformazione tipologica, passando dai cicli monumentali di affreschi agli spazi più angusti della predella d'altare. Questo vale anche per le produzioni dei primi decenni del secolo successivo, come le pale d'altare di Luca Signorelli

(Umbertide, Santa Croce, 1516), di Cima da Conegliano (Venezia, San Giovanni in Bragora, 1501-1503) e di Bernardino da Tossignano (Collezione privata, 1515-1520), ma anche, estendendo geograficamente il nostro raggio d'ispezione, di Bernardino Luini (Milano, Santa Maria della Passione, Cappella della Crocifissione, 1510-1515).

Nella tavola principale delle pale di Cima da Conegliano e di Bernardino da Tossignano sono rappresentati *Elena e Costantino ai lati della Croce*, secondo una tipologia di derivazione bizantina, particolarmente diffusa in area veneta. Le predelle di Luca Signorelli e di Bernardino Luini corredano invece un soggetto legato alla Passione di Cristo: la *Deposizione* (Luca Signorelli) e il *Compianto di Cristo morto* (Bernardino Luini).

In questo insieme rientra anche un pannello con una singolare *Adorazione della Vera Croce* (Melbourne, National Gallery of Victoria) (**Figura 86**), adibita a cimasa di un polittico smembrato dove il riquadro principale raffigurava l'*Andata al Calvario* (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica)⁴⁵⁰. La macchina d'altare fu dipinta in un periodo compreso tra il 1516 e il 1533 da Cola dell'Amatrice per la chiesa di San Francesco ad Ascoli Piceno e commissionata dalla locale Confraternita del Corpus Domini. Priva delle insegne imperiali e raffigurata come una suora francescana, Elena siede in contemplazione della grande Croce di legno che sorregge con cura, appoggiandola sulle sue ginocchia. Dei tre personaggi che aiutano la santa a sostenere la Croce, due sono perfettamente riconoscibili nell'ebreo, dal profilo caricaturiale e dal mento appuntito, e nel turco, con barba e turbante bianco. La scena si svolge al di sopra di un tappeto di nuvole e contro un cielo dorato e damascato. La dimensione atemporale era ribadita dal riquadro sottostante, oggi perduto, dove si trovava una porta immersa in un cielo di nuvole, e dai quadretti laterali, ciascuno con una coppia di angeli portacroce collocati nella medesima ambientazione. Il primo uomo a sinistra si appoggia sugli strumenti dello scavo, una vanga e una zappa, riconducendo la trascendentalità della rappresentazione alla storicità del ritrovamento della Vera

⁴⁵⁰ G. FABIANI, *Cola dell'Amatrice secondo i documenti ascolani*, Roma, 1972; F. ZERI, *Cola dell'Amatrice: due tavole*, in *Paragone. Arte*, Firenze, 1953, pp. 42-46; R. CANNATÀ, *Cola dell'Amatrice*, Firenze, 1991, pp. 115-116; C. COSTANZI (a cura di), *Le Marche disperse. Repertorio delle opere d'arte dalle Marche al mondo*, Milano, 2005, p. 140.

Croce. Gli elementi della tradizione dell'*Inventio Crucis* convivono così in un soggetto originale, dove il misticismo francescano a cui era legata la committenza si fonde con il clima profetico che si respirava nei primi anni del XVI secolo.

Con questa illustrazione Cola dell'Amatrice non determinò un modello influente nel solco della tradizione, ma espresse la necessità di un rinnovamento, inaugurando un periodo di ricerca iconografica durato decenni, che assunse gli esiti più svariati. Riassumendo in un'unica scena le implicazioni narrative e allegoriche dell'*Inventio Crucis*, l'artista lanciava le premesse per l'avvento delle rappresentazioni della Vera Croce nella pala d'altare. L'occasione fu colta da un altro pittore raffaellesco, Benvenuto Tisi da Garofalo (Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 1536), e non crediamo sia un caso, dal momento che proprio Raffaello si era applicato per il rinnovamento della pala d'altare.

Ma anche quest'opera era destinata a non avere un seguito, se non in un riquadro della *Leggenda della Vera Croce* affrescata nell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara (1547-1548). La precocità delle produzioni ferraresi rispondeva alla specificità del contesto di realizzazione, direttamente coinvolto nella questione della Riforma protestante. Furono infatti gli attacchi mossi dalla Riforma a determinare la rinnovata fortuna della *Leggenda della Vera Croce* nell'arte, che «*toccata dalla controversia era divenuta una delle forme della controversia*», come scrisse Émile Mâle in una pagina illuminante sull'arte della Controriforma:

«*Ainsi, quand on étudie la littérature théologique du XVI et du XVII siècle, on ne saurait oublier un instant le protestantisme. Mais faut-il aussi penser aux protestants quand on étudie l'art de la Contre-Réforme? Faut-il croire que l'art, dont l'essence est la contemplation et l'amour, ait pris part, lui aussi, à ce grand combat que livrait l'Église? Nous en sommes convaincu. L'art lui-même, nous allons le voir, a été touché par la controverse, est devenu parfois une des formes de la controverse*⁴⁵¹».

⁴⁵¹ É. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du 16. Siècle, du 17., du 18 siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932, pp. 21-22.

Sulle rappresentazioni della Vera Croce in epoca pretridentina e sulle relative implicazioni ideologiche, si è soffermata Carla Heussler in un volume pubblicato in lingua tedesca nel 2006⁴⁵², che restituisce un quadro generale della situazione artistica, individuandone le implicazioni di carattere ideologico che fecero della Croce il «*simbolo di vittoria e di trionfo della Chiesa nuovamente forte*⁴⁵³».

Roma, alla quale guardavano anche gli affreschi dell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara, si impose quale riferimento imperante, proseguendo la tradizione dei cicli monumentali di affreschi ereditata dagli esempi toscani e romani del Quattrocento, ma rinnovandola attraverso un processo iconografico che Heussler definisce, giustamente, «*di storicizzazione*⁴⁵⁴».

Se la controversia è il basso continuo che accompagna queste rappresentazioni, c'è un'altra motivazione storica che determinò l'*exploit* delle Storie della Vera Croce nell'ultimo trentennio del XVI secolo ed è la secolare questione antiturca, che si ripresentò con la crociata della Lega Santa e di Pio V contro l'Impero turco ottomano, reiterando temi antichi, individuati in questa sede nel territorio di competenza di Francesco Maria II Della Rovere, uno degli eroi della Battaglia di Lepanto.

La ricerca iconografica svolta su tutto il territorio italiano ha permesso di stabilire che la rinascita delle raffigurazioni della Vera Croce nella tipologia del ciclo di affreschi si verificò nell'orbita di Roma, comprendendo il caso dell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara e alcuni ormai timidi accenni nelle produzioni artistiche del Ducato dei Della Rovere.

La pala d'altare godette invece di un'ampia diffusione, soprattutto tra la fine del XVI secolo e la prima metà del secolo successivo, con particolare incidenza nel Ducato roveresco, ma anche nel Granducato mediceo e nella Repubblica di Venezia. Questa distribuzione geografica rivela una

⁴⁵² C. HEUSSLER, *De Cruce Christi, Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung ; Funktionswandel und Historisierung in nachtridentinischer Zeit*, München, 2006.

⁴⁵³ C. HEUSSLER, *Storia o leggenda: l'Invenzione e l'Esaltazione della Vera Croce e Cesare Baronio*, in P. TOSINI (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Roma, 2009, pp. 241-254, in particolare p. 241.

⁴⁵⁴ Sin dal titolo, con il termine *Historisierung*. C. HEUSSLER, *De Cruce Christi*, op. cit.

predilezione che pare quasi connaturata, poiché storicamente consolidata, che affonda le sue radici nel culto e nelle manifestazioni artistiche dei secoli XIV e XV.

Nel Granducato mediceo si assiste alla genesi di pale d'altare per lo più destinate a cappelle private e realizzate tra gli ultimi anni del XVI secolo e la prima metà del secolo successivo. Da una parte, si verifica una discreta diffusione del soggetto *Eraclio riporta la Croce a Gerusalemme*, sulla quale influì probabilmente il successo di una sacra rappresentazione, *l'Esaltazione della Croce* del fiorentino Giovan Maria Cecchi, diffusa intorno agli anni Ottanta e pubblicata postuma all'autore, nel 1598⁴⁵⁵. Dall'altra parte, sono numerose le raffigurazioni dell'*Inventio Crucis* ispirate alle *Lectiones* del *Breviario Romano* postridentino e ai racconti degli storici greci del V secolo, che contemplavano la partecipazione del vescovo Macario al fianco di Elena e la guarigione di una donna malata. Queste opere costituiscono il definitivo punto di approdo del percorso iconografico attuato nel corso del XVI secolo e, al contempo un eloquente esempio di arte controriformata, dove il diffuso pietismo e l'intento didattico coesistono in una composizione che enfatizza la partecipazione dell'autorità ecclesiastica e il devoto atteggiamento di Elena in adorazione della Croce. Si vedano a questo proposito il dipinto di Giovanni Bizzelli (Firenze, San Giovanni degli Scolopi, 1587) (**Figura 87**) e di Francesco Mati (Firenze, Santa Margherita de' Cerchi, fine del XVI secolo) (**Figura 88**).

Il modello più influente fu quello proposto da Gergorio Pagani per la chiesa del Carmine di Firenze (1592) (**Figura 89**)⁴⁵⁶. Collocato nell'altare della famiglia Alidosi, il dipinto fu distrutto dall'incendio del 1771 e, successivamente, sostituito con una copia di Gennaro Landi. La fortuna dell'opera è confermata dalla presenza a Firenze e nel Granducato mediceo di dipinti ispirati al modello di Gregorio Pagani, come quello attribuito alla cerchia di Cristofano Allori (Impruneta, Convento domenicano di Santa Caterina da Siena, 1590-1610), o come l'opera di Giovanni

⁴⁵⁵ Il testo è stato pubblicato interamente in A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, vol. 3, Firenze, 1872, p. 1 sgg. In appendice al testo, D'Ancona riporta la «*Descrizione dell'apparato e de gl'intermedi fatti per la storia dell'Esaltazione della Croce rappresentata in Firenze da' giovani della Compagnia di San Giovanni Evangelista con l'occasione delle nozze delle altezze serenissime di Toscana nell'anno 1580*», pp. 121-138.

⁴⁵⁶ L. BERTI, *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, Firenze, 1992, p. 138, f. 43.

Bilivert (Firenze, Santa Croce, Cappella Calderini, 1621)⁴⁵⁷ e quella di Matteo Rosselli (Firenze, Santi Michele e Gaetano, Cappella Bonsi, secondo quarto del XVI secolo) (**Figura 90**)⁴⁵⁸. L'invenzione di Gregorio Pagani valicò i confini del Granducato mediceo, dal momento che ricompare in un quadretto custodito nella chiesa del Crocifisso di Urbania (**Figura 91**), di qualità non certo elevata ma significativo dello stadio di diffusione raggiunto dall'opera di Pagani, probabilmente attraverso la divulgazione grafica⁴⁵⁹.

A Venezia le *Storie della Vera Croce* sono consacrate dai grandi nomi di Tintoretto (*Miracolo della Vera Croce*, Santa Maria Mater Domini, 1561-1565)⁴⁶⁰ (**Figura 92**) e di Palma il Giovane (*Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, San Giovanni Elemosinario, 1595-1599; *Miracolo della Vera Croce* e *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, chiesa di Santa Maria Assunta dei Gesuiti, già dei Crociferi, sagrestia, 1620-1625)⁴⁶¹. In questi casi, la committenza è di competenza delle confraternite, o *scuole*, e i soggetti si adeguano alla tipologia orizzontale del telerò.

L'*Inventio Crucis* del Tintoretto, dipinta all'indomani della chiusura del Concilio di Trento, rivela una precoce necessità di rinnovamento dell'iconografia tradizionale e, con la rappresentazione della guarigione di una donna malata per l'intervento di Elena affiancata dal vescovo Macario, intraprende una direzione iconografica che si rivelerà vincente alla fine del secolo.

⁴⁵⁷ R. CONTINI, *Bilivert, saggio di ricostruzione*, Firenze, 1985, pp. 78-80, figg. 10-11.

⁴⁵⁸ Per la sua Cappella nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano, Elena Bonsi commissionò un ciclo con *Storie della Croce*, costituito dall'*Apparizione della Croce a Costantino*, dipinta da Jacopo Vignali, dalla *Distruzione degli idoli* di Giovanni Bilivert e dalla pala centrale di Matteo Rosselli. In un secondo momento, il nipote di Elena Bonsi, Francesco, ottenne il patronato dell'intera area del transetto e commissionò a Giovanni Bilivert una grande tela con *Eraclio riporta la Vera Croce in Gerusalemme*, datata 1641. Si veda G. PAGLIARULO, *La devozione della famiglia Bonsi e le commissioni per San Gaetano di Firenze*, in *Paragone. Arte*, 33, 1982, pp. 13-32.

⁴⁵⁹ Le copie grafiche al momento rintracciate sono verosimilmente tarde. Una copia dipinta è conservata a Sesto Fiorentino (Villa Guicciardini) e risale al XIX secolo, secondo la scheda della Soprintendenza BAPSAE di Firenze, Pistoia e Prato. Tra i disegni derivanti dall'invenzione di Gregorio Pagani si segnalano due disegni di Innocenzo Ansaldi eseguiti nella seconda metà del XVIII secolo, uno a matita e l'altro a sanguigna, conservati nel Museo Civico di Pescia e provenienti da una collezione privata romana.

⁴⁶⁰ R. PALLUCCHINI, P. ROSSI (a cura di), *Tintoretto, le opere sacre e profane*, 2.1, Venezia, 1982, p. 181. L'immagine proposta alla figura 92 è un'acquaforte dell'incisore Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718), desunta dal dipinto di Tintoretto e conservata a Roma, nell'Istituto Nazionale per la Grafica, Collezione Corsini, numero di inventario 45388.

⁴⁶¹ I teleri di Palma il Giovane saranno oggetto di indagine nell'ultimo capitolo dedicato alla produzione artistica nel Ducato dei Della Rovere. Per la Confraternita di Santa Croce di Urbino, infatti, Palma il Giovane eseguì una terza pala d'altare raffigurante *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*.

Il Granducato mediceo e la Repubblica di Venezia costituiscono dei nuclei geoculturali fortemente individualizzati e di essi ci occuperemo soltanto trasversalmente, individuando le relazioni e gli scambi, particolarmente proficui, ad esempio, nel Ducato di Francesco Maria II Della Rovere.

In questa sede saranno approfondite le produzioni artistiche di Roma e delle sue province, del Ducato di Urbino e del Ducato di Ferrara, definendo un itinerario che geograficamente attraversa i domini appartenenti di fatto allo Stato Pontificio.

Infatti, pur nella totale indipendenza d'azione, i duchi di Urbino e di Ferrara erano legati al pontefice da forme di vassallaggio, che si rivelarono fatali allorchè Alfonso II d'Este (1533-1597) e Francesco Maria II della Rovere (1549-1631) rimasero senza eredi. Orientata al ripristino dei territori che giuridicamente le spettavano, la Chiesa controriformata si riappropriò di questi domini, inglobandoli nello Stato Pontificio. Ma non è a seguito delle due devoluzioni che si assiste ad una diffusione di produzioni artistiche aventi come soggetto la Vera Croce, bensì prima, quando il timore della devoluzione era alle porte, si respirava nell'aria.

Allora nei territori estensi e rovereschi si manifestò l'esigenza di adeguamento ai temi proposti dalla Chiesa controriformata, con l'intenzione di esprimere il ducale consenso all'immagine di una Chiesa trionfante veicolata dalle storie della Vera Croce. Alla luce di questa osservazione, mi pare oltremodo significativo il fatto che sia nel Ducato degli Este che nel Ducato dei Della Rovere si insista sulla partecipazione di Costantino alle rappresentazioni della Vera Croce, un Costantino che nel Ducato roveresco assume addirittura la fisionomia di Francesco Maria II.

La committenza ducale però non intervenì mai direttamente.

Nei Ducati di Urbino e di Ferrara, così come a Roma e a Terni, le rappresentazioni della Vera Croce furono principalmente ad appannaggio delle confraternite.

5.1 Il ruolo delle confraternite

Il fenomeno della decorazione di Cappelle sepolcrali private, generate da una devozione personale spesso data da casi di eponimia, che osserveremo da vicino con la Cappella Orsini nella chiesa di Trinità dei Monti a Roma, godette di particolare diffusione in ambito toscano tra la fine del XVI secolo e l'inizio del secolo successivo.

Il percorso geografico che intraprenderemo denota invece un tipo di committenza collettiva, data da una devozione partecipata.

Si era ormai esaurito il connubio tra la *Leggenda della Vera Croce* e la comunità francescana, che trovava alimento nella veterotestamentaria leggenda del legno della Croce, anch'essa destinata a non avere un seguito nell'arte, se non negli affreschi dell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. I nuovi committenti furono i laici devoti riuniti in congregazioni volte a celebrare esercizi religiosi e pietistici e ad esercitare opere di carità: le confraternite, che il Concilio di Trento aveva deciso di preservare, ma sotto il diretto controllo dell'autorità vescovile e con il fine di promuovere e di difendere i valori della Chiesa controriformata⁴⁶².

Le confraternite che nel Cinquecento commissionarono le rappresentazioni della Vera Croce sono in linea di massima accomunate dalla custodia di una reliquia della Vera Croce, solitamente di particolare prestigio, perché donata da un papa, da una regina o da un duca, in alcuni casi addirittura miracolosa.

Con l'avvento della Riforma protestante, il culto delle reliquie era stato messo a dura prova, ma il Concilio di Trento seppe gestire la situazione giustificandolo e, al contempo, frenando l'incondizionato dilagare di reliquie non autentiche. D'altra parte, anche le fondamenta

⁴⁶² *Decreti del Concilio di Trento (1545-1565)*, sessione XXII, canoni VIII, IX, in G. ALBERIGO, G. L. DOSSETTI, P. P. JOANNOU, C. LEONARDI, P. PRODI (a cura di), *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologna, 1973. Sul ruolo delle confraternite nella Controriforma, L. BENOCI BERTOLDI, *Confraternite, Chiesa e società: aspetti e problemi dell'associanismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, Fasano, 1994; P. CHINAZZI, *Le Confraternite: storia, evoluzione, diritto*, prefazione di F. DANIELI, Roma, 2010, pp. 31 sgg. Utilissimo, infine, il volume di Pietro Zovatto, P. ZOVATTO (a cura di), *Storia della spiritualità italiana*. Roma, 2002, in particolare il saggio di M. RAGAZZONI, *Cinque e Seicento, l'epoca delle Riforme e della Controriforma*, pp. 225 sgg.

ideologiche del culto della Croce erano state compromesse dalle accuse di iconoclastia principalmente mosse da Giovanni Calvino.

Le confraternite che custodivano una reliquia della Vera Croce, allora, promossero e difendettero il culto delle reliquie, il culto della Croce e le relative pratiche liturgiche e devozionali. Le raffigurazioni delle *Storie della Vera Croce*, che frattanto stavano perdendo il loro contorno di leggendarietà, avevano il ruolo di darne testimonianza visiva, costituendo una forma non verbale di autenticazione della reliquia della Croce custodita dalla compagnia.

Altre confraternite committenti di raffigurazioni della Vera Croce, inoltre, come quelle del Crocifisso a Roma, di Santa Croce a Cantiano (PU) e di Santa Maria dei Battuti a Pieve di Cento (BO), custodivano un Crocifisso ligneo miracoloso. Quando in procinto di parlare (Cantiano) o quando scampato ad un incendio (Roma, Pieve di Cento), il Crocifisso rivendicava una propria interna vitalità che gli permetteva di prodigare miracoli, avvicinandolo così al senso e alla funzione della reliquia della Croce, che riceveva il proprio potere taumaturgico dal contatto con il corpo e con il sangue di Cristo.

In adesione alla causa della Chiesa controriformata, la reliquia (o il Crocifisso miracoloso) era oggetto di particolari attenzioni devozionali e liturgiche da parte dei confratelli, che generalmente la esponevano nei giorni dell'*Inventio Crucis* e dell'*Exaltatio Crucis*, ma anche in altre occasioni liturgiche, offrendola all'adorazione dei fedeli, oppure conducendola in processioni ordinate secondo schemi gerarchici prestabiliti, che da un lato celebravano con fasto il trionfo della Croce e dall'altro ne esaltavano la natura umile e sacrificale.

Le processioni promosse dalla Confraternita dell'Annunziata di Ferrara, dalle Confraternite della Croce del Ducato roveresco e dalla Confraternita del Crocifisso di Roma prevedevano la partecipazione in pompa dell'autorità ecclesiastica e l'elevazione dei variopinti stendardi, ma anche di una semplice croce in legno verde e nodoso portata da un confratello, che affondava le sue origini nell'antico tema dell'albero della Croce. Parate di questo tipo si concludevano in

alcuni casi con le schiere dei battuti piagati e sanguinanti, riesumati da una tradizione medievale, che dovevano suscitare nel popolo ammirazione e turbamento religioso.

Queste folcloristiche processioni furono rievocate da pittori come Cesare Nebbia (Roma, Oratorio del Crocifisso) e Palma il Giovane (Urbino, Duomo) nella rappresentazione di *Eraclio porta la Vera Croce a Gerusalemme*, dove il vescovo Zaccaria impersonava il trionfo della Croce e, per estensione, della Chiesa, e l'Eraclio sofferente sotto il peso della Croce si faceva, come i flagellanti, esempio di penitenza e di sacrificio.

Molte delle confraternite in questione erano anche dette dei Battuti o dei Disciplinati e aderivano all'uso penitenziale di battersi, nato nel XIII secolo a Perugia vicino all'ambiente francescano. Fu una compagnia di flagellanti ad assegnare a Cenni di Francesco di Ser Cenni la *Leggenda della Vera Croce* nella Cappella della Croce di Giorno a Volterra e a Luca Signorelli la pala della *Deposizione* con la *Leggenda della Vera Croce* nella predella (Umbertide, Santa Croce). I sodalizi del centro Italia che nel XVI secolo commissionarono cicli pittorici o pale d'altare con *Storie della Vera Croce*, come la Confraternita dell'Annunziata di Ferrara e la Confraternita del Crocifisso di Roma, praticavano ancora l'autoflagellazione, seppur con una certa sporadicità. Altre compagnie, come quella di Urbino, per la quale abbiamo una datazione certa (1581)⁴⁶³, abbandonarono l'uso tra la fine del XVI secolo e l'inizio del secolo successivo, pur continuando a portare il flagello nel cingolo della divisa. Le *Storie della Vera Croce*, che raccontavano il percorso del legno della Vera Croce da strumento di martirio a strumento di salvezza, rimandavano alla pratica dei battuti, che imitando il Cristo della Passione facevano dell'autoflagellazione una via verso la guarigione dai mali fisici e verso la redenzione dal peccato.

Insieme alla pratica dell'autoflagellazione, che avveniva in termini ridotti rispetto al passato, furono gli aspetti esteriori della liturgia ad assolvere alla funzione di generare sentimenti di devozione sulla collettività dei partecipanti. In particolare, l'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara

⁴⁶³ *Officio et capitoli della fraternita di Santa Croce d'Urbino, nuovamente riformati*, Urbino, 1581.

e l'Oratorio del Crocifisso di Roma dedicavano una cura specifica all'oratorio musicale, che riceveva l'eredità dalle sacre rappresentazioni di origine medievale.

Le *Storie della Vera Croce* possedevano ancora il fascino della narratività, capace di coinvolgere la comunità come di fronte ad uno spettacolo teatrale, come esemplarmente dimostrano gli affreschi dell'Oratorio del Crocifisso e una pala di Giorgio Picchi commissionata dalla Confraternita di Santa Croce di Mercatello sul Metauro (PU).

Per questo, quando commissionate dalle confraternite, le rappresentazioni della Vera Croce sono accomunate da un linguaggio popolare, quasi mai aulico, che trae dal teatro gesti e scenografie, poiché, come il teatro, doveva rivolgersi non ad una singola persona ma ad una collettività di devoti.

Capitolo 6

La Sala di Costantino

Sin dal IV secolo, la biografia di Costantino fu manipolata per scopi ideologici.

Eusebio di Cesarea, contemporaneo all'imperatore, lo celebrò quale paladino della Chiesa e della Cristianità; successivamente Giuliano l'Apostata, seguito all'inizio del VI secolo dallo storico Zosimo (entrambi dichiaratamente pagani), spargeva denigrazioni sulla condotta dell'imperatore, affiancato da un ampio e autorevole settore della tradizione cristiana, il cui principale rappresentante fu San Gerolamo, che mal sopportava l'ingerenza statale nelle faccende pertinenti alle autorità religiose⁴⁶⁴. Eusebio di Cesarea raccontava che Costantino ricevette il Battesimo in punto di morte, a Nicomedia, ma taceva il nome del battezzante⁴⁶⁵. Questi fu proclamato con veemenza dallo stesso San Gerolamo, all'interno del *Chronicon* (380), traduzione e prosecuzione della *Storia Ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea, ove si faceva invece il nome dell'ariano vescovo di Nicomedia Eusebio⁴⁶⁶.

A glissare sulla dichiarazione gerolamina furono gli *Actus Silvestri*, dove si racconta che Costantino si convertì e guarì dalla lebbra per mezzo del Battesimo, ricevuto dal vescovo di Roma molti anni prima di morire, in un periodo compreso tra la vittoria di Costantino su Massenzio e la donazione di Roma a Silvestro.

Il Battesimo ad opera del vescovo di Roma liberava Costantino dalla macchia dell'eresia ariana e stabiliva la supremazia del potere spirituale sul potere temporale. Nella metà dell'VIII secolo venne redatto il *Constitutum Constantini*, un falso che raccoglieva alcuni elementi della leggenda, trasformandola di fatto in storia. Nel documento, gli episodi, che si volevano descritti

⁴⁶⁴ V. AJELLO, *Costantino, la lebbra e il battesimo di Silvestro*, in BONAMENTE G., FUSCO F., *Costantino il Grande: dall'antichità all'umanesimo: colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, Macerata, 18-20 dicembre 1990, I, Macerata, 1992-1993, pp. 17-58, in particolare p. 39-40.

⁴⁶⁵ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, op. cit., LXII, 1-3, pp. 414-415.

⁴⁶⁶ «*Constantinus extremo vitae suae tempore ab Eusebio Nicomediensi Episcopo baptizatus, in Arianum dogma declinat*». Le parole di San Girolamo sono riportate in G. ANTONIAZZI, *Lorenzo Valla e la polemica sulla Donazione di Roma: con testi inediti dei secoli XV-XVII*, Roma, 1985, p. 90.

dall'imperatore in prima persona, contestualizzavano il momento apicale della narrazione, che costituiva l'effettivo scopo della redazione del falso: la donazione di Roma, una ricompensa al vescovo di Roma da parte dell'imperatore, a lui grato per averlo guarito dalla malattia fisica della lebbra e dal morbo spirituale del paganesimo⁴⁶⁷.

Il documento, che motivava e legittimava il dominio temporale del Papato, venne a costituire la base legale della sovranità del pontefice e della Chiesa. La sua validità non fu messa in discussione, almeno sino agli albori dell'Umanesimo.

Nel 1433, durante la XVI sessione del Concilio di Basilea, il cardinale Niccolò da Cusa (*De concordantia catholica*) ritrovò nella donazione dei franchi Pipino e Carlo Magno la vera origine del potere temporale della Chiesa⁴⁶⁸. A pochi anni di distanza, altri brillanti umanisti contribuirono alla confutazione della validità storica del *Constitutum Constantini*, tra i quali il cardinale Leonardo Teronda di Verona⁴⁶⁹, Lorenzo Valla, Sant'Antonino da Firenze⁴⁷⁰, il vescovo di Chichester Reginaldo Pecock⁴⁷¹, il cardinale (e futuro pontefice Pio II) Enea Silvio Piccolomini⁴⁷². L'opera di gran lunga più rilevante doveva restare il *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio* del Valla, che provava, su basi storiche e linguistiche, che il *Constitutum Constantini* fu redatto negli ambienti della cancelleria pontificia soltanto nell'VIII secolo⁴⁷³. A testimonianza del cocente interesse che continuò a suscitare la questione, lo scritto del Valla incontrò una crescente fortuna, in particolare nelle frange dell'Umanesimo tedesco.

La prima pubblicazione di cui si ha notizia fu edita nel 1506 da un anonimo stampatore, nel quale la critica riconosce Johannes Grüninger di Strasburgo⁴⁷⁴. Nel 1517 Ulrico di Hutten aveva potuto osservare un esemplare di quell'edizione a Bologna, nella casa dell'amico e umanista

⁴⁶⁷ Edizione critica del *Constitutum Constantini* in H. FUHRMAN, *Das Constitutum Constantini*, in *Monumenta Germaniae Historica, Fontes iuris Germanici antiqui*, 10, Hannover, 1968. Sull'argomento si veda S. ZEN, *Cesare Baronio sulla Donazione di Roma tra critica e autocensura (1590-1607)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5 2010, 2/1, pp. 179-219.

⁴⁶⁸ G. ANTONIAZZI, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, pp. 45-46.

⁴⁷⁰ Cenni bibliografici in *Ibidem*, p. 46.

⁴⁷¹ Cenni bibliografici in *Ibidem*, p. 47.

⁴⁷² Cenni bibliografici in *Ibidem*, p. 47.

⁴⁷³ *Ibidem*, in particolare pp. 49-70.

⁴⁷⁴ Notizie sulla fortuna editoriale della *Declamatio* valliana in *Ibidem*, pp. 189 sgg.

tedesco Giovanni Cocleo⁴⁷⁵. Folgorato dalla lucidità della declamazione valliana, lo Hutten pubblicò l'opera nel 1518 e la diede alla ristampa nel 1519, aggiungendo al titolo il termine *Declamatio*⁴⁷⁶. L'opera incontrò allora uno spiccato interesse in ambiente riformato e Martin Lutero, colpito dalla lettura dell'opuscolo (come lui stesso aveva dichiarato in una lettera del 24 Febbraio 1520 a Giorgio Spalantino⁴⁷⁷), lo utilizzò come strumento di attacco nella sua lotta contro il Papato. Tracce della *Declamatio* valliana si riscontrano infatti nelle orazioni del riformatore tedesco, tra le quali emerge il *Contra papatum*, scritto nel 1521, in cui Lutero si scagliava apertamente contro la donazione di Roma⁴⁷⁸.

In questi anni di inquietudine si colloca la decorazione della Sala di Costantino, l'ultima è più vasta delle quattro stanze affrescate da Raffaello nel Palazzo Apostolico Vaticano. Come da tempo è stato osservato, le rappresentazioni raffaellesche contengono allusioni alla storia contemporanea, rese esplicite attraverso i ritratti dei papi committenti, con la finalità di edificare un'immagine trionfante della Chiesa di Roma e del suo pontefice⁴⁷⁹.

Leone X commissionò a Raffaello la decorazione della Sala di Costantino nella primavera del 1519, ma questa fu terminata dai suoi allievi soltanto entro il 1524. Il lungo periodo di gestazione degli affreschi, dovuto alla morte di Raffaello prima e alla morte di Leone X poi, determinò una trasformazione del programma iconografico, che si adeguò frattanto alla crescente strumentalizzazione dell'opuscolo valliano operata da Martin Lutero, di cui l'ambiente ecclesiastico iniziava a percepire sempre più la pericolosità.

Seguiamo passo per passo l'evolversi della vicenda storico-artistica.

Come noto, il Sanzio morì il 6 Aprile del 1520, pochi mesi dopo aver ricevuto la committenza da Leone X per la Sala di Costantino, inducendo il pontefice ad affidare l'incarico ai suoi allievi

⁴⁷⁵ Johann Cochlaeus (italianizzato Giovanni Cocleo) fu un teologo e umanista tedesco, nativo di Norimberga. Rifiutò la validità della *Donatio*, ma si professò sempre antiluterano. S. ZEN, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁷⁷ M. LUTERO, *Werke*, vol. II, *Briefwechsel*, Weimer, 1931, p. 48, in *Ibidem*, pp. 162-163, nota 256.

⁴⁷⁸ M. LUTERO, *Contra Papatum Romanum a diabolo inventum*, senza indicazione di luogo, 1545, in *Ibidem*, p. 163, nota 258.

⁴⁷⁹ R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli* (1977), Torino, 1987; A. CHASTEL, *Il sacco di Roma 1527* (1983), Torino, 1983, p. 36; G. CAPRIOTTI, *Metafore del presente : pittura di storia e celebrazione del papato dalla Restauratio Romae alla Controriforma*, in P. DE VECCHI, *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 125-137, in particolare p. 125.

Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, in possesso dei disegni del maestro. Come scriveva il Vasari:

«Giulio intanto e Giovanfrancesco diedero fine a molte cose di Raffaello ch'erano rimase imperfette, e s'apparecchiavano a mettere in opera parte de' cartoni che egli avea fatto per le pitture della sala grande del palazzo, nella quale aveva Raffaello cominciato a dipignere quattro storie de' fatti di Costantino imperatore [...]»⁴⁸⁰.

Un'accurata rilettura del materiale grafico e pittorico e dei documenti ha permesso alla critica più recente di stabilire in via definitiva che Raffaello eseguì personalmente i disegni per le prime due storie del ciclo, l'*Apparizione della Croce* e la *Vittoria di Costantino su Massenzio*, e ideò il complesso apparato decorativo delle rispettive pareti, con le cariatidi, le allegorie femminili e la serie dei papi⁴⁸¹.

L'*Apparizione della Croce* e la *Vittoria di Costantino su Massenzio* sono affiancati dagli stemmi di Leone X, a dimostrazione che furono eseguiti durante il suo pontificato, conclusosi il primo Dicembre del 1521, giorno del suo decesso. Nel corso della reggenza del suo successore Adriano VI i lavori furono interrotti, ma ripresero con nuovo vigore nel 1523, quando Clemente VII salì al soglio pontificio. L'evolversi della vicenda è tramandato, ancora una volta, dal Vasari:

«[...] quando [Giulio Romano e Giovan Francesco Penni] s'avvidero, Adriano, come quello che né di pitture o sculture né d'altra cosa buona si diletta, non si curare ch'ella si finisse altrimenti. Disperati adunque Giulio e Giovanfrancesco, et insieme con esso loro Perino del Vaga, Giovanni da Udine, Bastiano Viniziano e gli altri artefici eccellenti, furono poco meno (vivente Adriano) che per morirsi di

⁴⁸⁰ Dalla *Vita di Giulio Romano*, G. VASARI, *op. cit.*, vol. V, p. 527.

⁴⁸¹ Secondo la testimonianza di Vasari, Raffaello aveva fatto preparare una parete per dipingerla ad olio, ma i suoi allievi optarono per la tradizionale tecnica ad affresco. *Ibidem*, vol. V, pp. 527-528. Gli affreschi della sala di Costantino erano considerati in passato opera di Giulio Romano tanto nell'invenzione quanto nell'esecuzione. Sono stati gli studi di Obehuber e di Quednau a rivalutare l'intervento di Raffaello nell'ideazione del complesso decorativo e dei primi due grandi affreschi della sala. K. OBERHUBER, *Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511-1520*, Berlin, 1972, pp. 184 sgg; R. QUEDNAU, *Die Sala di Costantino*, *op. cit.*, pp. 96-107. S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in E. GOMBRICH (a cura di), *Giulio Romano*, Milano, 1989, p. 85.

fame. Ma come volle Dio, mentre che la corte avezza nelle grandezze di Leone era tutta sbigottita, e che tutti i migliori artefici andavano pensando dove ricoverarsi, vedendo niuna virtù essere più in pregio, morì Adriano, e fu creato sommo pontefice Giulio cardinale de' Medici, che fu chiamato Clemente Settimo, col quale risuscitarono in un giorno, insieme con l'altre virtù, tutte l'arti del disegno. E Giulio e Giovanfrancesco si misero subito d'ordine del Papa a finire tutti lieti la detta sala di Costantino⁴⁸²».

Ciò che Vasari non racconta è che con Clemente VII il programma iconografico mutò considerevolmente rispetto a quello dapprima concepito, fornendo una risposta esplicita ai violenti attacchi mossi da Martin Lutero.

Le imprese di Clemente VII subentrano nelle altre due pareti, dove sono collocati il *Battesimo di Costantino* e la *Donazione di Roma*. Questi due soggetti andavano a sostituire quelli originariamente pensati da Leone X, fortunatamente tramandati in una lettera dell'Aprile del 1520, inviata da Sebastiano del Piombo a Michelangelo:

«Li va primamente l'istoria de Costantino imperatore, come li aparse nell'aria una Croce ne un fulguro, che in segno de quella l'averia vitoria: et amazo' un certo Re. Da poi, nella fazata mazore una battaglia, cioè un facto d'arme... Da poi ne l'altra faccia una rappresentazione a' l'Imperatore de' prisioni, ne l'altra fazata, el preparamento de l'incendio del sangue de quei putti, che li intravengono done assai et putini et manigoldi per amazarli, per fare el bagno de l'imperator Costantino⁴⁸³».

La *Vittoria di Costantino su Massenzio* e la *Presentazione dei prigionieri* dovevano celebrare il valore eroico e guerresco di Costantino; l'*Apparizione della Croce* e la *Preparazione del bagno di sangue* tracciavano il percorso di conversione dell'imperatore dal Paganesimo al Cristianesimo. La *Preparazione del bagno di sangue* aveva un illustre precedente nel ciclo

⁴⁸² Il brano è tratto dalla vita di Giulio Romano. G. VASARI, *op. cit.*, vol. V, p. 527.

⁴⁸³ M. BUONARROTI, *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. BAROCCHI, R. RISTORI, Firenze, 1967, II, p. 240. La lettera fu inviata da Sebastiano del Piombo a Michelangelo a sei giorni dalla morte di Raffaello (il 12 aprile 1520). Nella lettera Sebastiano chiedeva al Buonarroti una raccomandazione presso il pontefice, perché gli affidasse i lavori della sala di Costantino, già commissionati al defunto Raffaello. Michelangelo si attivò per la causa, come risulta da una lettera inviata al cardinale Bibbiena, dove lo pregava di intercedere presso il papa, ma l'incarico fu affidato agli allievi di Raffaello, perché in possesso dei suoi disegni.

duecentesco dei Santi Quattro Coronati, ispirato agli *Actus Silvestri*. L'episodio costituisce in effetti un momento cruciale della *Conversio Constantini* descritta negli *Actus Silvestri*: dopo aver ucciso Licino ed essere divenuto unico imperatore, Costantino, ancora pagano e persecutore, si ammala di lebbra e si affida ai consigli dei *Pontifices Capitolii*, che gli suggeriscono di fare un bagno nel sangue di tremila bambini. Nel recarsi in Campidoglio per compiere il sacrificio, Costantino incontra le madri degli innocenti che invocano pietà per i loro figli e si rifiuta di adempiere al rito pagano. L'episodio, nell'emblematica negazione dell'andata al Campidoglio, chiarifica la rottura dell'imperatore con la tradizione romana pagana⁴⁸⁴, subito colmata dall'adesione al Cristianesimo. Quella stessa sera, infatti, Costantino ha la visione dei santi Pietro e Paolo che gli suggeriscono di mandare a cercare Silvestro, rifugiatosi frattanto sul monte Soratte, per fare un bagno purificatore di altro tipo: il Battesimo⁴⁸⁵.

L'originario progetto iconografico doveva omaggiare unicamente il primo e grande imperatore cristiano, celebrandone il valore militare e inquadrandone le vicende terrene nel passaggio dalla grandezza della Roma pagana alla grandezza della Roma cristiana. Riferimenti compositivi e iconografici all'antichità romana avrebbero dovuto pervadere l'intero ciclo inizialmente concepito, con quella «*rappresentazione a' l'Imperatore de' prioni*» mai realizzata, che traeva forse ispirazione dai rilievi traianei, come rivela una scena minore con stesso soggetto realizzata a monocromo nello zoccolo della sala⁴⁸⁶. Sin dall'inizio, il programma iconografico della Sala di Costantino era incentrato sullo speciale statuto storico di Roma, città santa ed eterna, nuova Gerusalemme, come le speculazioni di Egidio da Viterbo puntualizzavano, vertendo sul compimento della storia umana a Roma attraverso la sequenza di tre tappe principali: il martirio

⁴⁸⁴ M. AMERISE, *op. cit.*, p. 95, nota 362.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, pp. 94-95.

⁴⁸⁶ Sul confronto dei monocromi con i rilievi della colonna di Traiano, G. MARTINES, *La colonna traiana e i chiaroscuri della sala di Costantino in Vaticano: note sul monocromo*, in N. PAGLIARA (a cura di), *Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica*. Atti del convegno, Roma, 15-17 ottobre 1984, in *Bollettino d'Arte*, supplemento, 1, 1986, pp. 31-36.

di San Pietro, la conversione di Costantino, il rinnovamento in corso d'opera ai tempi di Giulio II e di Leone X⁴⁸⁷.

Successivamente, gli ultimi due episodi tramandati da Sebastiano del Piombo («una rappresentazione a l'Imperatore de' prioni» e «el preparamento de l'incendio del sangue de quei putti...»), furono sostituiti con il *Battesimo di Costantino* e la *Donazione di Roma*, recanti l'impresa e il motto di Clemente VII⁴⁸⁸.

Leone X aveva affidato a Raffaello la decorazione della Sala di Costantino nella primavera del 1519, a pochi mesi dall'affissione delle 95 tesi sul portone della chiesa di Wittenberg, avvenuta nell'Ottobre del 1517. Soltanto a partire dal 1520 le proclamazioni luterane, che fino ad allora propugnavano una riforma della Chiesa dal suo interno, si incamminarono verso una definitivo allontanamento da Roma. Con queste parole, nella lettera del Febbraio del 1520 rivolta a Giorgio Spalatino, Lutero esprimeva la sua concezione dell'istituzione pontificale, contestando l'infalibilità del papa e proclamandolo quale Anticristo: «*Ego sic angor, ut prope non dubitem papam esse proprie Antichristum illum, quem vulgata opinione expectat mundus*⁴⁸⁹». Il 3 Gennaio del 1521 il riformatore tedesco riceveva infine la scomunica.

La programmatica modifica di due dei quattro soggetti principali, virava nettamente il messaggio del ciclo pittorico verso l'esaltazione della Chiesa di Roma e della superiorità del potere spirituale su quello temporale, dando spessore ad un personaggio probabilmente assente nel programma iconografico originariamente concepito: papa Silvestro.

In questa sede si condivide pertanto la posizione di Quednau, che sostiene che il cambiamento iconografico avvenne soltanto nel 1523, con l'ascesa al soglio pontificio di Clemente VII⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ A. CHASTEL, *op. cit.*, p. 50. Su Egidio da Viterbo, G. SAVARESE, *Un frate neoplatonico e il Rinascimento a Roma: studi su Egidio da Viterbo*, Roma, 2012.

⁴⁸⁸ Sull'impresa di Clemente VII, G. CORNINI, A. M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *op. cit.*, pp. 184-185; B. PAUL, *Issues of political iconography: Clement VII's personal and political concerns in his representation as Leo I in the Sala di Costantino*, in J. K. G. SHEARMAN (a cura di), *Coming about*, Cambridge, 2001, pp. 267-270.

⁴⁸⁹ M. LUTERO, *Werke*, vol. II, *Briefwechsel*, Weimer, 1931, p. 48, in *Ibidem*, pp. 162-163, nota 256. Sulla concezione luterana di Roma Babilonia e del papa come Anticristo, si veda A. CHASTEL, *op. cit.*, pp. 51-59

⁴⁹⁰ R. QUEDNAU, *Die sala di Costantino*, *op. cit.*, pp. 461 sgg. La posizione è condivisa da Chastel, A. CHASTEL, *op. cit.*, pp. 42-43.

Viceversa, Gere⁴⁹¹ ipotizza che la *Donazione di Roma* avesse sin dall'inizio una propria collocazione nel ciclo pittorico, a riprova dell'esistenza di un disegno di Raffaello conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum, considerato, come si dirà meglio in seguito, uno studio iniziale per la successiva *Donazione di Roma*. Ma inconfutabili sono le parole di Sebastiano del Piombo e confermate da uno studio trasversale di Benjamin Paul, il quale, occupandosi dei pontefici effigiati nella sala, testimonia la volontà di Clemente VII di modificare considerevolmente il programma iniziale, avendo preso coscienza della crisi profonda in cui si stava incanalando la Chiesa, una crisi che il suo predecessore e cugino Leone X aveva fatalmente sottovalutato⁴⁹².

Ai lati dei quattro principali soggetti, l'*Apparizione della Croce*, la *Vittoria di Costantino su Massenzio*, il *Battesimo di Costantino*, la *Donazione di Roma*, stazionano entro nicchie otto pontefici che contribuirono alla grandezza della Chiesa nei primi anni della sua esistenza (Pietro, Clemente I, Alessandro I, Urbano I, Damaso I, Leone, Silvestro I, Gregorio I), ciascuno affiancato da due personificazioni di virtù che ne rievocano l'operato. Paul ha sottolineato la partecipazione simbolica al programma iconografico degli otto papi⁴⁹³, la cui serie doveva terminare nella sottostante sala dei pontefici⁴⁹⁴.

Il primo grande riquadro, l'*Apparizione della Croce*, fu affrescato da Giulio Romano su disegno di Raffaello (**Figura 93**). L'ordine di esecuzione non rispettò l'ordine storico-narrativo: l'affresco fu infatti eseguito soltanto dopo la *Vittoria di Costantino su Massenzio*⁴⁹⁵, che ripropone fedelmente il progetto raffaellesco tramandato dai disegni dell'urbinate passati ai suoi allievi⁴⁹⁶ e al contempo rivela l'autonoma personalità dell'esecutore Giulio Romano

⁴⁹¹ J. GERE, *Drawings by Raphael and his circle: from British and North American collections*, New York, 1987, n. 41, pp. 154-160.

⁴⁹² B. PAUL, *op. cit.*, pp. 267-274.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ Cronologicamente, i pontefici raffigurati nella sala di Costantino precedono quelli nominati nei cartigli sopra le lunette della sala inferiore (la sala dei pontefici), della cui decorazione non resta traccia. R. QUEDNAU, *Die sala di Costantino*, *op. cit.*, pp. 164-172.

⁴⁹⁵ G. CORNINI, A. M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁹⁶ Un frammento del cartone elaborato da Giulio Romano sui disegni di Raffaello si trova alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. K. OBERHUBER, *op. cit.*, pp. 204-205, n. 489A e fig. 231. Per una bibliografia aggiornata

nell'esuberanza della raffigurazione, data dalla ricchezza espressiva dei movimenti e dallo scintillio dei materiali.

Diversamente, nell'*Apparizione della Croce* Giulio Romano intervenne apportando radicali modifiche all'originaria ideazione del maestro, come si evince da un confronto dell'affresco con uno studio di Raffaello conservato a Chatsworth (**Figura 94**)⁴⁹⁷.

Il disegno di Chatsworth rivela che, sin dall'inizio, la composizione doveva sganciarsi dalla tipologia pierfrancescana del *Sogno di Costantino*, che attingeva alla tradizione iconografica, ispirata tanto alla versione di Lattanzio quanto alla leggenda di Giuda Ciriaco. Nei secoli addietro l'*Apparizione della Croce*, che si appellava dichiaratamente alla versione di Eusebio di Cesarea, aveva goduto di una discreta fortuna iconografica al di là dell'Adriatico e nell'Oriente bizantino, come dimostrano le illustrazioni di matrice bizantina delle *Omèlie di Gregorio Nazanzieno* della Bibliothèque Nationale di Parigi (**Figura 8**) e di San Nicola di Lanciano (**Figura 27**). Riprendendo puntualmente il testo di Eusebio di Cesarea, la scena concepita da Raffaello e rielaborata da Giulio Romano si svolge in pieno giorno e la truppa imperiale assiste insieme a Costantino al miracoloso evento di una Croce apparsa nel cielo all'interno di una folgore di luce, dalla quale si diparte la scritta greca desunta dalla eusebiana *Vita di Costantino*: «EN TOYTΩI NIKΑ⁴⁹⁸».

Del dipinto si è a più riprese sottolineato il gusto squisitamente archeologico. La tipologia della rappresentazione rimanda all'iconografia romana dell'*Adlocutio*, come conferma l'iscrizione che compare nel basamento lapideo ai piedi di Costantino⁴⁹⁹. La critica ha rilevato nell'*Adlocutio*

sui disegni per la decorazione della sala di Costantino, attribuiti a Raffaello e ai suoi allievi, si veda *Ibidem*, p. 173, nota 25.

⁴⁹⁷ Rispetto alla originaria concezione di Raffaello, Giulio accentua in profondità la diagonale dei soldati che accorrono all'evento; sposta verso il fondo il gruppo separato a destra e al suo posto inserisce il nano Gradasso Beretta da Norcia, stravagante *divertissement*. A sinistra, in primo piano, sostituisce la figura del soldato che indica la Croce con due giovani che custodiscono gli elmi e le armi di Costantino e del suo accompagnatore. La composizione di Giulio è, nel complesso meno concentrata e drammatica, ma arricchita dalla tenda alle spalle dell'imperatore e da una dettagliata veduta di alcuni monumenti dell'antica Roma. S. FERINO PAGDEN, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁹⁸ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino...*, *op. cit.*, XXVIII, 2, pp. 119-121.

⁴⁹⁹ Nel basamento compare l'iscrizione: «ADLOCUTIO QUA DIVINITATIS IMPULSI CONSTANTINIANI VICTORIAM REPERERE».

raffaellesca una citazione dalla decima scena della colonna traiana⁵⁰⁰. L'affresco, d'altra parte, è ricco di rimandi all'antico: dall'armamento dei soldati, frutto di un accurato studio sui rilievi della colonna Traiana, della colonna Aureliana, dell'Arco di Costantino e dei sarcofagi romani antichi, alla ricostruzione dei monumenti della Roma imperiale, nello sfondo⁵⁰¹. Persino la rappresentazione del *labarum* propone la formula degli stendardi di guerra raffigurati nei rilievi antichi, allontanandosi dalla descrizione eusebiana, pur di ricongiungersi fedelmente alla testimonianza archeologica figurativa. L'invenzione artistica rivela nello zelo filologico, teso a ricreare scenari «autenticamente costantiniani e romani⁵⁰²», un atteggiamento rientrante nel più ampio discorso di studio dell'antico, che divenne centrale negli ultimi anni di vita di Raffaello e che coinvolse inevitabilmente i suoi allievi.

Si può affermare, in conclusione, che le scelte iconografiche fatte intorno all'*Apparizione della Croce* erano volte alla dimostrazione dell'autenticità storica della vicenda costantiniana, attraverso il recupero di fonti di epoca imperiale, sia iconografiche che scritte, che comportò il coraggioso rigetto di una tradizione iconografica di lunga data, resa celebre da Piero della Francesca, autore di un *Sogno di Costantino*, che, ancora nel 1516, fungeva da modello per la predella della pala di Umbertide di Luca Signorelli. L'assunzione della versione di Eusebio di Cesarea quale fonte di riferimento aveva le sue buone ragioni. La *Vita di Costantino* riportava l'avvenimento a Roma, dopo che questo era stato esiliato nelle sponde del Danubio nel passo della *Legenda Aurea* ispirato alla *Leggenda di Giuda Ciriaco*. Il testo di Eusebio, inoltre, testificava la storicità dell'avvenimento miracoloso, sia perché ambientava l'avvenimento miracoloso in pieno giorno e al cospetto di numerosi testimoni, i soldati dell'esercito di Costantino, sia perché chi ne dava testimonianza era un amico e contemporaneo di Costantino.

⁵⁰⁰ Il raffronto è stato avanzato da Quednau. R. QUEDNAU, *Die sala di Costantino*, op. cit., pp. 330-345.

⁵⁰¹ Tra i monumenti, si riconoscono la *Meta Romuli*, l'obelisco vaticano, il Mausoleo di Augusto e il Mausoleo di Adriano. R. QUEDNAU, *Die sala di Costantino*, op. cit., pp. 333-335. La descrizione dettagliata delle armature e degli equipaggiamenti rivela uno studio accurato dei rilievi traianei e antonini dell'arco di Costantino e dei rilievi della colonna traiana. H. BURNS, *Quelle cose antique et moderne belle de Roma: Giulio Romano, il teatro, l'antico*, in E. GOMBRICH (a cura di), *Giulio Romano*, Milano, 1989, pp. 227-243, G. CORNINI, A. M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, op. cit., p. 178.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 236.

Il segno che compare nel cielo è una Croce rossa, sorretta da tre puttini, disposta in una folgore dorata che squarcia le nubi. La scritta è affiancata dall'effigie di un drago alato e atterrito, emblema del male sgominato dalla Croce, che anticipa il tema della sconfitta di Massenzio (**Figura 95**). La partecipazione celeste degli emblemi delle forze del bene e del male si ripete, infatti, anche nella scena successiva, in cui tre angeli svolazzanti nel cielo partecipano con concitazione alla battaglia terrena⁵⁰³, puntualmente collocata alle pendici del Monte Mario, dove effettivamente si trova il ponte Milvio, contraddistinto dalla presenza della raffaellesca Villa Madama⁵⁰⁴. L'evento, tutto terreno e politico, assume la portata cosmica di una lotta tra il bene e il male, con l'antitesi tra il bene che si eleva verso l'alto e il male che sprofonda verso il basso, il cui paradigma è quel Massenzio ancora in groppa al suo cavallo, risucchiato dalle acque del fiume.

Il racconto prosegue con il *Battesimo di Costantino* (**Figura 96**), attribuito dalla critica a Giovan Francesco Penni per le posture statiche e impacciate dei personaggi, distanti dal vigoroso dinamismo di Giulio Romano, al quale sono invece assegnati l'esecuzione dell'assetto architettonico e il progetto generale della composizione⁵⁰⁵. L'edificio in cui si svolge la vicenda, a pianta ottagonale e con possenti colonne angolari, rimanda alla struttura del battistero di San Giovanni in Fonte presso la basilica di San Giovanni in Laterano, nel quale, secondo gli *Actus Silvestri*, l'imperatore ricevette il Battesimo.

Ad impartire il sacramento è Silvestro, raffigurato con il volto di Clemente VII. La forza simbolica del rito è chiaramente evocata dagli oggetti liturgici che compaiono in gran numero, sorretti dai diaconi (la veste bianca, la croce processionale, il rituale con l'antifona festante «*Hodie salus Urbi et Imperio facta est*», l'anfora contenente l'acqua battesimale, l'olio del

⁵⁰³ Raffaello aveva già introdotto un simile motivo nell'*Incontro di Leone Magno con Attila* (stanza di Eliodoro, 1513-1514), con la partecipazione nel cielo dei santi Pietro e Paolo sguainanti la spada.

⁵⁰⁴ G. CORNINI, A. M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁰⁵ Sulla questione delle attribuzioni si veda K. OBERHUBER, *op. cit.*, p. 189; R. QUEDNAU, *Die sala di Costantino*, *op. cit.*, pp. 108-117, p. 130; S. FERINO PAGDEN, *op. cit.*, p. 88.

crisma, il sale)⁵⁰⁶. Alcuni degli astanti ritratti hanno il volto di uomini contemporanei, intimi amici e famigliari del papa e uomini di potere nel quadro politico internazionale, come il re Francesco I di Francia e l'imperatore Carlo V, raffigurati ai margini della scena⁵⁰⁷. Il *Battesimo di Costantino* ad opera di Silvestro si colloca, come il ben più antico *Battesimo di Costantino* nel reliquiario di Stavelot (**Figura 11**), a difesa della superiorità del potere pontificio sul potere imperiale, in forza dell'intervento divino che si manifesta attraverso il rito liturgico. Francesco di Francia e Carlo V stazionano ai lati della scena e si fanno testimoni rispettosi e devoti di questo dato ineluttabile.

Nel XV secolo Nicola Cusano e Lorenzo Valla, seguiti successivamente da Lutero, avevano contestato la storicità del *Battesimo di Costantino* ad opera di Silvestro, andando a recuperare il profilo storico del Costantino eusebiano⁵⁰⁸. Fu così che la biografia del primo imperatore cristiano dettata da Eusebio di Cesarea, personaggio autorevole e contemporaneo agli eventi, iniziò ad essere presa in considerazione da certa storiografia riformata, come valido "antidoto" alla portata leggendaria degli *Actus Silvestri*.

La necessità di aderenza alla realtà storica dei fatti si riconosce anche negli affreschi vaticani, ma soltanto nei casi in cui questa non urtava con la giustificazione del potere temporale della Chiesa: Eusebio di Cesarea poteva pertanto valere come fonte attendibile solo per l'*Apparizione della Croce* e per la *Vittoria di Costantino su Massenzio*; mentre furono gli *Actus Silvestri* a dettare le regole per i due soggetti successivi, il *Battesimo di Costantino* e la *Donazione di Roma*.

La *Donazione di Roma* fu ideata ed eseguita da Giulio Romano non senza il contributo di Giovan Francesco Penni e forse anche di Raffaellino del Colle (**Figura 97**)⁵⁰⁹. Se il *Battesimo di*

⁵⁰⁶ Nel *Rito Romano*, poi confermato dal *Catechismo Tridentino*, la liturgia del *Battesimo* si serve di tutti questi elementi simbolici e liturgici, che alludono alla nuova vita del battezzato in Cristo. *Catechismo Tridentino: Catechismo romano decretato dal Concilio Tridentino, pubblicato dal Papa Pio V per Decreto del Concilio di Trento*, traduzione italiana a cura di T. S. CENTI, Siena, 1981, *Parte seconda: i Sacramenti: il Battesimo*, cap. 166-193.

⁵⁰⁷ Sull'identificazione dei personaggi, tra i quali figura anche il venticinquenne Giulio Romano nei panni di Crispo, figlio di Costantino, si vedano R. QUEDNAU, *Die sala di Costantino*, *op. cit.*, pp. 399-417; G. CORNINI, A. M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁰⁸ M. AMERISE, *Il Battesimo di Costantino il Grande: storia di una scomoda eredità*, Stuttgart, 2005, pp. 23-24.

⁵⁰⁹ Sul contributo di Raffaellino del Colle, M. DROGHINI, *Raffaellino del Colle*, Fermignano, 2001, 1, *Sala di Costantino*.

Costantino avveniva all'interno del Battistero Lateranense (come professava la leggenda silvestrina), questo episodio è ambientato in un interno altrettanto sacro e importante per la storia della fede cristiana: l'antica basilica di San Pietro. La vicenda si svolge nella navata centrale, di fronte all'area presbiteriale ed è affollata da testimoni di ogni tipo: uomini, donne e bambini; popolani e storpi, nobili e gendarmi⁵¹⁰. Lo sfondo si anima di esponenti di ordini religiosi, di diaconi e di musicisti festanti. La meticolosità con cui sono descritti gli oggetti liturgici che arredano l'altare definisce, come nel *Battesimo di Costantino*, un momento rituale, che accoglie la manifestazione del Divino.

La partecipazione di personaggi contemporanei⁵¹¹ e la presenza delle armi di Clemente VII nel baldacchino traspongono l'evento storico nella realtà contemporanea. È allora chiaro che la concezione della pittura di storia è andata modificandosi nel corso del passaggio da un pittore all'altro, da una committenza all'altra.

I disegni di Raffaello apportano infatti una restituzione quanto più possibile rispondente al vero storico, attraverso uno sforzo teso alla ricostruzione degli scenari, degli abiti, delle armi, delle usanze (come l'*adlocutio*) e delle fonti (Eusebio di Cesarea). Questo sforzo filologico, che impedisce l'intromissione storica di qualsivoglia elemento, è opera di Raffaello. L'intervento di Giulio Romano demistifica l'alta concezione raffaellesca della pittura di storia, inserendo personaggi contemporanei, che si ritagliano così un piccolo angolo di eternità. Ecco allora comparire il buffone di Ippolito de' Medici che giocherella con l'elmo nell'*Adlocutio* e un riferimento architettonico geograficamente corretto, ma del tutto storico, nella *Vittoria di Costantino su Massenzio*: la Villa Madama sul Monte Mario, assente nell'invenzione raffaellesca⁵¹², un omaggio al prematuramente scomparso maestro urbinato.

⁵¹⁰ La critica riconosce nelle figure in primo piano l'influenza dei motivi della *Cacciata di Eliodoro dal tempio* e della *Messa di Bolsena* nella stanza di Eliodoro, che rivelano uno studio approfondito delle stanze raffaellesche da parte di Giulio Romano. S. FERINO PAGDEN, *op. cit.*, p. 88.

⁵¹¹ Alcuni personaggi, tra i quali lo stesso Giulio Romano, sono segnalati dal Vasari in G. VASARI, *op. cit.*, vol. V, p. 531, altri sono riconosciuti da Jacob Hess, in J. HESS, *On Raphael and Giulio Romano*, in *Gazette de Beaux-Arts*, 32, 1974, p. 90.

⁵¹² Si veda lo studio di Raffaello per la *Vittoria di Costantino su Massenzio* conservato al Louvre di Parigi, in S. FERINO PAGDEN, *op. cit.*, p. 83.

Nelle due invenzioni successive, probabilmente prive di un modello raffaellesco e per le quali subentrò la committenza di Clemente VII, l'inserzione della contemporaneità nell'evento storico si fa imperante e acquisisce un valore denso di significato, poiché suggerisce il nocciolo concettuale del dirottamento del programma iconografico: la difesa dell'autorità pontificia attraverso la restituzione dei fatti storici.

Nel 1939 Frederick Hartt mise per la prima volta in relazione una serie di disegni con la *Donazione di Roma*⁵¹³. Lo studio di questo materiale grafico costituisce una tappa fondamentale nella comprensione delle modifiche iconografiche e formali apportate nel corso del tempo nella Sala di Costantino, ma non restituisce certezze, tutt'al più fomenta il dibattito, poiché vede la critica discordare su alcuni punti di cruciale importanza. Due rapidi schizzi a penna appartenenti alla stessa composizione, conservati uno al Nationalmuseum di Stoccolma e l'altro al Louvre di Parigi⁵¹⁴ e attribuiti a Giulio Romano, sono stati associati da Hartt alla *Donazione di Roma*, così come il più compiuto disegno del Rijksmuseum di Amsterdam (**Figura 98**)⁵¹⁵. A complicare la questione è la presenza di un disegno di Raffaello, iconograficamente affine agli altri di Giulio Romano, conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum (**Figura 99**)⁵¹⁶.

Nella composizione di Giulio Romano divisa tra Stoccarda e Parigi e nella sua variante più completa, conservata ad Amsterdam, si svolge una scena all'aperto, di fronte ad un edificio classicheggiante. Dal gruppo di sinistra si eleva il pontefice, seduto sulla sedia gestatoria e benedicente; nel gruppo di destra si trova l'imperatore Costantino, in ginocchio e con le braccia incrociate sul petto. Significativo è il contrasto compositivo tra il pontefice, elevato verso l'alto, e l'imperatore, inginocchiato a terra.

⁵¹³ F. HARTT, *Drawings by Giulio Romano in the National Museum in Stockholm*, s. l., 1939, pp. 38-42.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 39, fig. 17.

⁵¹⁵ J. GERE, *Drawings by Raphael and his circle, from British and North American Collection*, New York, 1987, n. 41, pp. 154-160; n. 61, pp. 210-212. S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano: disegni per la sala di Costantino*, in E. GOMBRICH (a cura di), *Giulio Romano, op. cit.*, pp. 260-261.

⁵¹⁶ J. GERE, *op. cit.*, pp. 154-160.

Dal confronto tra il disegno di Raffaello e i disegni di Giulio Romano di Parigi e di Amsterdam, emergono delle affinità formali che John A. Gere ha ben puntualizzato⁵¹⁷, individuando altresì i punti di allontanamento di Giulio Romano rispetto al modello, tra i quali emerge la differente fisionomia del papa ritratto sulla sedia gestatoria: Leone X nel disegno di Raffaello e Clemente VII nel disegno di Giulio Romano. Gere, però, glissa su un elemento problematico: nel disegno attribuito a Giulio Romano Clemente VII porta la barba. Anche nella *Donazione di Roma* successivamente affrescata, il pontefice Silvestro porta la barba. Nei tratti somatici del suo profilo è possibile riconoscere senza troppa difficoltà il volto di Clemente VII, così come più volte lo aveva ritratto Sebastiano del Piombo, dal naso pronunciato e appuntito e dagli occhi piccoli, socchiusi, incavati nelle palpebre gonfie. Si può allora supporre che il ritratto di Clemente VII nei panni di Silvestro sia presente sia nei disegni di Parigi e di Amsterdam che nella successiva *Donazione* della Sala di Costantino. Permane, tuttavia, il problema della barba, che Clemente VII non fece crescere se non dopo i tragici fatti del sacco di Roma⁵¹⁸. Tanto in una medaglia originale per il Giubileo del 1525⁵¹⁹, quanto nel *Battesimo di Costantino* (datato 1924) e nel ritratto di Clemente VII di Sebastiano del Piombo, datato 1526 (Napoli, Museo di Capodimonte), Clemente VII compare del tutto imberbe. Questo dato ha indotto Jacob Hess a ipotizzare che il ritratto di Clemente VII nel volto del Silvestro della *Donazione* della Sala di Costantino fosse successivo al sacco di Roma e opera di Sebastiano del Piombo⁵²⁰.

La più recente bibliografia tralascia questo dettaglio non da poco, limitandosi a datare l'affresco entro il 1524, anno in cui Giulio Romano si dipartì da Roma. La questione della datazione va pertanto chiarita, anche sulla scorta del disegno di Amsterdam, che Hess, nonostante la sua intuizione, non considerava: egli sosteneva infatti che il ritratto di Clemente VII fosse un rifacimento successivo, ma come spiegare, allora, il disegno di Amsterdam, che, per altro,

⁵¹⁷ *Ibidem*, pp. 154-160.

⁵¹⁸ A. CHASTEL, *op. cit.*, pp. 174-178.

⁵¹⁹ A. MODESTI, *Corpus numismatum omnium Romanorum pontificum*, vol. 2, Roma, 2003, pp. 18-19.

⁵²⁰ J. HESS, *On Raphael and Giulio Romano*, in J. HESS, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, vol. 1, Roma, 1967, pp. 181-201; O. FISCHER, *I ritratti di Clemente VII nella sala di Costantino in Vaticano*, in *Illustrazione Vaticana*, 1937, pp. 923 sgg; J. ZUCKER, *Raphael and the beard, of pope Julius II*, in *The art bulletin*, 59, 1977, pp. 524-533.

rappresenta un soggetto diverso, riferito probabilmente ad una fase ancora anteriore nell'ideazione del programma iconografico?

Un'altra questione che la storiografia artistica non chiarisce in modo sufficiente riguarda proprio l'identificazione del soggetto del disegno di Amsterdam, che a sua volta riprende il modello grafico di Raffaello conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum. Certo, vi è una correlazione evidente tra il disegno di Amsterdam e l'affresco in Vaticano, ma il soggetto, diversamente da quanto la critica ha finora lasciato intendere, non è lo stesso. Così si esprime Ferino Pagden, riassumendo in breve il dibattito critico:

«In questa prospettiva la Donazione di Roma sarebbe stata programmata sin dall'inizio e commissionata a Raffaello che avrebbe fornito un primo schizzo. La storia non rientra però fra quelle elencate nella lettera di Sebastiano del Piombo a Michelangelo: al suo posto doveva esserci la preparazione della Strage degli innocenti per ricavare il sangue che avrebbe guarito Costantino dalla lebbra. Secondo Quednau il cambiamento di programma sarebbe avvenuto solo con Clemente VII (1523) e i disegni di Giulio sarebbero tutti posteriori a questo evento. Gere ha ragionevolmente espresso dei dubbi su questa interpretazione dei fatti, suggerendo che la Donazione di Roma dovesse far parte del programma iniziale⁵²¹».

Ciò che non è stato detto è che il disegno di Amsterdam non raffigura la *Donazione di Roma*.

Diversamente dalla *Donazione* illustrata secoli addietro nell'Oratorio di San Silvestro dei Santi Quattro Coronati e più recentemente nel monocromo dipinto da Raffaello nella stanza di Eliodoro⁵²², dove l'imperatore dona a Silvestro la tiara pontificia, ma anche dalla *Donazione di Roma* dipinta poco tempo dopo nella Sala di Costantino, dove l'imperatore consegna a Silvestro una statuetta dorata della dea Roma, nel disegno di Amsterdam questi non consegna nulla al pontefice. Inoltre, a differenza dei dipinti suddetti, dove siede sullo scranno e porta la mitria vescovile, Silvestro sopraggiunge sulla sedia gestatoria e indossa la tiara pontificia.

⁵²¹ S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano: disegni per la sala di Costantino*, op. cit., p. 260.

⁵²² G. CORNINI, *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, op. cit., p. 244.

Il disegno di Amsterdam racconterebbe piuttosto un incontro tra Costantino e Silvestro succeduto alla vittoria dell'imperatore su Massenzio, come indicherebbe la presenza dei soldati di Costantino con i cavalli e con il *labarum*. Silvestro benedice Costantino, inginocchiato al suo cospetto, secondo un codice comportamentale che definirebbe il riconoscimento della sovranità dell'imperatore da parte del pontefice e la sottomissione al pontefice da parte dell'imperatore. L'edificio alle loro spalle, già identificato nel Palazzo Lateranense⁵²³, sembra invece un *palatium* antico ornato di statue, dalla cui porta escono delle matrone velate, guidate da una donna disposta al centro e diretta verso Silvestro, la cui presenza viene sottolineata dal gesto indicatore dell'uomo facente parte del gruppo di Costantino. Una figurina femminile alle sue spalle le solleva lo strascico della veste, connotando la superiore nobiltà di questa donna rispetto alle altre. Considerata l'importanza data alla matrona, è possibile che rappresenti l'imperatrice madre Elena, sopraggiunta anch'essa ad omaggiare il papa. Il suo cammino simbolico dal *palatium* verso il pontefice alluderebbe al suo percorso di conversione diretto verso la santità.

È chiaro allora che la *Donazione di Roma* non era prevista nel programma iconografico concepito sotto Leone X ed è plausibile, come sostiene Quednau, che il disegno di Raffaello conservato all'Isabella Stewart Gardner non fosse indirizzato ad alcun tema specifico contemplato nella Sala di Costantino e che il suo allievo se ne fosse servito, semplicemente, quale modello grafico⁵²⁴.

Solo sotto Clemente VII e con l'acuirsi della gravità della situazione religiosa e politica internazionale, il programma iconografico venne modificato, con l'introduzione del *Battesimo di Costantino* e della *Donazione di Roma*, soggetti di impatto immediato, coinvolti direttamente nella giustificazione del potere temporale della Chiesa. Permane il problema dell'identità del pontefice con barba nel disegno di Amsterdam e nel successivo affresco con la *Donazione*, che coinvolge altresì la questione della datazione.

⁵²³ S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano: disegni per la sala di Costantino*, op. cit., p. 260.

⁵²⁴ R. QUEDANU, *Die Sala di Costantino...*, op. cit., pp. 464 sgg.

Tre elementi in particolare contraddistinguono gli ultimi due affreschi ed esprimono il mutamento iconografico avviato da Clemente VII.

L'ambientazione, innanzitutto. Se i monumenti dell'antica Roma avevano ispirato lo scenario dell'*Apparizione della Croce* e, con la presenza di Ponte Milvio, la *Vittoria di Costantino su Massenzio*, sono ora i primi monumenti cristiani di Roma a contestualizzare gli altri due avvenimenti: il Battistero Lateranense e la Basilica di San Pietro, luoghi sacri legati al nome di Costantino, poiché da lui voluti, e fortemente evocatori, nell'immaginario collettivo, del potere spirituale e, insieme, temporale della Chiesa.

Si evince inoltre un'accurata descrizione delle gerarchie ecclesiastiche e dell'insieme di paramenti e oggetti liturgici che denotano il rito ecclesiale. La sequenza narrativa è volta ad evidenziare l'abbandono del paganesimo a Roma e l'istituzione di un nuovo ordine politico e spirituale, quello della Chiesa, che dichiara la propria investitura divina attraverso un sontuoso cerimoniale di manifestazioni esterne, che Lutero aveva attaccato, minando alla validità del sistema liturgico e dell'ordine gerarchico in seno all'istituzione ecclesiastica⁵²⁵.

Infine, rispetto all'*Apparizione* e alla *Battaglia*, dove l'imperatore è protagonista ed eroe, il *Battesimo* e la *Donazione* propongono l'immagine di un Costantino inginocchiato in segno di riverenza, sottomesso al pontefice, autentico protagonista delle due scene.

Questa riflessione conduce alla brillante conclusione di Chastel:

«Se si radunano tutti gli elementi di questo riassunto grafico, vi si trova, dopo la lunga difesa della natura divina dell'istituzione e il primato dello spirituale sul temporale, la più autoritaria delle

⁵²⁵ Sin dalle sue opere degli anni Venti del Cinquecento, Lutero aveva proclamato l'accettazione di soltanto tre dei sette sacramenti (il Battesimo, l'eucarestia, la penitenza), intesi come mera esternazione (o giustificazione) della fede personale e non come santificazione che permettesse all'individuo di entrare in grazia di Dio. Altra rivoluzionaria proclamazione della dottrina luterana, plasmata sin dai primi anni dal riformatore tedesco, era il sacerdozio universale, che comportava il rifiuto del clero, minando alle fondamenta della Chiesa. Si veda in particolare *La cattività babilonese della Chiesa*, opera redatta da Lutero nel 1520, in M. LUTERO, *La cattività babilonese della Chiesa*, a cura di F. FERRARIO e G. QUARTINO, Torino, 2005. Sulla concezione dei sacramenti in Lutero e nei riformatori, B. TESTA, *I Sacramenti della Chiesa*, Lugano, 2001, pp. 44-49 e note. La dottrina del sacerdozio universale dei credenti era stata evocata da Lutero già nello scritto del 1520 *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca*. M. LUTERO, *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca*, a cura di P. RICCA, Torino, 2008, in particolare p. 59.

*rivendicazioni che mai sia stata fatta della legittimità delle pretese pontificie: a) nei riguardi dell'imperatore, rappresentato qui da Costantino; b) sulla città di Roma e lo Stato di San Pietro*⁵²⁶».

Le storie di Costantino continuano nello zoccolo che corre lungo il perimetro della sala. Secondo la critica più recente, furono dipinte a monocromo dai pittori Maturino Fiorentino e Polidoro da Caravaggio, entro il 1524⁵²⁷. Al di sotto dell'*Apparizione della Croce* e della *Vittoria di Costantino su Massenzio* compaiono episodi legati alla presa di Roma, ispirati alle scene bellicose della colonna traiana⁵²⁸; sotto il *Battesimo di Costantino* si trovano due soggetti affini all'impronta ideologica romano-cattolica che caratterizza la raffigurazione del *Battesimo: Costantino ordina di bruciare gli editti contro i cristiani* e la *Fondazione della basilica di San Pietro*, dove Costantino, in ginocchio, in segno di sottomissione, sottopone il progetto della basilica a papa Silvestro, collocato al centro, ancora protagonista indiscusso. Sotto la *Donazione di Roma* compaiono l'*Apparizione a Costantino dei Santi Pietro e Paolo*; il *Ritrovamento della Croce*; l'*Incontro tra Silvestro e Costantino*. Come la *Donazione*, i tre episodi sono ispirati agli *Actus Silvestri*.

Si constata di nuovo la questione problematica della barba del pontefice Silvestro: nella *Fondazione della basilica di San Pietro*, al di sotto il *Battesimo di Costantino*, dove il pontefice ha il volto sbarbato di Clemente VII, Silvestro compare altresì sbarbato; nell'*Incontro tra Silvestro e Costantino*, sotto la *Donazione di Roma*, dove Silvestro ha il volto barbuto di Clemente VII, Silvestro è barbuto. Ancora una volta, la questione presenta dei nodi che vanno sciolti ai fini di una corretta lettura e ricostruzione storica del programma iconografico.

⁵²⁶ A. CHASTEL, *op. cit.*, p. 40.

⁵²⁷ Sulle attribuzioni delle pitture a monocromo della sala di Costantino, E. BOREA, *Vicenda di Polidoro da Caravaggio*, in *Arte Antica e Moderna*, 4, 1961, pp. 211-227, in particolare p. 217; A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma, 1969, pp. 46 sgg; R. QUEDNAU, *Die sala di Costantino*, *op. cit.*, pp.472-493.

⁵²⁸ Sotto l'*Apparizione della Croce*, il riquadro maggiore rappresenta l'*Esercito di Costantino presso Roma*, mentre i due minori illustrano l'*Ingresso dell'esercito a Roma*. Sotto la *Vittoria di Costantino su Massenzio* stazionano negli scomparti maggiori i *Preparativi per la battaglia*, *Costantino interroga i prigionieri* e il *Ritrovamento del corpo di Massenzio* negli scomparti maggiori e negli scomparti minori la *Levata dal campo* e la *Nave con guerrieri recanti la testa di Massenzio*.

I riferimenti alla leggenda silvestrina proseguono negli sguanci delle finestre dipinti a monocromo, dove si incontrano la *Distruzione degli idoli*; *San Silvestro incatena il drago*; *l'Incontro tra Costantino e Elena a Roma*; *San Gregorio compone un'omelia*. L'assoggettamento del drago ad opera di San Silvestro, già rappresentato da Raffaello nella stanza di Eliodoro⁵²⁹, è direttamente desunto dagli *Actus Silvestri*: l'eroica impresa del pontefice, secondo la leggenda, fu motivo di conversione di numerosi pagani. La conversione della Roma pagana al Cristianesimo è emblematicamente rappresentata dalla *Distruzione degli idoli*, dove un uomo si accinge a distruggere con un martello una testa tratta da una scultura antica, circondato da busti e da statue acefale. L'intromissione del pontefice Gregorio Magno (*San Gregorio compone un'omelia*) nel flusso delle storie di Costantino e di Silvestro è associata da Buddensieg al tema della distruzione degli idoli⁵³⁰, ma la presenza di Gregorio Magno nei monocromi delle strombature delle finestre non è la sola a comparire nelle decorazioni della Sala di Costantino: al di sopra dei baldacchini dei papi Silvestro e Gregorio, sono collocati due stucchi che la critica assegna al ciclo decorativo di committenza medicea, con *l'Incontro tra Silvestro e Costantino* e la *Celebrazione della messa sul sepolcro di San Pietro* da parte di Gregorio Magno, che, secondo il *Liber Pontificalis*, aveva innalzato un altare sulla tomba del primo pontefice⁵³¹. La presenza di Gregorio Magno negli sguanci delle finestre e nello stucco, a mio parere, virerebbe in via definitiva il messaggio del programma iconografico. I registri e le lettere di San Gregorio Magno, infatti, ancora prima del Codice Carolino, facevano riferimento esplicito alle rendite e ai possedimenti della Chiesa, comprovando la donazione costantiniana e confutando la tesi valliana secondo cui il potere temporale della Chiesa sarebbe sorto all'epoca di Pipino e di Carlo Magno⁵³².

⁵²⁹ G. CORNINI, *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, op. cit., p. 244.

⁵³⁰ T. BUDDENSIEG, *Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 53-65, in particolare pp. 64-65.

⁵³¹ G. CORNINI, A. M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, op. cit., p. 197.

⁵³² «I fondi parimente che prima dell'ottavo secolo la Romana Chiesa in quasi tutte le parti del Mondo allora conosciuto possedeva per il legittimo titolo di donazioni a lei fatte da Costantino il Grande e da altri Imperadori come pure da molti Patrizi e da altri pii Fedeli alla medesima erano pervenuti Le carte autentiche di queste donazioni si conservavano nell'archivio Lateranense non solo al tempo di Adriano I, ma anche a quello dell'Imperadore Niceforo Foca e se al presente ferite sono ne abbiamo tuttavia la memoria nel Libro Pontificale e in altri indubitati documenti e della loro qualità ed estensione e delle rendite che annualmente se ne percepivano fanno ampia fede le lettere di molti Sommi Pontefici e singolarmente di S Gregorio I e la vita di cotesto Santo Papa

L'imperatrice Elena partecipa a due episodi illustrati negli scomparti a monocromo. Il *Ritrovamento della Croce* (**Figura 100**), al di sotto della *Donazione di Roma*, presenta un'iconografia del tutto anomala. Nella scena trovano posto quattro personaggi. Un uomo, in primo piano, si incurva verso il terreno, che scava con la zappa. Dietro di lui, a sinistra, un individuo con uno scialle sulle spalle esprime la sua sorpresa sollevando le braccia: questi impersona il convertito di fronte al miracolo del ritrovamento. A destra stazionano l'imperatore e sua madre identificati dalla corona. Elena, avvolta da una pesante e panneggiata palla, assume l'alterità di una matrona romana, come nel disegno di Amsterdam. Ciò che stupisce di questa rappresentazione è la mancanza dell'oggetto del ritrovamento: la Croce.

Il protagonista è Costantino, che con il gesto perentorio del suo braccio figura quale autentico direttore dei lavori. La sua presenza all'interno della scena non segue la trama narrativa della leggenda della Vera Croce nelle sue diverse varianti, ma si uniforma all'esigenza di esaltazione del coprotagonista della Sala e del messaggio di conversione veicolato dagli affreschi.

Altrettanto originale è il *Incontro tra Costantino ed Elena*, illustrato in uno degli sguanci delle finestre (**Figura 101**). Come nel disegno di Amsterdam, Elena, seguita da un'ancella, sembra uscita da una porta alle sue spalle e Costantino è accompagnato da un soldato, che in questo caso leva alto lo stendardo con la scritta «SPQR». Se, come l'episodio dipinto nello sguancio opposto con *San Silvestro incatena il drago*, anche questa scena fa riferimento agli *Actus Silvestri*, la memoria va alle origini ebraiche di Elena supposte dagli *Actus* e l'abbraccio è interpretabile come un'allegoria del rifugio del Giudaismo tra le braccia del Cristianesimo.

Al termine di questo percorso attraverso gli affreschi della Sala di Costantino, colpisce il ruolo secondario affidato all'immagine della Croce, che al di là dell'*Apparizione* a Costantino, dov'è raffigurata secondo la versione di Eusebio, compare alla testa del *labarum* nella *Vittoria su Massenzio* e nel *Battesimo* quale oggetto liturgico. Nell'episodio del *Ritrovamento*, che ne

scritta da Giovanni Diacono in cui si annoverano i Patrimoni della Chiesa.» Il brano è tratto da un volume scritto nel 1794 per confutare le posizioni illuministiche. T. SOLDATI, *Confutazione degli errori e calunnie contro la chiesa e la sovranità sparse in due libri*, tomo II, 1794 (ignoto è il luogo di pubblicazione), in particolare pp. 223-224.

avrebbe permesso l'esaltazione, della Croce non c'è alcuna traccia. In un riquadro a monocromo che illustra *Costantino interroga i prigionieri* si vedono nello sfondo uomini e donne che fuoriescono da una grotta tenendo in mano delle piccole croci (**Figura 102**): sono questi i cristiani liberi dall'afflizione delle persecuzioni che, grazie all'editto di tolleranza di Costantino, possono finalmente professare senza timore la loro fede. In questo caso, la Croce viene usata quale simbolo della Cristianità.

In generale, però, l'interesse è concentrato sulle figure di Costantino e di Silvestro e sulle loro reciproche relazioni. Il tema della conversione è esplicitato attraverso il *Battesimo*, a cui si fa riferimento anche nell'*Incontro tra Silvestro e Costantino* rappresentato in uno dei riquadri a monocromo al di sotto della *Donazione di Roma*, dove compaiono una brocca, un bacile e la personificazione di un fiume, e nel rilievo in stucco sopra il *San Silvestro*, dove campeggia, anche in questo caso, la personificazione di un fiume.

Persino ad Elena, celebrata come imperatrice madre, è dedicato uno spazio all'interno delle storie, che forse, considerata la sua presenza nel disegno di Amsterdam, doveva essere ancora più ampio in un primitivo progetto.

Circa sessanta anni dopo, Tommaso Laureti e Antonio Scavati dipinsero nella volta della Sala di Costantino il *Trionfo della Croce sull'idolatria*, commissionato da Gregorio XIII e terminato sotto Sisto V. L'opera, di cui parleremo anche in seguito, offre una rappresentazione agli antipodi rispetto agli affreschi delle pareti, dove scompare totalmente la figura umana e il senso della storia, per isolare nello spazio reale e dipinto l'immagine del Crocifisso trionfante.

Le invenzioni della Sala di Costantino erano destinate ad influenzare enormemente la pittura del Cinquecento e dei secoli a venire, tanto nella maniera artistica, esaltazione dell'ultimo spirito creativo di Raffaello, quanto nella creazione di un'iconografia costantiniana forte di riferimento, come ha scritto Quednau, autore di uno studio che rimane al momento il più completo sulla Sala di Costantino:

«Gli affreschi della Sala di Costantino in Vaticano svilupparono una ricca storia di ricezione che si estende fino al presente, ponendo gli artisti delle generazioni successive davanti a una norma a cui attenersi e improntando come “eternal Trophee to that Emperour” la memoria visiva associata al ricordo dell'imperatore Costantino nella coscienza dell'età moderna⁵³³».

Il ciclo della Sala di Costantino giocò un ruolo fondamentale nel dettare norme iconografiche per le raffigurazioni delle *Storie della Vera Croce*, che in poco tempo spazzarono via la fortuna del ciclo pierfrancescano, almeno per quanto riguarda la rappresentazione delle storie di Costantino.

Espliciti riferimenti agli affreschi della Sala di Costantino si evincono in alcuni cicli dedicati alla Vera Croce. Persino il *Battesimo di Costantino* venne a farne parte (Ferrara, Oratorio dell'Annunziata, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa): il solo precedente che vedeva incluso questo soggetto in un ciclo della Vera Croce è rintracciabile nella stauroteca di Stavelot, opera che può apparire tanto lontana nel tempo quanto vicina nelle istanze storiche, politiche e ideologiche che la generarono e la contestualizzarono.

⁵³³ R. QUEDNAU, *Costantino il grande a Roma: forme e funzioni della memoria nelle testimonianze visive da ponte Milvio a Mussolini*, in G. BONAMENTE, *Costantino il grande tra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno, Trento, 22-24 aprile 2004, Bologna, 2008, pp. 319-386, in particolare p. 337.

Capitolo 7

Daniele da Volterra nella Cappella Orsini di Trinità dei Monti:

memoria di un ciclo scomparso «*de' fatti di Sant'Elena*»

A Roma, nella Cappella Orsini della chiesa della Santissima Trinità, meglio nota come Trinità dei Monti, Daniele da Volterra realizzò un ciclo di affreschi e stucchi dedicato alla Vera Croce, che esercitò una indiscussa influenza sull'arte del XVI secolo.

Successivamente, le decorazioni subirono un lento deterioramento, fino ad essere quasi interamente sostituite con gli affreschi dedicati all'Immacolata Concezione, eseguiti dopo il 1830 dai pittori nazareni Philip Veit e a J. Ernst Tunner, su commissione delle sorelle del Sacro Cuore, da poco insediatesi nel complesso ecclesiastico.

Del ciclo cinquecentesco rimangono attualmente la celebre *Deposizione* dell'altare maggiore, staccata e conservata nella Cappella Bonfili, e una serie di disegni di alto livello qualitativo, sparsi per i musei del mondo, che Michael Hirst e Bernice Davidson hanno messo in relazione con le originarie decorazioni della Cappella, sulla scorta della preziosa descrizione lasciataci dal Vasari⁵³⁴.

La storia della Cappella, le cui vicende sono state chiarite da tempo grazie agli studi degli autori sopra citati, inizia negli anni Venti del Cinquecento, quando il vescovo di Nicosia Aldobrandino Orsini, appartenente alla storica famiglia degli Orsini, conti di Nola e di Pitigliano, la acquistò, all'epoca in cui la chiesa della Santissima Trinità era ancora in fase di costruzione. Nel suo

⁵³⁴ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, pp. 53-55; M. HIRST, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel- I: the Chronology and the Altar-piece*, in *The Burlington Magazine*, n. 109, London, 1967; B. DAVIDSON, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel II*, in *The Burlington Magazine*, n. 109, London, 1967; B. DAVIDSON, *The Birth of John the Baptist and Some Other Drawings by Daniele da Volterra*, in *Master Drawings*, XXI, 1983, 2, pp. 152-159. Si veda inoltre S. H. LEVIE, *Der Maler Daniele da Volterra (1509-1566)*, Köln 1962, dove per la prima volta venne raccolto il materiale conosciuto sulla decorazione della Cappella Orsini e furono elencati anche tutti i disegni e le incisioni che riprendono le cariatidi delle pareti laterali; P. BAROLSKY, *Daniele da Volterra. A Catalogue Raisonné*, New York/ London 1979; B. MORESCHINI, R. P. CIARDI, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Milano 2004; J. GRAUL, *Il contesto della Deposizione di Daniele da Volterra: la decorazione perduta della cappella Orsini*, in *Predella*, 30, 2011.

testamento, Aldobrandino aveva richiesto di esservi sepolto, ma i lavori per la decorazione della Cappella iniziarono soltanto a più di dieci anni dalla sua morte, avvenuta nel 1527. Al primo Dicembre del 1541 risale il contratto stipulato tra Daniele da Volterra e i frati minimi di San Francesco da Paola, insediati nella chiesa di Trinità dei Monti. Il contratto, trovato nell'Archivio di Stato di Roma da Hirst⁵³⁵, non solo definisce il termine *post quem* per l'intera decorazione (il 1541), ma restituisce anche una descrizione del programma iconografico originariamente concepito. Secondo quanto stabilito dal contratto, infatti, nell'altare andava raffigurata una *Pietà* («*la figura della nostra domina con Cristo in braccio*»); nelle pareti laterali due scene con San Francesco da Paola e San Gerolamo («*et de sotto da un canto la figura di Santo Francesco de Paula quale habia a representare alla nostra donna la figura de l'arcivescovo de Necosia Ursino. Dall'altro canto la figura de Sancto Gironimo con dei profeti acanto*»); nella volta storie ispirate alla vita di Sant'Elena («*a cornice super in li partimenti che ce ne veneranno se intendono le cornice de stuccho ornate doro tra le quale in li vani over quatri che ce verranno se ce habia a depingere la storia de sancta Lena*»). Da un confronto tra questa descrizione e quella lasciata successivamente dal Vasari emerge che il programma iconografico previsto dal contratto fu attuato soltanto in parte. Più specificatamente, furono eseguite soltanto le decorazioni della volta, che dunque dovevano essere le più antiche.

Sovviene allora in aiuto un altro documento d'archivio, pubblicato da Hirst, datato 8 Agosto 1545, che registra la stipula di un accordo per la dotazione della Cappella tra i minimi di San Francesco da Paola e la nuova committente, Elena Orsini di Filacciano, figlia illegittima del vescovo Aldebrando Orsini⁵³⁶.

Del profilo umano di questa donna si è scrupolosamente occupata Carolyn Valone, mettendone in luce la partecipazione attiva nella definizione del nuovo programma iconografico della Cappella decorata dal Ricciarelli⁵³⁷. Come suggeriva il Vasari, Elena Orsini intitolò la Cappella

⁵³⁵ M. HIRST, *op. cit.*, pp. 498-509, in particolare p. 500.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 501.

⁵³⁷ C. VALONE, *Elena Orsini, Daniele da Volterra and the Orsini Chapel, in Artibus et Historiae: an art anthology*, n. 22 (XI), Vienna, 1990, pp. 79-87.

alla «*Croce di Cristo Nostro Salvatore*⁵³⁸» e convogliò il ciclo pittorico verso l'esaltazione della sua omonima Sant'Elena e della Croce di Cristo.

Nella logica del nuovo programma iconografico, potevano rimanere le quattro storie del soffitto, probabilmente già eseguite, previste nel contratto del 1541 e ricordate anche dal Vasari:

«Nella prima è quando, avanti la Passione del Salvatore, sono fabricate tre croci; nella seconda quando Santa Elena comanda ad alcuni Ebrei che le insegnino le dette croci; nella terza quando, non volendo essi insegnarle, ella fa mettere in un pozzo colui che le sapeva; e nella quarta quando colui insegna il luogo dove tutte e tre erano sotterrate: le quali quattro storie sono belle oltre ogni credenza e condotte con molto studio⁵³⁹».

Con il passaggio del patronato della Cappella ad Elena Orsini, anche le pareti laterali ospitarono le *Storie della Vera Croce*, in sostituzione alle rappresentazioni precedentemente concepite e scritte nel contratto del 1541:

«Nelle facce dalle bande sono altre quattro storie, cioè due per faccia, e ciascuna è divisa dalla cornice che fa l'imposta dell'arco, sopra cui posa la crociera della volta di detta capella. In una è Santa Elena che fa cavare d'un pozzo la Croce santa e l'altre due, e nella seconda quando quella del Salvatore sana un infermo. Ne' quadri di sotto a man ritta, la detta Santa quella di Cristo riconosce nel risuscitare un morto sopra cui è posta: nell'ignudo del quale morto mise Daniello incredibile studio per ritrovare i muscoli e rettamente tutte le parti dell'uomo; il che fece ancora in coloro che gli mettono adosso la Croce e nei circostanti che stanno tutti stupidi a veder quel miracolo; et oltre ciò è fatto con molta diligenza un bizzarro cataletto con una ossatura di morto che l'abbraccia, condotto con bella invenzione e molta fatica. Nell'altro quadro, che a questo è dirimpetto, dipinse Eraclio imperadore, il quale scalzo, a piedi et in camicia messe la Croce di Cristo nella porta di Roma, dove sono femine, uomini e putti ginocchioni che l'adorano, molti suoi baroni, et uno staffiere che gli tiene il cavallo⁵⁴⁰».

⁵³⁸ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 52.

⁵³⁹ *Ibidem*, vol. VII, pp. 53-54.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, vol. VII, p. 54.

Soltanto nella parete di ingresso comparivano le effigi di San Girolamo e di San Francesco da Paola, reminiscenze del programma iconografico stabilito nel 1541:

«[...] sotto l'arco primo della parte dinanzi fece nel piano, per lo ritto, due figure grandi quanto il vivo: un San Francesco di Paula, capo di quell'Ordine, che uffizia la detta chiesa, et un San Ieronimo vestito da cardinale, che sono due bonissime figure⁵⁴¹».

Nella parete dell'altare maggiore campeggiava infine la *Deposizione*, la sola opera rimasta oggi superstite, sulla quale dovette esercitare la sua influenza la *Deposizione* di Rosso Fiorentino, commissionata dalla Compagnia della Croce di Giorno in San Francesco a Volterra⁵⁴². L'affresco, la cui subitanea notorietà è confermata dalla presenza di numerose copie a stampa e dipinte⁵⁴³, era così elogiato da Giorgio Vasari:

«E così nella tavola principale facendo Daniello Gesù Cristo che è deposto di Croce da Gioseffo e Nicodemo et altri discepoli, lo svenimento di Maria Vergine sostenuta sopra le braccia da Madalena et altre Marie, mostrò grandissimo giudizio e di esser raro uomo, perciò che, oltre al componimento delle figure, che è molto ricco, il Cristo è ottima figura e un bellissimo scórto, venendo coi piedi inanzi e col resto in dietro. Sono similmente belli e difficili scórti e figure quelli di coloro che, avendolo sconfitto, lo reggono con le fasce, stando sopra certe scale e mostrando in alcune parti l'ignudo, fatto con molta grazia⁵⁴⁴».

⁵⁴¹ *Ibidem*, vol. VII, p. 55.

⁵⁴² F. ALBERTI, *La descente de la Croix de Daniele da Volterra: iconographie, fonction et contexte*, in *Artibus et historiae*, 33, 2012, pp. 189-237.

⁵⁴³ Un elenco delle copie a stampa e delle copie dipinte della *Deposizione* di Daniele da Volterra in R. P. CIARDI, B. MORESCHINI, *Daniele Ricciarelli*, Milano, 2004, p. 141. Si veda inoltre H. LAVAGNE, *La Descente de Croix de Daniel da Volterra à la Trinité des Monts (Rome): réflexions sur les problèmes des copies en peinture*, in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, 89, 2010, pp. 137-219.

⁵⁴⁴ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 52.

Al di sopra della *Deposizione*, Daniele da Volterra dipinse due sibille, «*le migliori figure di tutta quell'opera*⁵⁴⁵» a detta dell'autore delle *Vite*.

Ma, come suggeriscono Ciardi e Moreschini⁵⁴⁶, il giudizio sulla *Deposizione* appare sbrigativo se confrontato con l'apprezzamento per gli stucchi che incorniciano gli affreschi, destinati, almeno quanto la *Deposizione*, ad influire sul gusto artistico del XVI secolo⁵⁴⁷:

«*Bellissimo e vario ornamento di stucchi, pieno d'intagli e con due figure che sostengono con la testa il frontone, mentre con una mano tengono il capitello e con l'altra cercano mettere la colonna che lo regga, la quale è posta da piè in sulla basa sotto il capitello*⁵⁴⁸».

La volta era ornata «*con bizzarro, vario e bello spartimento di stucchi e grottesche, fatte con nuove fantasie di maschere e festoni*» (**Figura 103**)⁵⁴⁹ e nella fascia del basamento erano dipinte «*due femine di chiaro scuro e finte di marmo, molto belle, le quali mostrano di reggere dette storie*⁵⁵⁰». La fantasiosa composizione in stucco, che anticipava il gusto per la “meraviglia” delle decorazioni barocche, doveva essere il frutto di un articolato lavoro progettuale, come rivelano i disegni di Berlino (Staatliche Museen, Kunstbibliothek) studiati da Davidson (**Figura 104**)⁵⁵¹, finalizzato ad un raffinato gioco illusionistico, dove scompariva il confine tra scultura autentica e scultura dipinta.

L'insieme delle decorazioni, ad eccezione dei lavori della volta afferenti al programma iconografico stilato nel contratto del 1541, deve essere posteriore alla seconda metà del 1545, quando Elena Orsini subentrò nel patronato della Cappella, e non successivo alla primavera del

⁵⁴⁵ *Ibidem*, vol. VII, p. 53.

⁵⁴⁶ R. P. CIARDI, B. MORESCHINI, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁴⁷ A questo proposito, R. SENEAL, *A note on Daniele da Volterra's Cappella Orsini in Santissima Trinità dei Monti and its impact on sixteenth century chapel decoration*, in *Paragone. Arte*, 41, Firenze, 1990, pp. 88-96.

⁵⁴⁸ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 53.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ B. DAVIDSON, *op. cit.*, pp. 553-561.

1548, quando Paolo III concesse indulgenza alla cappella Orsini, il 1° aprile 1548⁵⁵². Del resto, a partire dall'Agosto di quell'anno, i documenti registrano la partecipazione del Ricciarelli all'impresa artistica della Sala Regia⁵⁵³. La datazione è verosimile alla luce dell'analisi stilistica della superstite *Deposizione*, che mostra la piena maturità dell'artista. Vasari sapeva che i lavori si protrassero per lungo tempo: «*la quale [opera] condusse Daniello in sette anni e con fatiche e studio inestimabile*⁵⁵⁴», ma ignorava l'originario accordo del 1541. La Cappella, che doveva essere dedicata alla *Pietà*, fu, dopo il 1545, intitolata alla Croce. Come la più recente bibliografia ha dimostrato, il cambiamento rifletteva il gusto e le esigenze della nuova committente.

In quanto figlia illegittima, Elena Orsini ebbe accesso all'eredità del padre Aldobrandino Orsini soltanto dopo il 1533, anno della morte del cugino Arrigo, l'erede legittimo di suo padre. Da quel momento, come dimostra il saggio di Valone, l'attività della nobildonna fu orientata verso la riabilitazione del suo lignaggio, mediante l'esaltazione dell'antico legame della sua casata con Roma⁵⁵⁵. Il nome dato ad Elena Orsini da suo padre espletava probabilmente una radicata devozione di famiglia. La nobildonna discendeva infatti da Nicola Orsini, conte di Nola, il quale, nel XIV secolo, all'epoca della cattività avignonese, aveva finanziato la ristrutturazione di una fatiscente Santa Croce in Gerusalemme⁵⁵⁶. Carolyn Valone ha individuato almeno due caratteristiche in comune tra le due donne, la santa e la committente, che Elena Orsini aveva probabilmente colto. Come Sant'Elena divenne imperatrice dopo essere stata stalliera («*stabularia*», riferisce Ambrogio⁵⁵⁷), così Elena Orsini entrò a pieno titolo a far parte della nobile famiglia romana dopo un passato trascorso da figlia illegittima. È poi la condotta caritatevole ad unire le due figure femminili tanto lontane nel tempo. Elena Orsini, che si prodigava nel sostegno della nascente congregazione degli oratoriani di San Filippo Neri, doveva

⁵⁵² F. BONNARD, *Histoire du couvent de la Trinité du mont Pincio a Rome*, Roma-Parigi, 1933, p. 322. Vittoria Romani sostiene che i lavori si siano conclusi entro il 1547. V. ROMANI, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, Firenze 2003, pp. 15-54, in particolare p. 33.

⁵⁵³ R. P. CIARDI, B. MORESCHINI, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁵⁴ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 52.

⁵⁵⁵ C. VALONE, *op. cit.*; R. P. CIARDI, B. MORESCHINI, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁵⁶ C. VALONE, *op. cit.*, pp. 80 sgg.

⁵⁵⁷ AMBROGIO, *op. cit.*, XLI, p. 241.

conoscere i passi delle storie ecclesiastiche che elogiavano la generosità della santa madre di Costantino, dispensatrice di innumerevoli doni ai più deboli e poveri durante il viaggio in Terra Santa⁵⁵⁸. Valone riconosce nello spirito di emulazione della santa una caratteristica precipua della Controriforma, sorretta dai principi esposti nel XXV decreto del Concilio di Trento in merito al culto dei santi⁵⁵⁹.

L'intervento della committente era rivolto all'esaltazione del proprio nome, delle proprie opere e della propria casata, ma sul passaggio da una Cappella intitolata alla *Pietà* ad una intitolata alla Croce incise senza dubbio l'inizio di una nuova epoca spirituale, ufficializzato con l'inizio del Concilio di Trento, inaugurato da papa Paolo III il 6 Luglio del 1545: poco più di un mese dopo, Elena Orsini acquistava i diritti della Cappella.

La nobildonna doveva condividere entusiasticamente lo spirito della nascente riforma cattolica, come dimostra il suo contributo alla congregazione di San Filippo Neri. Sulla scorta della nuova tendenza spirituale, inoltre, Elena Orsini era probabilmente attratta dalle letture patristiche e storiografiche dei primi secoli del Cristianesimo, che proprio San Filippo Neri, pochi anni dopo, seppe diffondere nell'ambiente religioso romano, coinvolgendo il giovane Cesare Baronio, che interveniva all'Oratorio con omelie ispirate alle storie ecclesiastiche, canovacci sui quali il religioso redasse i suoi *Annales*⁵⁶⁰.

È il programma iconografico della Cappella Orsini a rivelarlo. L'intuizione di Valone, che connette alla *Lettera 31* di Paolino di Nola il materiale grafico legato alla Cappella Orsini, sarà integrata in questa sede con ulteriori riflessioni sulle fonti testuali e iconografiche di riferimento.

Le scene della volta, relative ad altra committenza e antecedenti l'inizio del Concilio di Trento, denunciano ancora l'ascendenza dell'iconografia pretridentina e della *Legenda Aurea*. Nella volta, lo ricordiamo, erano affrescati quattro episodi: la *Fabbricazione della Croce*; la *Disputa con gli ebrei*; *Giuda nel pozzo*; il *Ritrovamento delle tre croci*. Dei dipinti si sa che erano

⁵⁵⁸ C. VALONE, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, pp. 80-82.

⁵⁶⁰ L. MARTINES FERRER, E. A. CERRATO, *San Filippo Neri, Cesare Baronio e l'insegnamento della storia ecclesiastica*, in *Annales Oratorii*, n. 7, 2008, pp. 95-103. Si veda inoltre S. ZEN, *op. cit.*, pp. 180-187.

«condotti con molto studio⁵⁶¹», ma si ignora la specifica iconografia delle singole scene, poiché la critica non ha individuato disegni e studi attribuibili alla volta della Cappella Orsini. La conoscenza dell'identità dei quattro soggetti ci permette comunque di fare alcune importanti osservazioni.

Nonostante i legami degli Orsini con Santa Croce in Gerusalemme, il ciclo della volta non era ispirato agli affreschi del catino absidale della basilica romana, attribuiti ad Antoniazio Romano e aiuti, né ai mosaici della Cappella di Sant'Elena della stessa chiesa, assegnati dal Frommel a Baldassarre Peruzzi. Certo, come il ciclo musivo di Santa Croce in Gerusalemme, gli affreschi del soffitto della Cappella Orsini occupavano la volta della Cappella ed erano spartiti in quattro episodi, ma non c'era alcuna corrispondenza tra i soggetti. I lavori di Santa Croce in Gerusalemme presentano caratteristiche iconografiche che li distinguono dalla consuetudine contemporanea, per la unicità sia del luogo di destinazione, sia del clima di precoce riforma cattolica nel quale vennero concepiti. Daniele da Volterra non si rivolse pertanto agli illustri precedenti romani, se non, forse, per una generale impostazione compositiva desunta dai mosaici della volta di Santa Croce in Gerusalemme.

L'artista conosceva senz'altro gli affreschi della tradizione artistica toscana tra Trecento e Quattrocento e, sicuramente, aveva in mente il ciclo del Cenni nella chiesa di San Francesco della natia Volterra, dove si trovava altresì la *Deposizione* del Rosso. Ma fino a che punto ne fu influenzato non possiamo saperlo, dal momento che soltanto due dei soggetti narrati dal Cenni e precedentemente dal Gaddi rientrano nel ciclo della volta della Cappella Orsini: la *Fabbricazione della Croce* e il *Ritrovamento delle tre croci*. Se confrontiamo il programma iconografico del Ricciarelli con quello di Piero della Francesca ad Arezzo, i soggetti in comune sono *Giuda nel pozzo* e il *Ritrovamento delle tre croci*. La descrizione vasariana del programma iconografico della volta della Cappella Orsini, che tanto evidenzia la funzione dell'ebreo nello sviluppo della trama narrativa, può allora essere associata all'iconografia diffusa in area medio

⁵⁶¹ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 54.

adriatica, facendo eccezione per la *Fabbricazione delle tre croci*. Si ricordano le predelle di Luca di Paolo da Matelica per Matelica (**Figure 52, 53, 55, 56, 57, 58**), di Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro per Sassoferrato (**Figure 54, 59**), che si è detto essere delle “punte di iceberg” di una rete di produzioni artistiche più ampia, ormai sommersa: è possibile che la tipologia iconografica di matrice adriatica si fosse diffusa a Roma, all’interno di un percorso che non varcava i confini dello Stato Pontificio. In questo modo si spiegherebbe l’importanza assunta da Giuda Ciriaco nel programma iconografico della volta della Cappella Orsini.

Gli affreschi delle pareti laterali furono dipinti a partire dalla seconda metà del 1545, quando il patronato della Cappella era passato ad Elena Orsini. Come ha supposto recentemente Jana Graul, in ciascuna parete erano dipinte due scene, una disposta nella lunetta e l’altra nel campo maggiore⁵⁶².

Il programma iconografico non intendeva proseguire la storia narrata nella volta, ma aggiungersi ad essa. Il *Ritrovamento delle tre croci*, disposto nella lunetta della parete sinistra, corrispondeva infatti al soggetto conclusivo della volta. Nonostante questa sovrapposizione, possiamo affermare che l’iconografia dei due dipinti non coincideva affatto: nella volta era rappresentato l’ebreo Giuda che «*insegna il luogo dove tutte e tre erano sotterrate*⁵⁶³»; nella lunetta si trovava invece «*Santa Elena che fa cavare d’un pozzo la Croce santa e l’altre due*⁵⁶⁴».

Il miracolo della Vera Croce, poi, si sdoppiava in due differenti episodi: il primo, al di sotto del *Ritrovamento*, raffigurava «*la detta Santa quella di Cristo riconosce nel risuscitare un morto sopra cui è posta*⁵⁶⁵», ovvero Sant’Elena che riconosce la Vera Croce attraverso la resurrezione di un morto; il secondo, nella lunetta della parete opposta, illustrava la Croce che «*sana un infermo*⁵⁶⁶».

⁵⁶² J. GRAUL, *op. cit.*

⁵⁶³ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 54.

⁵⁶⁴ *Ibidem.*

⁵⁶⁵ *Ibidem.*

⁵⁶⁶ *Ibidem.*

Del *Miracolo* con la resurrezione di un uomo morto, dove l'abilità dell'artista era indirizzata alla resa dei corpi umani in tensione e in movimento, Vasari offre suggerimenti importanti circa l'iconografia del dipinto:

«Ne' quadri di sotto a man ritta, la detta Santa quella di Cristo riconosce nel risuscitare un morto sopra cui è posta: nell'ignudo del quale morto mise Daniello incredibile studio per ritrovare i muscoli e rettamente tutte le parti dell'uomo; il che fece ancora in coloro che gli mettono adosso la Croce e nei circostanti che stanno tutti stupidi a veder quel miracolo; et oltre ciò è fatto con molta diligenza un bizzarro cataletto con una ossatura di morto che l'abbraccia, condotto con bella invenzione e molta fatica⁵⁶⁷».

Se ne deduce che il Ricciarelli aveva rappresentato senza veli il corpo del resuscitato, sul quale degli uomini imponevano la Croce; aveva poi inserito numerosi testimoni e un singolare e bizzarro cataletto sovrastato da uno scheletro⁵⁶⁸. La descrizione vasariana ha permesso alla critica di mettere in relazione alcuni disegni con l'opera scomparsa. Lo studio certamente più dettagliato è quello conservato alla Kunsthalle di Amburgo (**Figura 105**), che Bernice Davidson attribuisce a Daniele da Volterra⁵⁶⁹. Di notevole interesse è anche un disegno postumo, conservato a Monaco (Staatliche Graphische Sammlung)⁵⁷⁰.

Nello studio di Amburgo si individua un drammatico concitamento, dato da moti contrastanti e da diagonali intrecciate. Lo scorcio prospettico laterale contribuisce alla mancanza di un centro focale e alla creazione di una composizione dinamica e convulsa. Dettagliatissima è la resa anatomica del risorto in procinto di alzarsi con drammatica enfasi dal cataletto. La nudità del corpo del risorto in riferimento al dogma della resurrezione della carne, già timidamente accennata da Piero della Francesca e da Antoniazio Romano, trova ora espressione in un nudo che non è fatto soltanto di pelle, ma anche di ossa, muscoli, articolazioni, che convogliano la loro

⁵⁶⁷ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 54.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ B. DAVIDSON, *op. cit.*, pp. 553 sgg.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, pp. 558 sgg.

vitalità nel movimento. Il risorto di Daniele da Volterra è così espressione dello spirito che trapela dalla *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo (Londra, National Gallery, 1516-1519) e vicino al significato dato al nudo dal Michelangelo del *Giudizio Universale*. Dinamismo e dramma sono particolarmente restituiti dalle donne alle spalle di Elena, che accorrono alla scena in massa tendendo le mani verso la Croce e verso il miracolato, facendosi viva espressione della sete di entrare in contatto con il divino e con i suoi misteri. Non dobbiamo dimenticare che l'affresco faceva parte di un programma unitario, nel quale era inclusa anche la *Deposizione* dell'altare maggiore. Allora gli sguardi e i gesti concitati delle astanti si rivolgevano non soltanto al miracolato, a sua volta immagine del Cristo risorto, ma anche al Cristo deposto al centro.

Meno chiaro è invece il soggetto del secondo dipinto, quello in cui era rappresentato il sanamento di un infermo per mezzo della Croce. Daniele operò una scelta iconografica inusuale nel ribadire la prova della Vera Croce attraverso la sua scomposizione in due episodi differenti, una scelta che ha senso se messa in relazione con la figura della committente, in contatto con gli ambienti più all'avanguardia della riforma cattolica, che rivalutavano le letture patristiche e le storie ecclesiastiche dei primi secoli.

Le fonti della prima metà del V secolo, lo si ricorderà, proponevano due differenti versioni: la maggior parte degli autori raccontava che la Vera Croce fu riconosciuta attraverso la guarigione di una donna malata e sotto la direzione del vescovo Macario; Paolino di Nola, seguito da Sulpicio Severo, narrava invece che fu la resurrezione di un uomo morto a permettere ad Elena di riconoscere la Vera Croce. Sozomeno, infine, proponeva entrambe le versioni, come a suggerire la coesistenza e la consequenzialità dei due differenti miracoli⁵⁷¹. Possiamo allora immaginare che Elena Orsini non trascurò la versione meno conosciuta ma maggiormente diffusa nelle fonti più autorevoli dei primi secoli del Cristianesimo, facendola affiancare alla resurrezione del morto, sul modello tracciato da Sozomeno. Vasari parla però di un «*infermo*» e non di una donna malata. Questa incongruenza con l'ipotesi perseguita non deve intaccare

⁵⁷¹ SOZOMENO, *op. cit.*, libro II, I, 6-9, p. 231.

l'ipotesi stessa. È infatti possibile che la citazione vasariana dell'uomo guarito sia conseguente ad una scorretta traduzione degli autori antichi, oppure non è da escludere che derivi da un ricordo troppo vago del Vasari, probabilmente del tutto ignaro di un soggetto all'epoca così insolito⁵⁷². Ad ogni modo, il motivo del risanamento rientra nel discorso della Croce come strumento di salvezza e di resurrezione.

Per quanto riguarda invece la resurrezione dell'uomo morto, si può stabilire con certezza, come ha già individuato il brillante studio di Valone⁵⁷³, che la fonte di riferimento sia la *Lettera 31* di Paolino di Nola, dove si tace la presenza dell'ebreo e si affida ad Elena, ispirata da Dio, la conduzione del miracolo alla presenza dei soldati che l'accompagnano. La resurrezione dell'uomo morto concepita dal Ricciarelli richiama alla mente le parole di Paolino di Nola: «*Al contatto col legno della salvezza, mentre la morte si dava alla fuga, il cadavere si scosse, il corpo si eresse e l'uomo morto stette in piedi, tra lo sgomento dei vivi e, liberato, come già Lazzaro, dalle bende funebri*⁵⁷⁴». La morte che si dà alla fuga viene personificata dallo scheletro in piedi sul cataletto; il drammatico concitamento dell'uomo nella fase di trapasso inverso dalla morte alla vita, già descritto da Paolino di Nola, trova un degno rappresentante nello stile altamente drammatico di Daniele da Volterra. Il dramma con cui il Ricciarelli veicola la scena è del tutto nuovo rispetto alle manifestazioni artistiche del passato con medesimo soggetto. Come già intuito da Davidson e confermato da Valone⁵⁷⁵, l'intonazione drammatica dell'opera, sulla quale dovette influire il Michelangelo del *Giudizio Universale*, va connessa con il travaglio

⁵⁷² Recentemente Graul ha pubblicato alcuni passi dell'abate Félibien, dove si descrivono gli affreschi della Cappella Orsini. Il brano mi pare però una copia dal Vasari, dal momento che le frasi sono strutturate in modo simile. L'autore tra l'altro cita Vasari per confutarlo, ma sempre in relazione a particolari che pertengono non alla descrizione degli affreschi, ma alla peculiarità delle storie. Infatti secondo Félibien Vasari sbaglia quando sostiene che nel *Ritrovamento* la Croce sia cavata da un pozzo e quando, in merito all'ultima scena, dice che Eraclio sta entrando attraverso la porta di Roma. Queste correzioni mi pare dipendano non dalla memoria degli affreschi, ma dalla conoscenza delle fonti. Félibien lascia invariata la descrizione vasariana nel citare il *Miracolo* della lunetta, dove allude anch'egli alla guarigione di un infermo: «[...] il y quatre autres tableaux, sçavoir deux a chaque côté. L'un represente comment Sainte Helene fait tirer de terre la sainte Croix avec les deux autres; & l'autre, le Miracle qui arriva au même tems, d'un malade qui fut guéri par l'attouchement de la vraye Croix. De l'autre côté on voit comment la Croix, où Notre Sauveur fut crucifié, fut reconuë par la resurrection d'un corps mort que l'on mit dessus. [...]». A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architects* (Paris 1666), Trevoux 1725, vol. II, pp. 234-243.

⁵⁷³ C. VALONE, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁵⁷⁴ PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, XXXI, 5, p. 215.

⁵⁷⁵ B. DAVIDSON, *op. cit.*, p. 558; C. VALONE, *op. cit.*, p. 83.

spirituale che attraversava la Chiesa dell'epoca, del quale proprio l'ultimo Michelangelo si fece principale portavoce.

Anche la *Deposizione* si trasforma in un'azione violenta, concitata, altamente drammatica e grave al contempo.

Il riferimento a Paolino di Nola è messo in relazione da Valone alla volontà di Elena Orsini di esaltare la propria casata. I famigliari di Elena Orsini, infatti, erano stati conti di Nola dal 1290 al 1530 e Nola era il luogo dove, molti secoli prima, Paolino si era ritirato ed era divenuto vescovo⁵⁷⁶.

Il ciclo parietale con le storie della Vera Croce terminava con l'*Exaltatio* Crucis di un Eraclio «scalzo, a piedi et in camicia messe la Croce di Cristo nella porta di Roma, dove sono femine, uomini e putti ginocchioni che l'adorano, molti suoi baroni, et uno staffiere che gli tiene il cavallo⁵⁷⁷». La tipologia iconografica del soggetto non derivò dai lavori di Santa Croce in Gerusalemme, dove Eraclio fa la sua comparsa in groppa al suo cavallo, ma nemmeno dal gruppo di opere marchigiane, che non contemplano le storie di Eraclio. La descrizione del Vasari collima con la rappresentazione consegnataci da Agnolo Gaddi a Firenze (**Figura 35**) e, successivamente, dal Cenni a Volterra, a differenza delle quali, però, l'Eraclio della Cappella Orsini conduceva la Croce attraverso la «porta di Roma». Non credo si tratti di un errore del Vasari, che sapeva dello storico ingresso di Eraclio attraverso la porta di Gerusalemme, come aveva dimostrato nella descrizione dell'opera di Piero della Francesca⁵⁷⁸. È più probabile che la porta di Gerusalemme riproducesse proprio una porta romana, al fine di riattualizzare e ricontestualizzare le storie della Vera Croce, facendole concludere, come si è già visto per gli affreschi e per i mosaici di Santa Croce in Gerusalemme, a Roma, seconda Gerusalemme.

Le decorazioni di Daniele da Volterra dovevano ornare una Cappella sepolcrale: fine ultimo dei soggetti era l'esaltazione della Croce quale strumento di salvezza e di resurrezione, come rivela

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁷⁷ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 54.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, vol. II, p. 496. L'abate Félibien correggeva il Vasari dicendo che «*Pour le quatrième tableau, on y voit comment l'Empereur Heraclius porte sur ses épaules la vraie Croix dans la ville de Jerusalem, & non pas à Rome, comme Vasari l'a écrit, qui se méprend souvent en beaucoup de choses*». A. FÉLIBIEN, *op. cit.*, pp. 234-243.

anche l'insistenza nella rappresentazione del *Miracolo della Vera Croce* attraverso le due varianti della resurrezione e del risanamento. Nelle produzioni artistiche del primo Cinquecento, il connubio tra la *Deposizione* e la *Leggenda della Vera Croce*, che riuniva il tema del sacrificio con il tema della salvezza, non era insolito e vantava esempi illustri e geograficamente lontani tra loro, come la pala di Luca Signorelli a Umbertide (Santa Croce, 1517) e il polittico di Bernardino Luini a Milano (Santa Maria della Passione, Cappella della Crocifissione, 1510-1515). Rispetto ai suoi predecessori, Daniele da Volterra risolvette il programma iconografico con un nuovissimo approccio, sia per l'inusitata selezione dei soggetti negli affreschi parietali, sia per l'accento drammatico che li percorreva, manifesto della crisi spirituale che Roma e la sua Chiesa attraversavano in quegli anni.

Questa ricostruzione del ciclo «*de' fatti di Sant'Elena*⁵⁷⁹» nella Cappella Orsini consente di cogliere in un unico ambiente il passaggio dalla *Leggenda della Vera Croce* influenzata dalla leggenda di Giuda Ciriaco, presente nei decori della volta eseguiti dopo il 1541, alle *Storie della Vera Croce*, dove scomparivano i riferimenti alla *Legenda Aurea* per dare spazio alle più autorevoli fonti del V secolo. L'incongruenza tra le *Storie Ecclesiastiche* e la *Lettera 31* di Paolino di Nola non era stata sottaciuta, bensì trasformata in un ciclo coerente che inglobava entrambe le versioni, considerandole storicamente autentiche.

L'intervento di una donna illuminata come Elena Orsini nella stesura del nuovo programma iconografico, anticipò con esiti del tutto originali una tendenza iconografica propria del periodo della Controriforma.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, vol. VII, p. 75.

Tabella n. 2

Daniele da Volterra, *Leggenda di Giuda Ciriaco e Storie della Vera Croce*, Roma, Santissima Trinità, Cappella Orsini. Ricostruzione del programma iconografico.

	Soggetto
Volta (1541-1545)	<i>Fabbricazione della Croce</i>
	<i>Disputa con gli ebrei</i>
	<i>Tortura di Giuda nel pozzo</i>
	<i>Ritrovamento delle tre croci (Giuda ritrova la Vera Croce)</i>
Parete sinistra (1545-1548)	
Lunetta	<i>Ritrovamento delle tre croci (Elena ritrova la Vera Croce)</i>
Parete	<i>Miracolo della Vera Croce (Resurrezione di un uomo morto)</i>
Altare maggiore (1545-1548)	<i>Deposizione</i>
Parete destra (1545-1548)	
Lunetta	<i>Miracolo della Vera Croce (Guarigione di una donna inferma o di un uomo infermo)</i>
Parete	<i>Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme</i>

Capitolo 8

***La Leggenda della Vera Croce* nell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara**

Quando scoprii l'identità dei soggetti del ciclo pittorico dedicato alla Vera Croce nell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara, rimasi delusa. Avevo infatti già elaborato il postulato secondo cui la veterotestamentaria *Leggenda del legno della Croce* visse nell'arte per la breve durata di poco più di un secolo: dal ciclo di San Nicola di Lanciano al ciclo pierfrancescano di Arezzo, ultima roccaforte di un pensiero teso ad esaltare l'ideologia medievale delle crociate. La sua natura, in sintonia con il pensiero francescano, era legata alla concezione della matericità del legno della Croce e attingeva ad un intricato *corpus* di leggende, che si erano diffuse nel Basso Medio Evo in tutta Europa, mediante i traffici dei crociati e dei pellegrini.

Per questo motivo, la *Leggenda del legno della Croce* sarebbe risultata ineluttabilmente anacronistica in un'opera figurativa del pieno Cinquecento, soprattutto in virtù di una sua specifica caratteristica: la leggendarietà, che escludeva qualsiasi riferimento reale tanto alla storia quanto ai testi sacri e sfociava nella tipologia medievale del racconto allegorico.

Invece, il ciclo dell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara, iniziato nel 1547, prende le mosse dagli episodi della *Leggenda del legno della Croce* e ne costituisce l'esito conclusivo. La fine del Concilio di Trento, sopraggiunta un quindicennio di anni dopo, non avrebbe mai più permesso un simile intervento nel programma iconografico.

Allo stesso tempo, però, il ciclo ferrarese rivela la volontà di sganciarsi dalla tradizione medievale, attraverso la restituzione di temi affini ai più recenti dettami provenienti da Roma, con uno specifico riferimento alle tendenze stilistiche e iconografiche della Sala di Costantino.

Sin dal secondo decennio del XVI secolo, artisti e committenti ferraresi volgevano lo sguardo alle produzioni artistiche romane. Un pittore estense come Benvenuto Tisi da Garofalo aveva

divulgato il raffaellismo a Ferrara, a seguito di un periodo di studio svolto a Roma sull'opera di Raffaello e di Giulio Romano.

Un cinquantennio più tardi, il ferrarese Sebastiano Filippi, detto il Bastianino, fece conoscere in patria il tardo michelangiolo del *Giudizio Universale*, appreso forse direttamente, durante un presunto viaggio a Roma, oppure indirettamente, attraverso lo studio di disegni e di stampe⁵⁸⁰.

Le riproduzioni grafiche, aggiornate sulle novità figurative provenienti da Roma, dovevano giocare un ruolo importante nella diffusione della cultura artistica a Ferrara, se nel 1543 il ferrarese Terzo Terzi annunciava dalla capitale pontificia al duca di Ferrara la sua intenzione di fare disegnare una copia del *Giudizio Universale* della Cappella Sistina⁵⁸¹.

Così, gli artisti dell'Oratorio dell'Annunziata rivelano l'assorbimento degli stilemi del manierismo romano, in alcuni casi filtrato attraverso il linguaggio dei pittori locali più talentuosi e aggiornati, come Girolamo da Carpi e Benvenuto Tisi da Garofalo.

La scelta e il coordinamento dei soggetti lascia intuire l'intervento progettuale di una committenza combattuta tra l'adesione ad una devozione ancora di tipo popolare e medievale, che si rivela nell'inserzione della veterotestamentaria *Leggenda del legno della Croce*, e l'esigenza di stare al passo con le novità artistiche romane, veicolanti un messaggio filopapale che si inseriva nel dibattito tra la Chiesa cattolica e la Riforma protestante. Gli episodi riguardanti Costantino e, in particolare, quel *Battesimo* ad opera di papa Silvestro, viravano verso nuovi esiti ideologici la tradizionale iconografia tardo medievale.

⁵⁸⁰ Arcangeli condivide il racconto tramandato nel XVIII secolo da Girolamo Baruffaldi, secondo cui il Bastianino trascorse sette anni a Roma presso il conterraneo Jacopo Bonacossi. F. ARCANGELI, *Il Bastianino*, Ferrara, 1963, p. 12. Spezzaferro ipotizza invece che il Bastianino sia venuto a contatto con l'opera di Michelangelo attraverso delle riproduzioni a stampa, piuttosto che avvallare l'ipotesi del leggendario viaggio a Roma, del quale non sussiste alcuna documentazione coeva. L. SPEZZAFERRO, "Perché per molti segni sempre si conoscono le cose...". *Per la situazione del lavoro artistico nella Ferrara di Alfonso II*, in J. BENTINI, L. SPEZZAFERRO (a cura di), *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna, 1987, pp. 8-9.

⁵⁸¹ Parte del testo della lettera, conservata nell'Archivio Segreto Estense, scritta dal Terzi a Roma il 10 febbraio del 1543 e indirizzata al Duca Ercole II d'Este, è riportata da Spezzaferro in *Ibidem*, p. 8.

8.1 La Confraternita dell'Annunziata e le vicende strutturali dell'Oratorio.

La Confraternita di Santa Maria dell'Annunziata, detta anche dei Battuti Neri, fu istituita nel 1366 mediante appositi statuti, nei quali i membri della compagnia si definivano «*devoti della morte, deli ovre della misericordia, che vano alla iustixia ad acompagnare quilli che si deno condepnadi a morte in lo comune de Ferrara*⁵⁸²». Forma associativa di assistenza, la Confraternita era sostenuta da elemosine e donazioni. Un primo benefattore fu Nicolò dall'Oro, che nel 1373 sovvenzionò l'istituzione di un ospedale per i pellegrini e per i poveri indigenti, bisognosi di cure fisiche e spirituali nel momento estremo del trapasso.

L'ospedale sorgeva nei pressi di Santa Maria in Vado, sul luogo dove si trova attualmente l'Oratorio dell'Annunziata. È plausibile che, sin dall'istituzione della compagnia, i confratelli si riunissero in assemblea e in preghiera nella sala dell'Oratorio annessa all'ospedale, che nel XIV secolo doveva essere un'ampia e sobria stanza con capriate a vista. Nel Quattrocento, l'ambiente venne decorato con l'affresco della *Resurrezione*, successivamente coperto dai lavori del secolo successivo e rinvenuto soltanto nel 1836. Il dipinto, sulla cui fortuna critica incise l'attribuzione del Venturi a Pisanello⁵⁸³, è attualmente assegnato al *Maestro G. Z.*, autore della *Trinità* nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara, e riferibile al secondo decennio del XV secolo: i recenti restauri hanno infatti riportato in luce la scritta «141[.]»⁵⁸⁴.

Come suggerisce il titolo della compagnia, i confratelli praticavano l'autoflagellazione. Dagli statuti del 1366 si apprende che essa poteva essere esercitata dai membri della società sia in privato che in pubblico, ma, in quest'ultimo caso, soltanto durante le esecuzioni capitali, le

⁵⁸² A. FRANCESCHINI, *Confraternite di disciplinati a Ferrara avanti il Concilio Tridentino*, in *Spigolature archivistiche prime, Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria, Atti e Memorie*, Serie terza, volume XIX, p. 43.

⁵⁸³ A. VENTURI, *Orme del Pisanello a Ferrara*, in *L'Arte*, XXXVI, 1993, p. 125.

⁵⁸⁴ Le notizie sull'affresco sono state attinte dal saggio di D. BENATI, *L'affresco con la Resurrezione e il suo autore*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara*, Ferrara, 2000, pp. 23-31. Le informazioni sul restauro degli anni 2000, sono espone nello stesso volume, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara, op. cit.*, pp. 273-299.

principali festività indicate dalla compagnia, le esequie e le processioni e nel corso della celebrazione del Venerdì Santo.

Le opere di carità dei sodali, definitisi sin dal 1366 «*devoti de la morte*», erano principalmente finalizzate all'assistenza (o *conforteria*) dei condannati al patibolo, tanto da far assumere al sodalizio il titolo popolare di «*Compagnia della Buona Morte*» (la stessa strada su cui sorge l'Oratorio, oggi chiamata «*Borgo di sotto*», era in origine detta «*della Morte*»)⁵⁸⁵. Da questa peculiare affinità con il tema del trapasso, deriverebbe il colore funereo della divisa e il simbolo adottato nello stemma della compagnia: un teschio con tibie incrociate, poggianti su due clessidre. I confratelli si occupavano della preparazione spirituale dei condannati al patibolo e della loro sepoltura. Il *Libro dei Giustiziati*, di cui si conoscono due redazioni⁵⁸⁶, registra numerosi fatti di cronaca che videro attivi i membri della compagnia. Il volume è corredato di realistiche miniature che descrivono nel dettaglio l'assistenza dei sodali ai condannati al patibolo.

Adriano Prosperi si è ampiamente soffermato sulla funzione delle immagini nelle associazioni di giustizia, sottolineandone l'importanza nel dialogo tra il confortatore e il condannato⁵⁸⁷. Agli occhi del giustiziato, il confratello dei Battuti Neri esibiva una tavoletta dipinta generalmente con scene della *Passione di Cristo* o con la *Decollazione di San Giovanni Battista*, oppure un'immagine tratta dal codice miniato di proprietà della Confraternita, noto come *Martirologio*

⁵⁸⁵ A. ALBERTI, *Cronologia delle metamorfosi dell'Annunziata tra rinnovamenti e ripristini*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *op. cit.*, p. 15; L. GRAZIANI SECCHIERI, ... *In Hospitali Batuti Nigri Ferrarie alias Mortis sito in contracta Sancta Maria de Vado in patre superiore in mansione existente prope Oratorium eius Hospitali...*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara*, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁸⁶ Un esemplare è conservato nella Biblioteca Comunale Ariostea (Mss. Cl. I, nn. 160, 404, 753). Il libro termina in data 1577 e contiene una sola miniatura, che si riferisce all'esecuzione dei congiurati di Alfonso I nell'anno 1506. Un altro esemplare risulta ora disperso, ma era in origine custodito presso l'archivio dell'arciconfraternita della Morte ed Orazione di Ferrara, dove ebbe modo di consultarlo e fotografarne le pagine Silio Sarpi nel 1974. Un saggio del volume M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *op. cit.* (S. SARPI, *Il Libro dei Giustiziati*, pp. 58-61) dà alcune notizie circa questo libro scomparso. La cronaca iniziava nel 1458 e terminava nel 1717. Le miniature rappresentavano l'esecuzione dei congiurati di Alfonso I nel 1506, alla quale parteciparono i Battuti Neri; un condannato a morte genuflesso su un prato, vicino ad un fiume, che bacia la croce che un confortante gli porge; una *Pietà*, con ai lati due confratelli e in basso due condannati in ginocchio; lo stemma della compagnia. Chiudeva il codice l'illustrazione di un'esecuzione, con un condannato già pendente dalla forca e un altro in procinto di essere giustiziato, assistito da un confratello.

⁵⁸⁷ A. PROSPERI, *Mediatori di emozioni...*, *op. cit.*, pp. 279-292.

dei Battuti Neri di Ferrara (1390-1400 circa), che conteneva indicazioni sulla pratica della buona morte, traendo ispirazione dai modelli dei santi martiri⁵⁸⁸.

La compagnia vantava uno speciale legame con gli Este, come suggeriscono le carte d'archivio. A partire dall'insediamento di Ercole I (duca di Ferrara dal 1471 al 1505), la famiglia ducale appoggiò economicamente le attività della Confraternita, nell'interesse dell'assistenza sociale che essa garantiva. A testimonianza dello stretto rapporto con la casata estense, è stato osservato che i nomi di artisti, indoratori e intagliatori presenti nei documenti d'archivio della Confraternita dell'Annunziata, dunque attivi nell'omonimo Oratorio, corrispondono spesso a quelli annotati nei registri di pagamento della Camera Ducale⁵⁸⁹.

Tra la fine del XV secolo e per tutto il secolo successivo, in concomitanza con una più intensa frequenza degli Este alle funzioni e alle cerimonie che nell'Oratorio si svolgevano, si intensificarono le opere di abbellimento e di arricchimento della sala.

Il crescente prestigio dell'Oratorio, che da un lato godette di una maggiore attenzione da parte della famiglia ducale e dall'altro di una serie di lavori di ristrutturazione e di decoro, è concomitante con l'arrivo di una reliquia della Croce, «*una Crocetta di ramo sopradorata nella quale è un'altra Crocettina d'argento dove è il legno della Croce*⁵⁹⁰». Questa reliquia, scomparsa a seguito delle spoliazioni napoleoniche, era stata donata, secondo quanto riportato nel 1621 dal Guarini, dalla regina Isabella del Balzo, la quale «*ebbe gusto spirituale di frequentare l'Oratorio [...] e per dimostrare quanto ella stimasse, e riverisse questo così honorato luogo, oltre alli quasi innumerevoli favori e grazie che di continuo gli faceva volle anche arricchirlo di parte di quel preziosissimo tesoro del Legno della Santissima Croce*⁵⁹¹».

⁵⁸⁸ Il codice miniato è attualmente conservato nella Fondazione Cini di Venezia. Si veda P. TOESCA, *Miniature di una collezione veneziana*, Venezia, 1958, p. 60.

⁵⁸⁹ L. SPEZZAFERRO, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹⁰ A. S. D. Fe., *Registro della confraternita dell'Annunziata 1486-1573* (cc. 114r-17r), inventario registrato in data 1526. E. PEVERADA, *Feste, musica e devozione presso la compagnia della Morte ed Orazione Antologia dei registri contabili (1486-1599)*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *op. cit.*, p. 239.

⁵⁹¹ M. A. GUARINI, *Compendio storico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese, e luoghi Pij della città, e Diocesi di Ferrara*, Ferrara, 1621, p. 325.

Nel 1508 la nobildonna, vedova del re di Napoli Federico d'Aragona, si era rifugiata con le figlie presso la corte estense⁵⁹², dove aveva vissuto, mantenuta dal duca Alfonso d'Este, fino alla sua morte, avvenuta nel 1533 e assistita proprio dai confratelli dell'Annunziata⁵⁹³. A dispetto della versione tramandata dal Guarini, Graziani Secchieri, che ha studiato a fondo i dati d'archivio della Confraternita, ha anticipato l'arrivo della reliquia in loco al 1492, collegandolo ai lavori di abbellimento dell'Oratorio, già avviati nell'ultimo decennio del XV secolo. Il primo aprile del 1492, d'altra parte, sono annotate le spese per «*due asse et meza mezane per fare una sofita sopra il legno de la Croce li quali si ave m.o Pelegrino n.ro fradelo*⁵⁹⁴».

A partire dal 1506 i documenti di spesa registrano le uscite per i festeggiamenti dell'*Inventio Crucis* in data 3 maggio⁵⁹⁵. Le spese sono annotate con una certa sporadicità nei primi anni e con una maggiore frequenza a partire dagli anni Quaranta, ovvero nel periodo in cui fu realizzato il ciclo della *Leggenda della Vera Croce*. Le somme pagate, e con esse la sontuosità e la ricchezza della festa, aumentarono con il sopraggiungere della metà del secolo, se si confrontano le annotazioni dei primi decenni del Cinquecento e quelle degli anni Quaranta e Cinquanta. Dal registro del massaro Siviero Sivieri (1530), si legge, ad esempio: «*E de dare adì 3 dito [3 Maggio], L. 1 s. 13 a li prieti che officiò e(l) dì de la festa su la sala, cioè s. 18 per 3 messe e s. 15 a 5 prieti che dise verespo: L. 1 s. 13 d. E de dare adì dito, S. 3 in carta per fare certi frixi per l'aparato: L. s. 3 d.*⁵⁹⁶». L'elenco si fa più lungo e dettagliato in concomitanza con l'avvio dei dipinti dedicati alla *Leggenda della Vera Croce*, negli anni Quaranta del Cinquecento. Nel registro del massaro Francesco Rasini (1546) si legge:

⁵⁹² Da un pagamento in data 12 marzo 1524, rinvenuto dal Venturi nel memoriale della contabilità estense, si evince che il pittore ferrarese Dosso Dossi aveva eseguito due ritratti delle figlie della regina Isabella del Balzo. A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita dell'Orazione Morte alla cultura figurativa ferrarese del secondo Cinquecento: l'Oratorio dell'Annunziata, in L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, op. cit., p. 274, nota 14.

⁵⁹³ L. GRAZIANI SECCHIERI, op. cit., p. 98. Per una biografia di Isabella del Balzo, A. DEL BALZO PRESENZANO, *A l'asar Bautezar! I del Balzo ed il loro tempo*, Napoli 2003.

⁵⁹⁴ L. GRAZIANI SECCHIERI, op. cit., p. 98.

⁵⁹⁵ E. PEVERADA, op. cit., pp. 197-246.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 204.

«E adì 3 de mazo, se sono spisi li soti schripti dinari in più et diverse robe et altre cose per bisogno de la nostra festa de la Crose. E adì dito, L. tre de m. quali sono dati a dodise preti li quali diseno le mese et che cantorono el gurespo: L. 3:0:0. E adì dito, S. quatro de m. dati a due chierigi li quali aidorno a le mese: L. 0:4:0. E adì dito, S. oto de m. quali se sono dati a quatro puti che aidorono a cantare el gurespo et la mesa: L. 0:8:0. E adì dito, S. diese de m. li quali se sono dato a don Bastian nostro capelan per soa fadiga: L. 0:10:0. E adì dito, S. diese de m. quali se son spesi in profumo per la festa: L. 0:10:0. E adì dito, per 700 broche per aparare e per S. uno de spago: L. 0:10:0. E adì dito, S. dui d. 4 m. spisi in frasche e rose per infraschare la sala: L. 0:2:4. E adì dito, S. quatro m. spisi in braciadele per fare colacion per li omeni: L. 0:4:0.⁵⁹⁷».

I confratelli esponevano la reliquia anche in altri momenti di festa, ad esempio durante un pittoresco pellegrinaggio svoltosi il 25 Luglio del 1556 verso la Madonna di Medelana, all'epoca delizia estense:

«Il magnifico messer Andrea de Salvestri nostro ministro con persone quarantacinque fesimo il viazo di la madona de Medelana sove tuti homini di la compagnia e tuti in capa andasemo cum uno baldachim con la nostra reliquia dil santo legno di la crose et amontesemo in barcha et spisi in povini e formaso e specie e uva e insalata raveli pere fenogli [...]»⁵⁹⁸.

Intorno alla reliquia della Croce si era creato un vivace centro gravitazionale di devozione, particolarmente attivo nella metà del Cinquecento, quando le risorse economiche a disposizione della compagnia poterono garantire la realizzazione del ciclo murale dedicato alla Vera Croce e le sfarzose celebrazioni intitolate all'*Inventio Crucis*, arricchite da cantori, fiori e profumi.

Si può affermare che per tutta la durata del secolo, il culto della reliquia della Vera Croce condizionò le scelte della committenza in ambito artistico.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 212.

⁵⁹⁸ A. SAMARITANI, *Pellegrinaggi, Crociate, Giubilei ferraresi: secoli XI-XVI*, Ferrara, 2000, pp. 114-115.

Nel 1510 Domenico Panetti realizzò per la festa dell'*Inventio Crucis* un gonfalone raffigurante da un lato la morte e dall'altro la Vergine con il Bambino⁵⁹⁹. Tra il 1512 e il 1514 Nicolò Pisano dipinse la pala con la *Madonna con il Bambino e i santi Giacomo e Elena* (attualmente conservato nella Pinacoteca di Brera)⁶⁰⁰, che prese il posto della ormai considerata obsoleta *Resurrezione*, attribuita al Maestro G. Z.⁶⁰¹. Nicolò Pisano aveva raffigurato Sant'Elena attenendosi ad una consuetudine iconografica particolarmente diffusa in area veneta ed emiliana, tra la fine del XV e l'inizio del XVII secolo: erta in piedi, la regina sorregge solitaria la grande Croce, sulla quale appoggia malinconicamente la testa. La partecipazione di San Giacomo alla sacra conversazione è collegata al compito della compagnia di accogliere i pellegrini nell'ospedale annesso all'Oratorio⁶⁰². Ugualmente può dirsi di Sant'Elena, il cui culto era legato alla presenza in loco della reliquia, ma anche allo speciale patronato della santa imperatrice sui pellegrini.

A partire dal 1547 un'équipe di pittori locali avviò il grandioso ciclo pittorico parietale con la *Leggenda della Vera Croce* e nel 1554 Sebastiano Filippi dipinse per la Compagnia un gonfalone con la *Morte* e la *Pietà*⁶⁰³. Nel 1580 l'artista ferrarese Giovan Francesco Surchi detto il Dielaj realizzò una tavola ottagonale nel soffitto di una saletta adiacente all'Oratorio, raffigurante «*Sant'Elena con la Croce*», nonché, nella stessa sala, un fregio a grottesche e la decorazione del camino⁶⁰⁴. Di questi lavori, rimossi a posteriori, non rimane traccia se non nei documenti⁶⁰⁵. Nello stesso anno, in data 23 maggio, Sebastiano Filippi riceveva un pagamento

⁵⁹⁹ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 260; A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della Croce nell'Oratorio dell'Annunziata*, op. cit., p. 33. Si vedano i documenti d'archivio riportati da L. GRAZIANI SECCHIERI, op. cit., p. 101.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁰¹ Il dipinto giunse a Brera, dove tutt'ora è conservato, a seguito delle spoliazioni napoleoniche nel 1811. A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 275, nota 17.

⁶⁰² A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 260.

⁶⁰³ A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta E dei *Libri Mastri*, *Entrata e spesa*, 1554.

⁶⁰⁴ «*In un camerone contiguo alla cantoria è un soffitto dipinto, nel mezzo del quale vedesi una S. Elena con la Croce d'un vivacissimo colorito e d'un magistrale disegno. Questa è opera di Giovanni Francesco Dielaj fatta insieme col fregio intorno l'anno 1580 per prezzo di scudi 25 da soldi 77, come si trova notato nel libro di quell'anno alla pag. 60, essendo Massaro Ippolito Cappelletto. È stata levata quest'immagine l'anno 1726 in occasione di rinnovarsi il soffitto*». C. BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara di Carlo Brisighella* (secolo XVIII), prima edizione a stampa a cura di M. A. NOVELLI (1990), Ferrara, 1991, p. 402.

⁶⁰⁵ A. MEZZETTI, E. MATTALIANO, *Indice ragionato delle Vite de' pittori e scultori ferraresi di Gerolamo Baruffaldi*, Ferrara, 1981, vol. II, p. 79.

per l'esecuzione della pala con l'*Esaltazione della Croce* (attualmente conservata nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara). Successivamente, l'artista realizzò un gonfalone e un paliotto per il pellegrinaggio della confraternita a Roma nel Giubileo del 1600. Non si sono conservati i due gonfaloni dipinti da Sebastiano Filippi, l'uno nel 1554 e l'altro nel 1600.

Il culto della reliquia della Vera Croce godette di un inarrestabile prestigio per tutta la durata del XVI secolo, come dimostra il susseguirsi delle attività culturali incentrate sul tema della Croce, dalle committenze artistiche ai preparativi per le celebrazioni liturgiche, con particolare dedizione alle produzioni coreutiche e musicali, come ha puntualizzato Peverada⁶⁰⁶.

In seguito alla devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio (1598), l'Oratorio venne trasformato in chiesa e il solaio fu demolito: il ciclo della Vera Croce risultava così troppo in alto e negli ultimi anni del XVII secolo, al fine di includerlo otticamente nel nuovo impianto architettonico, il quadraturista Francesco Scala realizzò una scenografia prospettica che incorniciava i singoli riquadri⁶⁰⁷. Nel 1834 la chiesa venne ceduta all'Opera Pia Orfanotrofi e Conservatori e assunse il nome di Sant'Apollinare; due anni più tardi, fu rinvenuto il quattrocentesco affresco della *Resurrezione*⁶⁰⁸.

Dal 1943 ad oggi l'edificio è stato concesso alle Suore della Carità. Allo stato pessimo di conservazione cui giunse in quegli anni, si sommò il bombardamento del Settembre 1944, che lo danneggiò pesantemente. Nel corso dei restauri degli anni Cinquanta, si volle riportare la chiesa all'antico splendore, ripristinando il solaio e abbandonando la dedica a Sant'Apollinare, per ritornare all'originaria denominazione di "*Oratorio dell'Annunziata*"⁶⁰⁹. Nel 2002 si è conclusa la campagna di restauro della *Resurrezione* del Maestro G. Z., alla quale è seguita la pubblicazione monografica curata da Mazzei Traina⁶¹⁰. Attualmente, la decorazione parietale versa in uno stato conservativo preoccupante, minacciato ulteriormente dal terremoto che nel 2012 ha colpito l'Emilia, al quale non sono ancora seguiti degli adeguati lavori di ripristino e di

⁶⁰⁶ E. PEVERADA, *op. cit.*, pp. 197-246.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁶¹⁰ M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *op. cit.*

restauro, con il rischio di compromettere la leggibilità di alcune parti del ciclo pittorico e la valorizzazione dell'intero edificio.

Il fenomeno dell'Annunziata di Ferrara sintetizza una tendenza, diffusa in modo particolare nel centro-Italia. Come la Confraternita dei flagellanti di Volterra (che commissionò a Cenni di Francesco la *Leggenda della Vera Croce* nella Cappella di Giorno della chiesa di San Francesco) e la compagnia dei battuti di Santa Croce di Umbertide (che assegnò a Luca Signorelli la pala della *Deposizione* con la *Leggenda della Vera Croce* nella predella), la società ferrarese era sorta quale Confraternita dei Battuti: è evidente la relazione metaforica tra il sacrificio fisico dei flagellanti, membri della compagnia, e il sacrificio fisico di Cristo sulla Croce. Il parallelismo doveva essere ben chiaro alle donne e agli uomini dell'epoca, tanto che lo strumento del sacrificio di Cristo, la reliquia della Croce, giunse nell'Oratorio e divenne il principale oggetto di venerazione, custodito con fierezza dai confratelli. La leggenda della Vera Croce mostra il percorso della reliquia del sacro legno da strumento di sacrificio a mezzo di salvezza e di conversione: in questo senso si intendeva la pratica del flagello e si doveva scorgere una necessaria affinità con la salvezza finale cui andavano incontro i condannati al patibolo, grazie all'assistenza fornita dai sodali dell'Annunziata.

8.2 Gli artisti e il programma iconografico

Come segnala Luigi Spezzaferro nel suo saggio sulla produzione artistica nella Ferrara della seconda metà del Cinquecento, i duchi Ercole II e Alfonso II d'Este non dedicarono alle arti figurative e all'architettura un'attenzione pari a quella dimostrata verso altre forme artistiche, come la musica, il teatro e la letteratura⁶¹¹.

Nella generazione successiva ai pittori che avevano consacrato la fortuna artistica della Ferrara del primo Cinquecento, quali Dosso Dossi, Benvenuto Tisi da Garofalo e Girolamo da Carpi, la

⁶¹¹ L. SPEZZAFERRO, *op. cit.*, pp. 3-4.

generazione, per intenderci, degli artisti dell'Annunziata, manca una figura di spicco, un pittore di corte come il Vasari a Firenze o il Barocci a Urbino.

Con la monografia dell'Arcangeli sul Bastianino (1963), si identificò in questo pittore quella figura di artista dominante che mancava: il Bastianino rivela infatti la capacità di svincolarsi dalla cultura artistica della bottega paterna dei Filippi, per elaborare un linguaggio figurativo che riassume in sé, al pari del suo contemporaneo e conterraneo Torquato Tasso, «*il precipitare di una crisi storica*⁶¹²». Nonostante lo sforzo artistico, tuttavia, il pittore non riuscì a districarsi dalla rete del tardo michelangiolo, a discapito di uno sviluppo autonomo della propria personale poetica.

Definito «*il più importante ciclo religioso ferrarese del pieno Cinquecento*⁶¹³», il ciclo dell'Oratorio dell'Annunziata fu il prodotto di un'impresa collettiva, al quale parteciparono artisti diversi. L'eterogeneità dei livelli qualitativi e la coesistenza di linguaggi pittorici affini ma differenti, unitamente al minore interesse dimostrato per le arti figurative rispetto alle altre forme artistiche nella Ferrara della metà del XVI secolo, hanno contribuito non poco alla difficoltà di attribuzione di ciascun dipinto, incontrata dagli studiosi nel corso del tempo.

Nel 1621 Marcantonio Guarini⁶¹⁴, seguito più tardi da Carlo Brisighella⁶¹⁵, descriveva sommariamente la decorazione parietale dell'Oratorio, senza indugiare sulla paternità dei dipinti: «*Alle pareti un numero di quadroni quanti ve ne poterono capire dipinti a fresco dalle più dotte mani di qu' tempi, tutti rappresentanti i più principali misteri della Santissima Croce, i quali hora per bellezza e antichità loro sono divenuti preziosi, ed ammirabili*⁶¹⁶».

Nel 1773 Giuseppe Scalabrini convogliò l'attribuzione dei riquadri verso Pellegrino Tibaldi e «*alcuni scolari di Dosso o Rosselli*⁶¹⁷». Alle incomprensioni e allo scarso interesse che incontrò

⁶¹² F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 6.

⁶¹³ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, *op. cit.*, p. 262.

⁶¹⁴ M. A. GUARINI, *Compendio storico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese, e luoghi Pij della città, e Diocesi di Ferrara*, Ferrara, 1621, p. 326.

⁶¹⁵ C. BRISIGHELLA, ms. 429 cl. 1, cc. 258-259, in A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, *op. cit.*, p. 275, nota 22.

⁶¹⁶ M. A. GUARINI, *op. cit.*, p. 326.

⁶¹⁷ G. A. SCALABRINI, *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi: Munite, ed Illustrate con alcuni inediti monumenti, che ponno servire all'Istoria sacra della sudetta Città*, Ferrara, 1773, p. 348.

il ciclo figurativo nella letteratura storico artistica locale del XVIII e del XIX secolo aveva contribuito probabilmente la drastica trasformazione strutturale dell'Oratorio (1612), che consentiva un'osservazione snaturata e fin troppo distanziata⁶¹⁸.

La fortuna critica del ciclo parietale decollò in tempi recenti, a seguito dei bombardamenti inflitti all'edificio nel settembre del 1944. Una campagna di consolidamento strutturale, con il ripristino del solaio, e di restauro degli apparati decorativi interni, affiancata da un articolo di Gualtiero Medri⁶¹⁹ e dalla monografia sul Bastianino di Francesco Arcangeli⁶²⁰, riportarono in auge la storia artistica dell'Oratorio. Successivamente, gli studi di Giuliano Frabetti⁶²¹ e di Anna Maria Fioravanti Baraldi⁶²² diedero un contributo decisivo per l'assegnazione delle parti del ciclo della Vera Croce e per il riconoscimento di altre imprese decorative dell'Annunziata.

Allo stato attuale degli studi, la critica assegna alla *Leggenda della Vera Croce* la paternità di Giovan Francesco Surchi detto il Dielài (*Set e l'angelo e Morte di Adamo; La regina di Saba in adorazione del legno e l'Interramento del legno*), di Niccolò Roselli (*Resurrezione; Estrazione del legno dalla Piscina Probatica e Fabbricazione delle tre croci*), di Camillo Filippi (*Apparizione della Croce e Vittoria di Costantino su Massenzio*) e di suo figlio Sebastiano, detto il Bastianino (*Cristo e i seguaci della Croce*). I dipinti rimanenti (*Battesimo di Costantino; Ritrovamento della Croce; Miracolo della Vera Croce*) sono attribuiti, più genericamente, alla scuola dei Filippi. Questi artisti, attivi alla corte degli Este, sono accomunati da un background formativo e culturale affine e da stilemi riconducibili ad un univoco linguaggio manierista, la cui romanità viene filtrata attraverso la tradizione artistica locale, se si fa eccezione per il Bastianino, più giovane e direttamente aggiornato sugli esiti della pittura michelangelolesca a Roma.

I riquadri del ciclo, realizzati a tempera su muro, sono in tutto dieci: quattro si trovano nella parete destra, quattro nella parete sinistra e due, la *Deposizione* e la *Resurrezione*, nella parete

⁶¹⁸ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita... op. cit.*, p. 262.

⁶¹⁹ G. MEDRI, *Chiese di Ferrara nella cerchia antica*, Bologna, 1967, pp. 240 sgg.

⁶²⁰ F. ARCANGELI, *Il Bastianino*, Ferrara, 1963.

⁶²¹ G. FRABETTI, *Manieristi a Ferrara*, Ferrara, 1972; G. FRABETTI, *L'autunno dei manieristi a Ferrara*, Ferrara, 1978.

⁶²² A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita... op. cit.*

dell'altare maggiore, posti ai lati della centrale *Resurrezione* attribuita al Maestro G. Z., all'epoca sostituita dalla *Madonna con il Bambino e i santi Giacomo e Elena* di Nicolò Pisano, oggi conservata a Brera⁶²³.

Nella parete destra inizia il racconto della *Leggenda della Vera Croce*, con un riquadro attribuito dall'Arcangeli al ferrarese Giovan Francesco Surchi, detto il Dielà (morto nel 1590)⁶²⁴, allievo dei Dossi e collaboratore dei Filippi (**Figura 106**)⁶²⁵. Seguendo una modalità di rappresentazione proposta anche in alcuni dei riquadri successivi, il dipinto contiene due episodi, uno in primo piano e l'altro nello sfondo, concatenati tra loro, ma collocati in due piani spazio-temporali differenti. In secondo piano, al di là di un fiumiciattolo dalle acque tranquille, sopraggiunge da destra, con lieve passo di danza, il giovane Seth, che riceve un ramoscello dall'angelo, effigiato a sua immagine, con tunica bianca e chioma bionda e fluente. La vicenda deriva da una delle versioni tramandate da Jacopo da Varazze, desunta a sua volta dalla *Historia Scholastica* di Pietro Comestor⁶²⁶: «*Si legge altrove che un angelo gli procurò un rametto e gli disse di piantarlo sul monte del Libano*⁶²⁷». I due personaggi sono immersi in un paesaggio idilliaco, che evoca la bellezza selvaggia e incontaminata del giardino dell'Eden: all'orizzonte si stagliano vette bianche e azzurrine e picchi di roccia frastagliata; più avanti si stende una dolce pianura, dove trovano posto un boschetto, un corso d'acqua e alberi da frutto. Questa natura rigogliosa accoglie varie specie di animali selvatici e di uccelli acquatici, colti in una serena convivenza, che evoca la mitica età dell'oro. Alle spalle dell'angelo si ergono due grandi alberi. In quello di destra è possibile riconoscere l'albero della conoscenza del bene e del male, con i suoi frutti

⁶²³ Negli ultimi anni dell'ottavo decennio del XVI secolo, la parete centrale venne arricchita con altre tre pale d'altare: l'*Esaltazione della Croce* del Bastianino; la *Deposizione* di Giuseppe Mazzuoli detto il Bastarolo; il *Cristo inchiodato alla Croce* di Tommaso Laureti. Le tre opere sono attualmente conservate nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara. A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 266; A. MAZZEI TRAINA (a cura di), op. cit., pp. 165, 193-194.

⁶²⁴ Si veda F. ARCANGELI, op. cit., pp. 10-11; A. M. Fioravanti Baraldi, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 265. Sulla ricostruzione della biografia del Surchi si veda G. FRABETTI, *Manieristi a Ferrara*, op. cit., pp. 38-39.

⁶²⁵ Durante i restauri degli anni Cinquanta l'opera fu staccata e riportata su pannello. Notizia gentilmente data dal dott. Alessandro Gulinati.

⁶²⁶ A. R. MILLER, op. cit., pp. 103-105; B. BAERT, op. cit., pp. 291-292.

⁶²⁷ JACOPO DA VARAZZE, op. cit. (2007), p. 380.

proibiti, e, accanto, in posizione centrale, l'albero della vita. La descrizione del paradiso terrestre si attiene con perizia ai passi biblici del *Libro della Genesi*:

«Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male. Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino (Gn 2, 9-10). [...] Allora il Signore plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo (Gn 2, 19)».

L'indugio compiaciuto del pittore sui particolari faunistici e floristici esotici, la resa atmosferica dell'orizzonte, la felice e sinestetica rappresentazione del giardino paradisiaco, di cui si intuiscono gli odori, i suoni, la palpabilità delle fronde, rendono quest'opera, dalla quale si coglie la poetica dell'allievo dei Dossi, autonoma rispetto alla tradizione iconografica. In virtù del principio di aderenza alla parola biblica, infatti, l'autore si discosta dagli esempi del passato. Nell'affresco di Santa Croce a Firenze e nei codici miniati d'Oltralpe (si veda una pagina del *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves, **Figura 107**)⁶²⁸, Seth incontra l'angelo stante alle porte del Paradiso, simboleggiato da un edificio o da un agglomerato di edifici racchiusi entro mura, che rimanda alla Gerusalemme Celeste. La rappresentazione è ispirata al testo di Jacopo da Varazze: «[...] essendosi Adamo ammalato, suo figlio Seth andò alle porte del Paradiso⁶²⁹» e al *Vangelo di Nicodemo*: «mi mandò a rivolgere preghiera a Dio, proprio sulla porta del Paradiso, che mi facesse accompagnare da un angelo fino all'albero della misericordia⁶³⁰». Nella *Morte di Adamo* del ciclo pierfrancescano, invece, l'incontro tra l'angelo e Seth avviene in lontananza, in un luogo puntellato di alberi: l'angelo, a sinistra, è visto frontalmente; Seth, a destra, è colto di

⁶²⁸ *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves, Utrecht, 1442-1445, attualmente conservato a New York, Pierpont Morgan Library, M. 917, fol. 204. B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., fig. 86a. Tra i codici d'Oltralpe contenenti fogli che illustrano Seth alle porte della Gerusalemme Celeste, si segnalano il *Codex Vindob, Adam und Eva*, realizzato dal miniatore Lutwin nel XV secolo, conservato nella Osterreichische Nationalbibliothek di Vienna, 2980, fol. 73v (*Ibidem*, fig. 90c, p. 411) e il codice de *I viaggi di Sir John di Mandeville*, 1410-1420, Londra, British Library, Ms. 24189, fol. 13 (*Ibidem*, fig. 92a, p. 420).

⁶²⁹ JACOPO DA VARAZZE, op. cit. (2007), p. 380.

⁶³⁰ *Vangelo di Nicodemo*, versione greca del XV secolo (Veneto Marciano II, 87), in M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Torino, 1990, p. 353.

tre quarti (**Figura 108**)⁶³¹. L'iconografia ferrarese riecheggia quella aretina, pur nella opposta poetica, dove il vibrante grafismo proprio del manierismo ferrarese è agli antipodi rispetto alla solida e geometrica fissità pierfrancescana. L'incontro tra l'angelo e Seth concepito da Piero della Francesca si svolge nei termini di un dialogare; viceversa, oggetto dell'incontro nel ciclo ferrarese non è il dialogo, ma il passaggio del rametto dall'angelo al figlio di Adamo.

Il ramo non sembra appartenere a nessuno dei due alberi del Paradiso che si ergono alle spalle dell'angelo. Jacopo da Varazze riportava la leggenda secondo cui la Croce fu fabbricata con quattro tipi di legno: di palma, di cedro, di cipresso e di ulivo⁶³². Nel *Liber floridus* di Lamberto di Saint Omer si legge una simbolica interpretazione delle varietà dei legni della Croce: il cedro allude all'umiltà, il cipresso di Sion alla pietà, l'ulivo è connesso alla misericordia, la palma alla conoscenza e alla saggezza⁶³³. Nel *Vangelo di Nicodemo* l'albero di cui Seth va alla ricerca non è l'*albero della vita*, né l'*albero della conoscenza*, ma un terzo albero, detto *albero della misericordia*, dal quale scaturisce un olio curativo⁶³⁴. Alla luce di questa contestualizzazione letteraria e in virtù della conformazione del ramo, dalle verdi foglie lanceolate, si suppone che l'artista del riquadro ferrarese volesse rappresentare un ramoscello di ulivo, albero della misericordia.

In primo piano, nella nuda roccia, giace Adamo, effigiato con barba e capelli canuti, secondo l'iconografia consueta. Dalla sua bocca si leva la frasca di ulivo, con più fronde rispetto a quella consegnata dall'angelo a Seth. La scena illustra l'ultima fase della storia riguardante Adamo e Seth, quella in cui, dopo che Seth «[...] ritornato trovò il padre morto e piantò il ramo sulla tomba del padre», il ramo «diventò un grande albero che visse fino al tempo di Salomone⁶³⁵». Negli affreschi di Santa Croce a Firenze, di San Francesco a Volterra, di San Francesco a

⁶³¹ Nell'affresco di Piero della Francesca non si riconoscono i due alberi del paradiso, come li descrive l'artista dell'oratorio dell'Annunziata. Il grande albero spoglio al centro è identificabile con l'*albero della conoscenza del bene e del male*, secondo una versione della leggenda del Legno di Croce riportata da Baert, in cui Seth ha in visione l'albero, che risulta spoglio a causa del peccato originale dei suoi genitori. B. BAERT, *op. cit.*, p. 322.

⁶³² JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 381.

⁶³³ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, p. 366.

⁶³⁴ *Vangelo di Nicodemo*, *op. cit.*, p. 353.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 380.

Montegiorgio e di San Francesco ad Arezzo, una folla di uomini e donne dolenti circonda l'Adamo morto, sulla bocca del quale Seth depono il rametto⁶³⁶. Nel riquadro ferrarese, invece, Adamo è totalmente solo e morto da un po' di tempo, poiché l'albero sta già crescendo dalla sua bocca. Questo peculiare momento del racconto aveva interessato invero alcuni artisti del passato, come il pittore della cella campanaria di San Nicola di Lanciano, dove, dalla bocca dell'Adamo defunto, si erge una pianta già formata, che sta per essere recisa (**Figura 25**). Si segnalano inoltre due esemplari d'Oltralpe del XV secolo: nella miniatura del foglio 98v del *Codex Vindob Adam und Eva*, i figli di Adamo osservano la pianticella crescere dalla tomba del padre⁶³⁷; nella raffinata illustrazione del foglio 210 del *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves, un albero di ulivo cresce sulla tomba del primo uomo, riconoscibile per la presenza del teschio (**Figura 109**)⁶³⁸. Tra le pagine del *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves si osservano altre peculiarità iconografiche proprie del dipinto ferrarese: in *Seth e l'angelo* il figlio del primo uomo riceve un ramoscello di ulivo (**Figura 107**)⁶³⁹ e nella *Morte di Adamo* Seth e suo padre figurano totalmente soli, immersi in un prato verde con un corso d'acqua all'orizzonte (**Figura 110**)⁶⁴⁰. Se questi confronti rivestono un margine di possibilità di contaminazione iconografica, è evidente che l'artista del dipinto ferrarese sviluppò il soggetto in piena autonomia, principalmente perchè non aveva a disposizione modelli abbastanza recenti ai quali poter attingere.

Negli esemplari del XIV e del XV secolo, l'Adamo morto è seminudo, oppure indossa una tunica bianca, abbigliamento in uso per il seppellimento dei morti. L'artista della ferrarese *Morte di Adamo* scardina la tradizione, nella volontà di attenersi alla verità storica proclamata dal *Libro della Genesi*, in cui si legge: «Il Signore Dio fece all'uomo e alla donna tuniche di pelli e li vestì (Gn 3, 21)».

⁶³⁶ Così anche nel *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves, Utrecht, 1442-1445 (New York, Pierpont Morgan Library, M. 917, fol. 207; B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., fig. 86c) e nel codice dei *Viaggi di Sir John di Mandeville*, 1410-1420, Londra, Birtish Library, Ms. 24189, fol. 13 (*Ibidem*, fig. 92a, p. 420).

⁶³⁷ Il codice fu realizzato dal miniatore Lutwin nel XV secolo ed è attualmente conservato nella Osterreichische Nationalbibliothek di Vienna. *Ibidem*, fig. 90h, p. 416.

⁶³⁸ *Ibidem*, fig. 86d.

⁶³⁹ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., fig. 86b.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, fig. 86c.

In conclusione, la specifica iconografia del dipinto, influenzata tanto dalle fonti tradizionali (la *Legenda Aurea*, il *Vangelo di Nicodemo*) quanto dalle Sacre Scritture (il *Libro della Genesi*), presuppone la conoscenza dell'opera aretina di Piero della Francesca e di alcuni esemplari miniati prodotti nell'orbita del gotico internazionale, pur confezionando un prodotto totalmente nuovo, teso verso una storicizzazione e autenticazione della leggenda, ultima sponda sulla quale approda un soggetto ormai prossimo alla scomparsa.

Il riquadro successivo (**Figura 111**), attribuito dall'Arcangeli ad un pittore della cerchia dei Filippi⁶⁴¹, è assegnato dalla critica attuale, capeggiata dai contributi di Frabetti e di Fioravanti Baraldi, allo stesso Dielai⁶⁴². Anche questo dipinto è suddivisibile in due parti, raffiguranti due momenti consequenziali della storia, adesso ambientata all'epoca del re Salomone. In primo piano si trova la regina di Saba con corona, mantello dorato e calzari, accompagnata da un corteo femminile. Una dama la precede, indicandole la trave di legno che unisce le sponde del corso d'acqua in primissimo piano: l'attenzione dell'osservatore viene così convogliata sul legno dell'albero cresciuto dalla bocca di Adamo, con il quale è stato fatto un ponte all'epoca di Salomone. Di fronte alla vista del legno, la regina interrompe il suo cammino e incrocia le braccia in un gesto di riverenza. Risuonano le parole di Jacopo da Varazze, che attingeva a sua volta al testo di Giovanni Beletth:

«Per rabbia gli operai lo presero e lo buttarono su di uno specchio d'acqua, perché servisse da passerella. Quando poi venne la regina di Saba ad ascoltare la sapienza di Salomone, mentre stava per attraversare quello specchio d'acqua, vide in spirito che il Salvatore del mondo sarebbe stato appeso a quel legno e dunque non volle calpestarlo, anzi lo adorò⁶⁴³».

⁶⁴¹ F. ARCANGELI, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁶⁴² G. FRABETTI, *Manieristi a Ferrara, op. cit.*, pp. 39-41; A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, *op. cit.*, p. 265; A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della Croce nell'Oratorio dell'Annunziata, op. cit.*, p. 34.

⁶⁴³ GIOVANNI BELETH, *Exaltatione Crucis*, in *Rationale divinatorum officiorum*, 1170, in B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood, op. cit.*, pp. 293-294.

Nell'estrema destra, una donna riccamente adornata sorregge in spalla un fagotto rosso, rievocando il passo biblico secondo cui la regina di Saba portò in omaggio al re Salomone numerose ricchezze: «*La regina di Saba, sentita la fama di Salomone, venne per metterlo alla prova con enigmi. Venne in Gerusalemme con ricchezze molto grandi, con cammelli carichi di aromi e di grande quantità di oro e di pietre preziose (1Re 10, 1 – 2)*». Il tema è trattato con evidente aderenza ai modelli della tradizione (Santa Croce a Firenze, San Francesco a Volterra, San Francesco ad Arezzo): la regina è accompagnata da un corteo femminile e sosta in adorazione di fronte al ponte gettato sul corso d'acqua. È stato omesso il biblico *Incontro tra Salomone e la regina di Saba* (del resto glissato da Jacopo da Varazze), inserito da Piero della Francesca come metafora dell'unione ecumenica tra le Chiese d'Oriente e d'Occidente. L'esclusione di questo soggetto, che evidentemente non interessava i committenti del ciclo ferrarese, aiuta a comprendere come l'innegabile influenza di Piero della Francesca sia stata filtrata da una mente progettuale che vagliò e selezionò fonti e modelli di riferimento.

In un piano intermedio si colloca una felice macchia boschiva, resa con tocchi impressionisti desunti dalla gamma cromatica dei verdi e dei marroni. Il dirupo di arbusti separa il primo piano dallo sfondo, dove compare, in lontananza, il re Salomone con barba, capelli bianchi e corona d'oro in testa. Salomone indica una fossa nel terreno, nella quale tre operai stanno calando la trave del legno. L'episodio, derivato da Pietro Comestore (*Historia scolastica*, prima del 1178), è rintracciabile nella *Legenda Aurea*: «[La regina di Saba] informò Salomone che a quel tronco sarebbe stato appeso un uomo per la cui morte il regno dei Giudei sarebbe stato distrutto. Salomone allora tolse il tronco da quel luogo e lo fece sotterrare nelle più profonde viscere della terra⁶⁴⁴». Alle spalle del gruppo si staglia la città di Gerusalemme: avanzato rispetto all'agglomerato di edifici, è un fabbricato a pianta centrale, sviluppato su tre piani dalla circonferenza digradante, in cima al quale si innalzano tre statue: si tratta probabilmente di una immaginifica restituzione del tempio di Salomone, che, a dispetto del passo biblico che lo voleva

⁶⁴⁴ JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 380.

a pianta rettangolare⁶⁴⁵, figura a pianta centrale in alcune riproduzioni europee, dov'è ricalcato sul simulacro dell'islamico tempio della Rocca⁶⁴⁶. La presenza delle sculture in cima al tempio rotondo e di un tempio classico con timpano e colonne allude ad un mondo antico, ad un'epoca non ancora riscattata dal sacrificio di Cristo, simbologia che si rivela ancor più nella rovina collocata a sinistra, in un piano intermedio tra le due scene. L'episodio nello sfondo era stato finora interpretato nell'albero di Adamo per la costruzione del tempio di Salomone⁶⁴⁷, rappresentazione improbabile, se si considera l'evidenza della buca nel terreno e del palo di legno, che non ha nulla di un albero con rami e foglie. Precedenti figurativi dell'*Interramento del legno* si osservano nel ciclo fiorentino di Agnolo Gaddi e in quello aretino di Piero della Francesca (**Figura 40**). Significative corrispondenze si evincono con il dipinto del ciclo aretino: in entrambe le illustrazioni si vedono tre uomini nell'atto di innalzare il liscio palo di legno, per poi sotterrarlo nella buca. Un uomo ricurvo è sobbarcato dal peso della trave; un altro si serve di uno strumento ligneo che funge da leva; un terzo ne sorregge l'estremità. C'è corrispondenza iconografica tra le due rappresentazioni, caratterizzate però da un linguaggio agli antipodi, come si è detto anche per *Seth e l'angelo*. Piero schiaccia in primo piano le figure degli operai che sotterrano il palo, in un capolavoro di sintesi geometrica e volumetrica; l'artista del dipinto ferrarese esilia il soggetto nello sfondo, dove gli operai, piccole figurine in lontananza, perdono la loro solida monumentalità, con i loro corpi dagli eterei movimenti e alleggeriti da un gonnellino svolazzante, idioma del manierismo ferrarese. L'artista scioglie l'emblematica rappresentazione pierfrancescana in un racconto squisitamente narrativo, con la presenza di un quarto attore, il re Salomone, e di una dettagliata e suggestiva ambientazione.

La precedente storiografia artistica non ha riconosciuto correttamente questo soggetto forse perché, per lunga tradizione, si credeva che l'*Interramento del legno* fosse l'oggetto del riquadro

⁶⁴⁵ Re 1, 6, 1-38.

⁶⁴⁶ Tra le riproduzioni che illustrano il tempio di Salomone a pianta centrale, si segnala il foglio 48r delle *Schedel'schen Weltchronik*, o *Cronache di Norimberga*, uno dei primi incunaboli della storia, stampato nel 1493 da Anton Koberger.

⁶⁴⁷ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della croce nell'Oratorio dell'Annunziata*, op. cit., p. 34.

successivo, attribuito all'unanimità all'artista ferrarese Nicolò Roselli (**Figura 112**)⁶⁴⁸. L'Arcangeli, pur male interpretando il tema dell'opera, aveva colto sensibilmente i punti nodali della poetica del Roselli:

«l'Interramento della Croce concorda, nonostante il suo stato di non facile leggibilità, con le opere certe dell'artista, dove ritroviamo le stesse goffaggini formali, le stesse minute involuzioni di panneggio, le stesse fisionomie un po' arcigne, un po' comiche: tutto ciò che fa di lui quasi un naif della pittura ferrarese⁶⁴⁹».

Il Medri (1967), sull'impronta dell'Arcangeli (1963), sosteneva che *«con ogni probabilità è del Roselli la narrazione che segue: Salomone ordina che il Legno venga interrato dove poi verrà scavata la Piscina Probatica⁶⁵⁰»*. A differenza di quanto credevano l'Arcangelo e il Medri, il soggetto è ispirato all'ultima parte del prologo di Jacopo da Varazze:

«Molto tempo dopo in quel luogo fu costruita una Piscina Probatica dove i Natmei lavavano le vittime e si dice non solo per la discesa di un angelo ma anche per le virtù di quel legno le acque di quella piscina si muovevano e guarivano i malati. Quando poi stava avvicinandosi la passione del Signore si dice che questo tronco fosse venuto a galla e i Giudei vedendolo lo presero e prepararono la Croce del Signore⁶⁵¹».

In primo piano, al centro, un operaio estrae da un corso d'acqua una trave di legno e la consegna al gruppo di uomini disposti nella sponda sinistra, tra i quali si distinguono due signori anziani con lunga barba grigia: uno, in tunica e mantello, indica il legno (questo personaggio è stato probabilmente identificato con il re Salomone dall'Arcangeli e dal Medri); l'altro indossa un

⁶⁴⁸ Si veda A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 265; A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della Croce nell'Oratorio dell'Annunziata*, op. cit., p. 35.

⁶⁴⁹ F. ARCANGELI, op. cit., p. 10.

⁶⁵⁰ G. MEDRI, op. cit., p. 244. La tesi è stata avallata da Fiorvanati Baraldi, A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della croce nell'Oratorio dell'Annunziata*, op. cit., p. 35.

⁶⁵¹ JACOPO DA VARAZZE, op. cit. (2007), p. 382.

velo scuro sulla testa e osserva con seria impassibilità il suo recupero. Per la fisionomia e per la gestualità che li caratterizzano, essi sono inequivocabilmente due sacerdoti ebraici, identificabili con gli Anna e Caifa evangelici, che di lì a poco condanneranno Cristo⁶⁵². È allora evidente che l'artista ha intenzionalmente schierato due gruppi di persone che si fronteggiano, separati dal corso d'acqua. Coloro che ricevono il futuro legno della Croce, a sinistra, sono gli ebrei. Dall'altra parte del guado, sostano cinque personaggi, quattro dei quali tengono in braccio un agnello. Sono questi i *natmei* (o *natinei*, uomini a servizio del Tempio⁶⁵³) che conducono gli agnelli nella Piscina Probatrica per purificarli in vista del sacrificio nel Tempio, come scriveva Jacopo da Varazze e com'era consuetudine a Gerusalemme. Il termine "*Piscina Probatrica*" significa d'altronde "*Piscina degli agnelli*" o "*delle pecore*" e la presenza degli agnelli non solo rimanda fisicamente al luogo in cui, secondo la *Legenda Aurea*, viene estratto il sacro legno, ma predice simbolicamente il sacrificio che, entro breve, Cristo compirà sulla Croce⁶⁵⁴.

L'uomo all'estrema destra indossa sontuosi vestiti cinquecenteschi, storicamente incompatibili con il tempo della vicenda; al suo fianco, un personaggio con berretto nero volge al fruitore uno sguardo talmente vivido da sembrare un ritratto dal vero; alla sua sinistra compare una monaca, con collare bianco e velo grigio. Anche se il cartiglio in calce al dipinto lo attribuisce alla committenza di un solo confratello, Vincenzo dalla Grana, possiamo riconoscere nei personaggi i volti di tre confratelli dedicatari dell'opera. Del resto, la loro funzione nel soggetto dipinto è metafora del loro effettivo ruolo all'interno della Confraternita, che era di partecipazione sia

⁶⁵² «[...] e lo condussero prima da Anna: egli era infatti suocero di Caifa, che era sommo sacerdote in quell'anno (Gv 18, 13)».

⁶⁵³ «*Natinei: destinati, ministri inferiori, che servivano a' Leviti nel tempio, ed erano impiegati agl'impieghi i più penosi ed i più bassi, come di portar la legna e l'acqua [...] perché essi erano propriamente dati per servizio del tempio, ed egli regolò le loro funzioni*». *Dizionario portatile della Bibbia, tradotto dal francese nell'italiano idioma, ed arricchito di note, di articoli e di tre carte topografiche dal P. D. Prospero dell'Aquila della Congregazione di Montevergine Regio professore*, tomo II, Napoli, 1776, p. 396.

⁶⁵⁴ L'agnello sacrificale è figura di Cristo sin dalle parole di Giovanni Battista nel Vangelo di Giovanni: «*Ecco l'agnello di Dio, ecco colui che toglie i peccati del mondo!* (Gv 1, 29)». Si legge in Giustino: «*Il fatto poi che fosse ordinato che quell'agnello dovesse essere completamente arrostito (Dt 16, 5-6) era simbolo della passione di croce che Cristo doveva patire. Infatti l'agnello arrostito si cuoce in una posizione simile a quella della croce*». GIUSTINO, *Dialogo con Trifone, op. cit.*, p. 173.

maschile che femminile⁶⁵⁵: come i *natmei* portavano a purificare gli agnelli prima del sacrificio, i confratelli e le consorelle dell'Annunziata assistevano i condannati a morte prima dell'esecuzione. Si instaura allora un parallelismo tra i condannati al patibolo e l'innocente sacrificato, Cristo inchiodato sulla Croce e ritorna il motivo della Croce come strumento di martirio ma anche di salvezza.

Nei precedenti modelli del Gaddi e del Cenni, la Piscina Probatica non è connotata dalla presenza dei *natmei*, ma dal portico a cinque fornicì e dai malati che vi sostano al di sotto, in adesione al passo evangelico della guarigione del paralitico: «*V'è a Gerusalemme, presso la porta delle Pecore, una piscina, chiamata in ebraico Betzaetà, con cinque portici, sotto i quali giaceva un gran numero di infermi, ciechi, zoppi e paralitici (Gv 5,1-17)*». Anche nel *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves, la Piscina Probatica è evocata dalla presenza degli storpi e dei malati⁶⁵⁶. Che l'artista abbia tralasciato l'allusione a questo passo evangelico, che per altro godette di una discreta fortuna come soggetto autonomo negli anni della Controriforma (ma senza la presenza dei *natmei* e degli agnelli sacrificali)⁶⁵⁷, lascia intendere con quale autonomia rispetto ai modelli sia stato concepito il tema e in quale misura la committenza abbia influito sulla sua impostazione iconografica.

Come nel riquadro precedente, la rovina antica, disposta a destra e in un piano intermedio della composizione, rimanda ad un'epoca ancora veterotestamentaria e separa il primo piano dallo sfondo, dove viene narrato l'episodio subito successivo, quello in cui i giudei «*prepararono la Croce del Signore*⁶⁵⁸». L'edificio al centro, a pianta circolare e a tre piani digradanti, si fa protagonista assoluto della scena. Una struttura architettonica simile è già stata osservata nel riquadro precedente ed interpretata quale riproduzione immaginifica del tempio del Re

⁶⁵⁵ Si ringrazia don Enrico Peverada, responsabile dell'Archivio Storico Diocesano di Ferrara, per le segnalazioni in merito all'argomento.

⁶⁵⁶ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, *op. cit.*, fig. 86h.

⁶⁵⁷ Nella seconda metà del XVI secolo, la fortuna del soggetto si manifesta soprattutto in area veneta ed emiliana, con opere del Veronese (Venezia, chiesa di San Sebastiano, 1557-1560); del Tintoretto (Venezia, Scuola Grande di San Rocco, 1578-1581); di Ludovico Carracci (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1595-1596); del Domenichino (Roma, Pinacoteca Capitolina).

⁶⁵⁸ JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 381.

Salomone. Infatti, nonostante il passo del *Libro dei Re* enunci che il Tempio fosse a pianta rettangolare (Re 1, 6, 1-38), questo veniva talvolta confuso dai pellegrini con la moschea della Roccia, edificata nel 691 da maestranze bizantine. Il foglio 48r delle *Schedel'schen Weltchronik*, o *Cronache di Norimberga*, uno dei primi incunaboli della storia, stampato nel 1493 da Anton Koberger, riproduce un edificio molto simile a quello dipinto nel ciclo ferrarese (**Figura 113**): da un basamento a doppi scalini si accede ad una struttura ottagonale, su cui si innesta una balaustra, al di sopra della quale un piano digradante esagonale termina con una lanterna a punta. Il riferimento all'incunabolo di Norimberga non è casuale, poiché una copia del volume faceva parte della collezione libraria degli Este ed è tutt'ora conservata nella Biblioteca Estense di Modena⁶⁵⁹. Il tempio dipinto nel riquadro ferrarese si differenzia dalla riproduzione tedesca sia per una volontà di resa classicheggiante, che ne determina il grande portale centrale sormontato dal timpano e gli elementi architettonici classici, quali colonne e paraste, che per l'inserzione di un piano intermedio, decorato con colonne serpentinate che gli donano un sapore orientaleggiante. Numerose stampe cinquecentesche riproducono il tempio di Salomone, corredato dell'indicazione «*Tempio di Salomone*», negli stessi termini architettonici proposti dall'incunabolo di Norimberga⁶⁶⁰. Occorre a questo punto avvertire il lettore che l'architettura del tempio di Salomone, così come l'aveva recepita l'immaginario occidentale dell'epoca, è assai vicina alla struttura dell'*Anastasis*, edificio a pianta rotonda facente parte della prima basilica del Santo Sepolcro voluta da Costantino e distrutta dall'incursione turca del 1009⁶⁶¹. Come suggerisce Fioravanti Baraldi⁶⁶², l'edificio potrebbe rappresentare l'*Anastasis*, la cui presenza anticiperebbe il trionfo del Cristo risorto, però non è da escludere l'ipotesi del tempio di

⁶⁵⁹ HARTMANN SCHEDEL, *Liber cronicarum (De temporibus mundi, Schedelsche Weltchronik, Cronache di Norimberga)*, Koberger, Nürnberg 1493. Modena, Biblioteca Estense, numero di inventario: alfa.m.1.14.

⁶⁶⁰ Si veda la riproduzione di Gerusalemme di Noè Bianchi in N. BIANCHI, *Viaggio da Venetia al Santo Sepolcro, et al monte Sinai; col disegno delle città, castelli, ville, chiese, monasterij, isole, porti, & fiumi, che sin là si ritrovano; et una breve regola di quanto si dee osservar nel detto viaggio...*, in *Venetia, appresso Alessandro De' Vecchi*, 1568. Per altri esempi i rimanda inoltre al volume di R. RUBIN, *Image and reality: Jerusalem in Maps and Views*, Jerusalem, 1999.

⁶⁶¹ Rotary International, Distretto 207, *Due monumenti, una devozione: il culto del Santo Sepolcro in Emilia e in Toscana*, atti della tavola rotonda (Firenze, 1990), Firenze, 1991, p. 21.

⁶⁶² A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 265.

Salomone, che simboleggerebbe l'ultimo anello della Gerusalemme ebraica prima della morte e della resurrezione di Cristo. Di fronte all'edificio, del resto si consuma l'ultima vicenda che precede il sacrificio di Cristo: la fabbricazione della Croce. Due operai si affaccendano intorno alla trave di legno, che viene indicata da uno dei tre uomini con barba e mantello, posti poco più addietro: si tratta degli stessi sacerdoti ebraici incontrati in primo piano a sinistra, gli stessi che assistono alla costruzione della Croce nelle raffigurazioni del Gaddi a Firenze (**Figura 30**) e del Cenni a Volterra.

Nei primi tre riquadri del ciclo si osserva la stessa selezione e disposizione dei soggetti presente nei primi tre affreschi della Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze. La storia dipinta dal Gaddi inizia nella lunetta, con *Seth e l'angelo in alto* e la *Morte di Adamo* in basso; prosegue nel riquadro successivo, con *La regina di Saba in adorazione del legno* a sinistra e l'*Interramento del legno* a destra; termina nel terzo ordine, con l'*Estrazione del legno dalla Piscina Probatica* a sinistra e la *Fabbricazione della Croce* a destra. A differenza dell'influenza operata dal ciclo aretino di Piero della Francesca, di carattere squisitamente formale, come si è constatato in *Seth e l'angelo* e nell'*Interramento del legno di Croce*, il ciclo fiorentino di Agnolo Gaddi agì esclusivamente sulla struttura portante del programma iconografico del ciclo ferrarese.

Con un balzo temporale in avanti, il quarto e ultimo riquadro della parete destra è ambientato ai tempi dell'imperatore Costantino (**Figura 114**). Il dipinto viene attribuito a Camillo Filippi, esponente di una generazione successiva ai Dossi e probabilmente un po' più anziano rispetto ai suoi colleghi Nicolò Roselli e Dielai⁶⁶³. L'Arcangeli ne ritrova «*la lenta azione, la torpida sintassi, il calmo sentire. [...] Il suo classicismo ne assume così il senso d'una favola ingenuamente togata; dove, lassù una battaglia s'agita puerilmente; un po' comica in quelle strane capovolte, tuffi, lieve trascorrere e ben poco danno*⁶⁶⁴». Anche in questo caso, il dipinto si suddivide in due episodi temporalmente consequenziali, spartiti tra il primo piano e lo sfondo. In

⁶⁶³ Su Camillo Filippi si veda la recente pubblicazione a cura Alessandra Pattanaro. A. PATTANARO, *Camillo Filippi, pittore intelligente*, Verona, 2012.

⁶⁶⁴ F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 9. Sull'attribuzione dell'opera a Camillo Filippi si veda anche A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della Croce nell'Oratorio dell'Annunziata*, *op. cit.*, p. 35.

primo piano sono collocate undici figure maschili: dal gruppo emerge l'imperatore Costantino, contraddistinto dai suoi attributi militari e imperiali. I suoi occhi sono rivolti verso l'alto a sinistra, dov'è una folgore sospesa nel cielo, sorretta dagli angeli. Della mandorla dorata nel cielo, purtroppo, rimane allo stato conservativo attuale soltanto una macchia grigia con alcuni flebili raggi, circondata dalle sagome rosee dei putti che la sostenevano. La direttrice dello sguardo di Costantino è evidenziata dal gesto indicativo del soldato che lo affianca, occupando una strategica posizione centrale: questo accorgimento formale, già avvistato nel riquadro con la regina di Saba, ha la funzione di condurre lo sguardo del fruitore dell'opera verso l'oggetto della contemplazione: la Croce apparsa nel cielo.

Sebbene l'analisi dei primi tre riquadri veterotestamentari ha permesso di individuare influenze formali derivanti da Piero della Francesca, si può affermare che nel dipinto di Camillo Filippi non c'è più nulla del tradizionale *Sogno di Costantino*.

Da un'osservazione scrupolosa dei personaggi facenti parte del gruppo, si deduce che il pittore conosceva l'*Apparizione della Croce* nella Sala di Costantino a Roma. Numerosi dettagli rimandano al modello: il gusto antico che contraddistingue le vesti dei militari, morbide e aderenti al busto; le variegate pose e torsioni dei personaggi; la diversa fattura degli elmi con pennacchi; quel soldato con indosso una testa di leone (il quarto in secondo piano da destra), che rinvia all'iconografia eroica antica. Anche Costantino, con barba, capelli ricci e corona, la dalmatica, la lorica, il gonnellino militare e i calzari, ricorda vividamente quel Costantino delle Stanze Vaticane, tanto più se lo si confronta con la divergente iconografia improntata a Ferrara pochi anni addietro da Benvenuto Tisi da Garofalo (**Figura 115**), dove l'imperatore porta una fluente barba⁶⁶⁵. Come nell'affresco di Giulio Romano, l'elmo di Costantino è sorretto da un fanciullo visto di spalle, mentre, a sinistra dell'imperatore fa capolino un uomo barbuto, citazione del personaggio innalzato al suo fianco sul podio, derivante dalla consueta iconografia

⁶⁶⁵ Si tratta dei riquadri a monocromo realizzati da Benvenuto Tisi da Garofalo intorno al 1524 per la chiesa di San Silvestro a Ferrara, raffiguranti le storie di Silvestro. Indicazioni bibliografiche: A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Garofalo "pittore devotissimo" e la committenza degli ordini monastici*, in T. KUSTODIEVA, M. LUCCO (a cura di), *Garofalo: pittore della Ferrara estense*, Milano, 2008, p. 41-45.

dell'*Adlocutio*. Alcune differenze di carattere squisitamente compositivo e formale rispetto all'affresco vaticano, lasciano supporre che l'artista abbia attinto ad una riproduzione a stampa. Le divergenze sono anzitutto cromatiche: il colore oro uniforma l'abbigliamento del Costantino vaticano, mentre l'imperatore dell'Annunziata risponde ad una gamma più realistica: la dalmatica è rossa, la lorica e il gonnellino militare simulano i bagliori argentati del metallo, la sottoveste e i calzari sono blu. Inoltre, il Costantino dell'Oratorio ferrarese, così come il resto della sua truppa, è ribaltato a specchio rispetto al Costantino della composizione vaticana. La principale differenza rispetto all'invenzione di Raffaello/Giulio Romano è però contenutistica: in una autentica volontà di ispirazione all'antico, il Costantino vaticano è ritratto nel momento dell'*Adlocutio*, come precisa l'iscrizione del basamento; il Costantino ferrarese, invece, non sta tenendo un discorso, poiché non è rivolto verso i soldati. Colto nell'atto di contemplare la Croce apparsa nel cielo, l'imperatore porta al petto una Croce dorata. Il riferimento va alla *Legenda Aurea*, dove si legge, secondo la versione dell'*Historia tripartita*, che Costantino, a seguito della visione della Croce, «*tenne nella mano destra una Croce d'oro. Pregò poi il Signore di far sì che la sua mano destra che teneva la Croce non si macchiasse del sangue dei Romani*⁶⁶⁶».

In secondo piano è raffigurata la *Vittoria di Costantino su Massenzio*. La composizione è invertita rispetto alla consuetudine iconografica: ci si aspetterebbe di trovare Costantino e le sue truppe a sinistra, come la tradizione artistica ha tramandato nel corso del tempo (dalle *Omèlie di Gregorio Nazanziano*, **Figura 8**⁶⁶⁷, al ciclo pierfrancescano di Arezzo, fino all'affresco raffaellesco in Vaticano), ma non è così. La truppa costantiniana, identificata dal *labarum* tenuto alto, è raggruppata a destra del fiume. Costantino, sul suo cavallo bianco, si porta una mano al petto e i suoi soldati gesticolano veementemente, indicando gli uomini di Massenzio che stanno affogando nel fiume. Nell'acqua fluttuano i pezzi di legno del ponte fittizio e tra i corpi che si dimenano per restare a galla si distingue Massenzio, in procinto di annegare insieme al suo cavallo, formando un gruppo equestre molto simile a quello già osservato nella Sala di

⁶⁶⁶ JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 383.

⁶⁶⁷ Parigi, Bibliothèque Nationale, Cod. Grec. 510, fol. 440r, IX secolo.

Costantino. Nell'altra sponda si trovano gli uomini di Massenzio appena giunti sul luogo, che frenano i loro cavalli di fronte al pericolo. Due grandi angeli nel cielo, autentica citazione dell'idioma raffaellesco, partecipano spiritualmente alla battaglia terrena.

Nonostante le indiscutibili affinità con l'affresco vaticano, il Costantino ferrarese, solenne e statico, non ha nulla dell'impeto guerresco del Costantino di Raffaello/Giulio Romano. Questa differenza non è dovuta tanto ad una incapacità dell'artista di esprimere i moti d'animo e i valori dinamici del personaggio, ma ad una stretta aderenza ad un testo a cui l'ideatore del programma iconografico non poteva ancora rinunciare: la *Legenda Aurea*. Sia nell'*Apparizione della Croce* che nella *Vittoria di Costantino su Massenzio*, infatti, la lettura di Eusebio di Cesarea viene filtrata attraverso il racconto di Jacopo da Varazze, che ne riportava la versione rivista da Teodoreto il Lettore, autore della *Historia Tripartita*:

«[Costantino] trasformò le insegne militari in forma di Croce e tenne nella mano destra una Croce d'oro. Pregò poi il Signore di far sì che la sua mano destra che teneva la Croce non si macchiasse del sangue dei romani e concedesse la vittoria sul tiranno senza spargimenti di sangue⁶⁶⁸».

Come scriveva Jacopo da Varazze, l'imperatore tiene una Croce d'oro nella mano destra e prega perché quella mano non si macchi del sangue dei romani. La preghiera viene esaudita nella vicenda dipinta in secondo piano, dove Costantino assiste alla sconfitta di Massenzio, senza partecipare attivamente ad alcuna battaglia. Non solo: il sangue sparso è pochissimo, poiché

«[...] quando Costantino si stava avvicinando al ponte, Massenzio gli si affrettò incontro con pochi uomini, ordinando agli altri di seguirlo; ma dimenticatosi che il ponte era fittizio, quando vi salì con il suo piccolo esercito cadde nello stesso inganno che aveva voluto tendere a Costantino, sprofondando nel fiume⁶⁶⁹».

⁶⁶⁸ JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 383.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

È quanto descritto da Camillo Filippi, che elimina qualsiasi traccia di lotta o di battaglia e raffigura un numero esiguo di uomini caduti nel Tevere, poiché gli altri soldati di Massenzio stanno arrivando quando il fatto è già avvenuto.

La composizione si rivela ora in tutta la sua complessità, che non è altro che il frutto del dissidio religioso e spirituale che pervadeva quegli anni in bilico tra Riforma, Controriforma e ancoraggio ad una devozione di carattere ancora medioevale, momento travagliato che anche la ricostruzione degli affreschi della Cappella Orsini in Trinità dei Monti a Roma documenta. Nell'Oratorio dell'Annunziata l'iconografia si sforza di fare riferimento alle fonti letterarie e figurative indicate da Roma, pur restando ancorata ad una devozione tradizionale e popolare che fatica a liberarsi dagli stretti nodi della leggenda.

Con questo dipinto si conclude la narrazione nella parete destra. Il ciclo prosegue nella parete sinistra, in direzione del contraltare, con un riquadro che serba ancora le tracce dei pesanti bombardamenti della seconda guerra mondiale, in seguito ai quali fu smontato e ricomposto in loco (**Figura 116**)⁶⁷⁰. L'opera, tanto problematica quanto affascinante, fu a lungo attribuita a Dosso Dossi. Nel 1963 Arcangeli non esitò ad assegnarla a Sebastiano Filippi, detto il Bastianino, figlio di Camillo Filippi⁶⁷¹.

Di questo artista sappiamo che fino al 1574 fu in rapporto di vicinanza e, spesso di collaborazione, con la bottega del padre. Nel 1577, con la realizzazione del *Giudizio Universale* nel catino absidale del Duomo di Ferrara, spiegò «*l'ala del suo genio*», dando prova di aver intrapreso un percorso personale, svincolato dall'alveo della tradizione paterna e, più in generale, ferrarese, volto al confronto diretto con l'ultimo Michelangelo della Cappella Sistina⁶⁷². Secondo Baruffaldi, il pittore aveva studiato l'opera di Michelangelo a Roma, dove aveva vissuto per sette anni, per poi essere rispedito in patria dal suo ospite Jacopo Bonacossi, medico di Paolo III, a

⁶⁷⁰ G. MEDRI, *op. cit.*, p. 243. In occasione dei restauri degli anni Cinquanta, il dipinto fu tagliato in due parti e riportato su tela. Fu inoltre fortemente ridipinto e reintegrato nella parte inferiore. L'informazione è stata gentilmente concessa dal dott. Alessandro Gulinati.

⁶⁷¹ F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷² *Ibidem*, pp. 4-6.

causa del suo malfermo stato di salute⁶⁷³. Arcangeli, avvallando il tradizionale racconto del Baruffaldi, ipotizza che il suo rientro a Ferrara fosse avvenuto nei primi anni Cinquanta del XVI secolo e non oltre il 1553, anno della morte di Jacopo Bonacossi, e colloca negli anni subito successivi al suo rimpatrio la realizzazione del riquadro dell'Oratorio dell'Annunziata, la cui parte superiore denuncia l'ascendente michelangiotesco del *Giudizio Universale* sistino e della *Conversione di Saul* della Cappella Paolina in Vaticano⁶⁷⁴. Più recentemente, Luigi Spazzaferro non ha escluso l'ipotesi che il Bastianino non sia mai stato a Roma e che la sua formazione sull'opera di Michelangelo sia avvenuta attraverso i disegni e le stampe che circolavano all'epoca, come quella riproduzione del *Giudizio Universale* sistino che Terzo Terzi aveva fatto disegnare da Roma per il duca di Ferrara⁶⁷⁵.

Arcangeli ipotizza che il dipinto fu commissionato al Bastianino dai confratelli come premio per la buona esecuzione del gonfalone con la *Morte* e la *Pietà*, eseguito per la Compagnia da «*Bastiano gradella de felippi pictore*», come risulta dal *Libro Mastro* in data 1554⁶⁷⁶. Fioravanti Baraldi suggerisce invece che l'opera sia «*un contributo tangibile per la sua entrata in compagnia*»⁶⁷⁷, avvenuta l'8 Dicembre del 1548⁶⁷⁸.

Lo Scalabrini per primo restituì una descrizione dell'iconografia del dipinto, raffigurante «*il Salvatore con la Croce in spalla, al di cui esempio lo seguono altri uomini caricati di croci*»⁶⁷⁹, poi intitolato, *Cristo e i seguaci della Croce* dall'Arcangeli e dalla bibliografia successiva.

Fioravanti Baraldi contempla la possibilità che l'opera rappresenti la vicenda di Eraclio, di ritorno a Gerusalemme con la Vera Croce, serbando, giustamente, dei dubbi per questa tesi fin troppo forzata⁶⁸⁰.

⁶⁷³ G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni* (ed. originale 1752), vol. 1, Ferrara, 1844, p. 443.

⁶⁷⁴ F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷⁵ L. SPAZZAFERRO, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁷⁶ A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta E dei *Libri Mastri, Entrata e spesa*, 1554.

⁶⁷⁷ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, *op. cit.*, p. 263.

⁶⁷⁸ A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, *Libro Matricola dei confratelli e consorelle iscritti alla Compagnia dall'anno 1545 all'anno 1626*.

⁶⁷⁹ G. A. SCALABRINI, *op. cit.*, p. 346.

⁶⁸⁰ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino*, *op. cit.*, pp. 35-36.

L'opera è suddivisa in due parti. In basso, uomini e donne trasportano sotto sforzo delle grandi croci di legno, guidati da un Cristo quasi interamente nudo, imberbe e apollineo come nel *Giudizio universale* di Michelangelo. Nella parte superiore, si trovano degli ignudi angeli tubicini.

Nel corso del nostro iter iconografico, ci siamo soffermati più volte sul valore dato a quegli operai che estraggono le croci dalla fossa nel terreno, la cui fatica, che tende i muscoli delle braccia e delle gambe lasciate a vista, è una metafora del sacrificio che ciascun uomo compie imitando Cristo sulla Croce, facendosi carico della propria Croce personale per ottenere la salvezza. Il corteo dei crociferi nel dipinto del Bastianino rimanda a pratiche liturgiche celebrate la sera del Venerdì Santo, come illustra un frammento di dipinto dell'ultimo quarto del XV secolo, commissionato dalla Confraternita dei Crociferi per la chiesa di San Girolamo a Miramonte (Bologna) (*Processione dei crociferi*, Berna, Kunstmuseum Bern). A Ferrara, la sera del Venerdì Santo, i confratelli dell'Annunziata non portavano la Croce in spalla, ma erano soliti autoflagellarsi, imitando in questo modo le sofferenze del Cristo della Passione.

L'*Imitatio Christi*, tematica elaborata da Tommaso da Kempis, fu ripresa nel Cinquecento tanto da Martin Lutero con la sua *Teologia della Croce*, quanto dalla Controversistica cattolica e determinò la comparsa nell'arte moderna di generi iconografici di immensa fortuna, come la *Via Crucis* ed altre scene della *Passione di Cristo*⁶⁸¹. Fioravanti Baraldi mette l'opera del Bastianino in relazione con il *Cristo tra le Croci* di Lelio Orsi, pittore manierista del Cinquecento di origine romagnola, particolarmente ispirato al Michelangelo dell'ultimo periodo⁶⁸². Questo confronto mi sembra convincente in quanto definisce i parametri di un clima spirituale, quello che precede la fine del Concilio di Trento, dove il tema cristocentrico del sacrificio di Cristo ai fini della salvezza dell'umanità e, contestualmente, il tema dell'*Imitatio Christi*, vengono restituiti con toni apocalittici e visionari, ancora lontani dal didatticismo dell'arte del tardo Cinquecento e del primo Seicento.

⁶⁸¹ Si veda su questo argomento É. MÂLE, *op. cit.*, pp. 262-291.

⁶⁸² A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino*, *op. cit.*, p. 36.

Il dipinto del Bastianino restituisce in immagini le parole del mistico Tommaso da Kempis:

«Se altra cosa ci fosse stata migliore o più utile alla salute degli uomini, che il patire, Cristo in verità con le parole e coll'ese[m]pio ce l'avrebbe mostrata. Ora egli, i discepoli suoi e tutti coloro che bramano di tener dietro a lui, apertamente conforta a portare la croce, e si dice: Se vi ha chi voglia venir dopo me rinneghi sé stesso e prendasi la sua croce e mi seguiti. Rifletta adunque e disaminata sottilmente ogni cosa, sia questa final conclusione: Ch'egli ci bisogna per molte tribolazioni entrare nel regno di Dio⁶⁸³».

La rara iconografia del dipinto del Bastianino affonda le sue origini proprio in area emiliana. In una predella di Giovanni di Paolo, datata tra il 1450 e il 1460 (Parma, Galleria Nazionale) (**Figura 117**) sono raffigurati due cortei di santi e sante aurelati, ciascuno sorreggente la Croce in ispalla: i due gruppi si dirigono verso il centro, dov'è effigiato il Cristo risorto, con le stigmate a vista e sorreggente la sua Croce. L'iconografia è rara, ma non isolata nel panorama artistico contemporaneo: «12 figure, sei maschi e sei femmine, con le Croce in collo et il Nostro Signor Giesù Cristo con la sua nel mezzo della volta⁶⁸⁴» erano stati affrescati nel 1545 da Giorgio Vasari nella foresteria di Monteoliveto a Napoli, come l'autore delle *Vite* ricordava nelle sue *Ricordanze*⁶⁸⁵. Anche se l'opera è andata perduta, la precisa descrizione del Vasari segnala che l'iconografia doveva ripetere quella della predella di Giovanni di Paolo, con gli uomini e le donne crociferi ai lati e Cristo con la Croce al centro.

Dell'*Imitatio Christi* si era occupato anche l'intellettuale ferrarese, medico e botanico, Antonio Musa Brasavola (1500-1550), autore di opere che contemplavano argomenti religiosi e morali, come la *Vita di Cristo*, immaginata come un dialogo tra l'autore e Eleonora d'Este, sorella di Ercole II⁶⁸⁶. L'opera, dagli accenti apocalittici e savonaroliani, poneva a modello per i cristiani la

⁶⁸³ T. DA KEMPIS, *Della imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis, libri quattro*, tradotti in lingua italiana da A. CESARI, Napoli, 1858, pp. 80-81.

⁶⁸⁴ G. VASARI, *Ricordanze (1527-173)*, a cura di P. BAROCCHI, M. FILETI MAZZA, in Fondazione Memoinfonte, *Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*, testo pubblicato nel 2006, c. 14v.

⁶⁸⁵ Si ringrazia Monica Grasso per la segnalazione.

⁶⁸⁶ L. CHIAPPINI, W. ANGELINI, A. BARUFFALDI, *La Chiesa di Ferrara nella storia della città e del suo territorio: secoli XV-XX*, Ferrara, 1997, p. 73.

vita e la morte di Cristo e denunciava la corruzione insita nelle strutture ecclesiastiche, pur senza allontanarsi dall'egida della Chiesa, che voleva «*pura et immacolata*», come la Vergine⁶⁸⁷. Il dipinto del Bastianino, così come la contemporanea opera letteraria del Brasavola, riflette la volontà, infusa di toni mistici e apocalittici, di riforma e di rinnovamento della Chiesa, proprio come era accaduto un cinquantennio prima nei mosaici della Cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme, anch'essi in relazione con i testi profetici coevi.

Il riferimento fatto non è casuale, poiché un sottilissimo legame concettuale collega il Cristo nel clipeo al centro della volta della Cappella di Sant'Elena e il Cristo dell'opera del Bastianino. Entrambi appartengono alla sfera tematica del giudizio finale, poiché lasciano le stigmate a vista⁶⁸⁸ e sono accompagnati da un gruppo di angeli tubicini. Nell'opera del Bastianino, quindi, l'influenza del *Giudizio Universale* di Michelangelo non è soltanto di natura formale. La speciale unione del Cristo risorto e giudice con le *Storie della Vera Croce*, già incontrata in Santa Croce in Gerusalemme, può essere delucidata seguendo un brano postumo, tratto da *La trionfante e gloriosa Croce* (Roma, 1610) di Giacomo Bosio. Nel paragrafo intitolato «*Che la Santa Croce negli ultimi giorni apparirà gloriosa e risplendente in Cielo*», Bosio riferiva un passo del *Vangelo di Matteo*:

«*Allora comparirà nel cielo il segno del Figlio dell'uomo e allora si batteranno il petto tutte le tribù della terra, e vedranno il Figlio dell'uomo venire sopra le nubi del cielo con grande potenza e gloria. Egli manderà i suoi angeli con una grande tromba e raduneranno tutti i suoi eletti dai quattro venti, da un estremo all'altro dei cieli (Mt 24, 30-31)*».

Il passo di Matteo era controverso all'epoca in cui il Bastianino dipingeva il suo riquadro nell'Oratorio dell'Annunziata, poiché Calvino ed altri riformati si rifiutavano di credere, a

⁶⁸⁷ L'opera, in volgare, è rimasta manoscritta ed è conservata tra Ferrara, Bologna e Parigi. L. CHIAPPINI, W. ANGELINI, A. BARUFFALDI, *op. cit.*, pp. 72-74; A. PROSPERI, *Antonio Musa Brasavola e la sua vita di Cristo*, in *Schifanoia*, 28/29, 2005, pp. 255-264.

⁶⁸⁸ Del lacunoso dipinto del Bastianino è possibile confermarne la presenza della stigmate nella mano destra del Cristo.

dispetto di quanto tramandato dalle fonti patristiche, che quel segno fosse la Croce⁶⁸⁹. Il trattato di Giacomo Bosio riporta i passi dei Padri della Chiesa dove si afferma che il segno del giudizio finale sarà una Croce splendente nel cielo. Il brano di Giovanni Crisostomo preso in considerazione da Bosio è particolarmente illuminante:

«Nella prima Homilia de Cruce et Ladrone [Giovanni Crisostomo] disse che si come nella venuta dell'imperatore suole innanzi a lui una Reale pompa precedere et i Soldati marciando in ordinanza sogliono portare sopra le spalle loro i Vessilli et l'imperiale Stendardo, così venendo dal Cielo il Signor nostro le Schiere degli Angeli et la moltitudine de gli Arcangeli porteranno sopra l'eccelse spalle loro quel glorioso Segno e quel trionfale Stendardo della Croce annuntiando in tal modo agli huomini il reale Avvenimento di Cristo⁶⁹⁰».

Il dipinto del Bastianino presenta notevoli punti di contatto tanto con il passo del *Vangelo di Matteo* quanto con la sua spiegazione data da San Giovanni Crisostomo. Gli angeli con le trombe circondano una folgore dorata, nella quale, come voleva l'interpretazione del passo evangelico di Matteo, doveva essere probabilmente collocata l'immagine della Croce, oggi scomparsa. Il corteo di uomini e donne che trascinano le grandi croci di legno sotto la direzione di Cristo risorto nel dipinto del Bastianino evoca l'apocalittica visione di Giovanni Crisostomo, con la moltitudine di angeli e arcangeli che marcia portando *«sopra l'eccelse spalle [...] quel glorioso Segno e quel trionfale Stendardo della Croce⁶⁹¹»*.

Nel *Trionfo della Fede*, xilografia tratta da un disegno di Tiziano (1508), il gruppo che antecede il Cristo sul carro trionfale è formato dal tetramorfo e dagli angeli tubicini, allusioni all'*Apocalisse*, e da un uomo nudo e vigoroso, reggente la Croce⁶⁹². Anche Michelangelo, nell'estrema sinistra del suo *Giudizio Universale*, aveva rappresentato una grande Croce di legno

⁶⁸⁹ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 769.

⁶⁹⁰ *Ibidem.*

⁶⁹¹ *Ibidem.*

⁶⁹² Si ringrazia Monica Grasso per la segnalazione.

sorretta da un muscoloso uomo: su questo gruppo convergono altri personaggi, chi a sostenere la Croce, chi ad indicarla (**Figura 118**).

In conclusione, nel dipinto del Bastianino, come in un trionfo romano, gli angeli tubicini accompagnano il Cristo risorto seguito da un corteo di uomini e donne portatori della croce, coloro che, imitando Cristo, otterranno la salvezza eterna, secondo la filosofia di Tommaso da Kempis, ripresa da Martin Lutero e, a fine secolo, dai cardinali Roberto Bellarmino e Carlo Borromeo. I rimandi stilistici e iconografici vanno tanto al Michelangelo della Cappella Sistina, quanto alla tradizione autoctona, come rivelano il confronto con la predella di Giovanni di Paolo e la diffusione in area veneta ed emiliana dell'immagine devozionale del *Cristo portacroce*.

Se, com'è probabile, il dipinto del Bastianino venne eseguito soltanto a posteriori rispetto al resto del ciclo, il suo contenuto dai toni allegorici e apocalittici coronerebbe il percorso storico del legno della Croce da Adamo ad Elena fino alla seconda venuta di Cristo: lo stesso Giovanni Crisostomo sosteneva che il segno profetizzato dal *Vangelo di Matteo* consisterebbe nell'autentica Croce di Cristo, data dall'unione di tutti suoi frammenti sparsi per il mondo, proprio come le membra dei morti reintegrate nel giorno del Giudizio⁶⁹³. Il tema del dipinto si concilierebbe così con il contenuto del programma iconografico, pur essendo svincolato da esso dal punto di vista cronologico e narrativo e pur veicolando un linguaggio artistico più maturo.

Il *Battesimo di Costantino* (**Figura 119**) fu attribuito dall'Arcangeli⁶⁹⁴, seguito dal Medri⁶⁹⁵, a Cesare Filippi, figlio e collaboratore di Camillo, fratello minore del più talentuoso Bastianino. Fioravanti Baraldi assegna l'opera, più genericamente, alla scuola dei Filippi, scartando l'ipotesi della paternità di Cesare per motivi di incompatibilità cronologica: Cesare, nato nel 1536 e iscritto alla Confraternita nel 1565, era ancora troppo giovane per potere eseguire il *Battesimo di Costantino*, se supponiamo che l'opera, come gli altri dipinti, venne realizzata tra il 1547 e il

⁶⁹³ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 770.

⁶⁹⁴ F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁹⁵ G. MEDRI, *op. cit.*, p. 243.

1548⁶⁹⁶. Anticamente attribuito a Pellegrino Tibaldi, il *Battesimo di Costantino* risente del linguaggio artistico di Raffaello, forse mediato attraverso lo studio di pittori come Girolamo da Carpi o Benvenuto Tisi da Garofalo, attingendo, come ha dimostrato Fioravanti Baraldi, ad un «repertorio familiare a Girolamo da Carpi, come nel particolare parmigianinesco della fanciulla col braccio alzato sulla destra⁶⁹⁷». L'ambientazione teatrale, con la presenza di un podio, di quinte scenografiche dove si collocano gruppetti di personaggi, tra i quali il caratteristico uomo aggrappato alla colonna, e del protiro di un tempio classico, con colonne scanalate corinzie e soffitto a rosette, risente dei motivi tardo raffaelleschi della Stanza dell'Incendio di Borgo, ripresi da Francesco Salviati e da Jacopino del Conte nell'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (1538-1541)⁶⁹⁸.

Viceversa, non trapela la conoscenza diretta del *Battesimo di Costantino* di Giovan Francesco Penni nella Sala di Costantino. L'ambientazione classicheggiante non ha nulla del Battistero Lateranense, teatro dell'avvenimento tanto nell'affresco del Penni quanto negli *Actus Silvestri*; i simboli delle gerarchie ecclesiastiche e delle prassi liturgiche, che tanto connotavano il *Battesimo di Costantino* del Penni, sono ora soltanto modestamente accennati. È plausibile che la committenza, aggiornata sulle imprese artistiche romane, fosse al corrente dei soggetti della Sala di Costantino e che abbia scelto di aggiungere il *Battesimo di Costantino* al ciclo della Vera Croce, nonostante l'artista, seppur profondamente inserito nella cultura manierista di matrice raffaellesca, non conoscesse l'originale del Penni. L'intromissione dell'episodio, che non ha precedenti nella storia iconografica della *Leggenda della Vera Croce* in Italia, carica il ciclo dell'ideologia filo-papale di cui si riveste il soggetto. Come non ricordare, a questo punto, il *Battesimo di Costantino* raffigurato in uno dei medaglioni della stauroteca di Stavelot (**Figura 11**)! L'inserimento di questa scena nel programma iconografico impone un'interpretazione in chiave politica e ideologica, che sarà oggetto del paragrafo successivo.

⁶⁹⁶ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 277, nota 49; A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della Croce nell'Oratorio dell'Annunziata*, op. cit., p. 37.

⁶⁹⁷ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il contributo della Confraternita...*, op. cit., p. 266.

⁶⁹⁸ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino*, op. cit., pp. 36-37.

I dipinti che completano la parete sinistra, il *Ritrovamento delle tre croci* e il *Miracolo della Vera Croce*, versano in uno stato conservativo rovinoso e manifestano momenti di scadimento formale. Secondo l’Arcangeli, ignoti sono i nomi degli artisti, che mostrano «*qua e là qualche rapporto col Roselli, [...] testimoniando ormai del persistere, negli strati minori della pittura ferrarese a metà secolo, d’una affaticata coinè post-garofalesca, post-carpiana e inguaribilmente arcaicizzante*⁶⁹⁹». Frabetti e Fioravanti Baraldi affidano la paternità dei due dipinti alla scuola dei Filippi⁷⁰⁰.

La suddivisione dell’*Inventio Crucis* in due parti, il *Ritrovamento* e il *Miracolo*, è di lunga tradizione. I due episodi, pur facendo parte della stessa storia, assumono autonomia in virtù dell’intervento divino che, in entrambi, si manifesta.

Il *Ritrovamento delle tre croci* (**Figura 120**), dipinto assai lacunoso, ha ragione di assumere un ruolo da protagonista all’interno del ciclo in virtù della sua valenza miracolistica, che l’arte e la letteratura della Controriforma andranno via via definendo. Il soggetto infatti, allude alla persistenza del legno della Croce sotto terra per almeno tre secoli senza subire alcun disfacimento, dovuta al principio dell’incorruttibilità della Croce, esposto da Paolino di Nola⁷⁰¹. Così affermava, alcuni decenni più tardi, San Francesco di Sales:

*«Intanto non è piccolo argomento a favore della virtù e onor della Croce, che Dio l’abbia conservata quasi trecento anni sotterra, senza che patisse alcuna putrefazione, e che avendo i Nemici del Cristianesimo fatto ogni loro possibile per abolirne la memoria sia stata loro nascosta per essere rivelata in tempo nel quale fu santamente riverita*⁷⁰²».

L’intervento divino è esplicitato dalla donna che affianca Elena e indica il cielo. La fossa e gli scavatori, collocati in primissimo piano, come generalmente accade nelle rappresentazioni del *Ritrovamento*, assumono una posizione di rilievo ed Elena, dall’altero profilo, indica la Croce

⁶⁹⁹ F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁰ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino... op. cit.*, p. 37.

⁷⁰¹ PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, 31, 6, p. 217.

⁷⁰² F. DI SALES, *op. cit.*, p. 65.

ritrovata, convogliando lo sguardo del fruitore verso di essa e verso il miracolo che la coinvolge. Nell'alto orizzonte si staglia una cittadina di pietra bianca, dalla quale emerge un tempio rotondo (figura del tempio di Salomone o dell'*Anastasis*), che rimanda alla Gerusalemme terrena, teatro storico dell'avvenimento, e alla Gerusalemme celeste, tappa definitiva del peregrinare del legno della Croce e, con esso, dell'umanità. Il miracoloso ritrovamento si svolge, come voleva la tradizione, in un luogo esterno alle mura della città. Un uomo con barba, mantello e tunica gialla, allarga le braccia in un gesto di sorpresa: in questo personaggio si individua il tipo dell'ebreo profeta, che affonda le sue origini al ciclo pittorico di Agnolo Gaddi. Se l'ideatore del programma iconografico si è attenuto alla leggenda di Giuda Ciriaco riportata nella *Legenda Aurea*, lo ha fatto epurandola dai particolari apocrifi e antisemitici. La suddivisione dell'*Inventio Crucis* in due riquadri separati, raffiguranti rispettivamente il *Ritrovamento* e il *Miracolo della Vera Croce*, lascerebbe ipotizzare ad una ripresa dello schema delle predelle, diffuse non molti anni prima in area adriatica: si ricordano le predelle di Michele di Matteo (Venezia, Gallerie dell'Accademia), di Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro (**Figure 54, 59**), di Luca di Paolo da Matelica (**Figure 52, 53, 55, 56, 57, 58**), di Cima da Conegliano (Venezia, San Giovanni in Bragora) e di Bernardino da Tossignano (Collezione privata). Le predelle d'altare di matrice adriatica si caricano però di allusioni fin troppo esplicite alla leggenda di Giuda Ciriaco, quali la *Disputa con gli ebrei* e la *Tortura di Giuda nel pozzo*. Nemmeno il contemporaneo Daniele da Volterra aveva privato il ciclo della volta di questa tipologia di aneddoti. Nell'epurazione dai dettagli antisemitici, la mente progettuale del programma iconografico dell'Annunziata si ricollegò direttamente, ancora una volta, alla sobria selezione applicata da Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze, che sintetizza l'*Inventio Crucis* in un solo dipinto, dove trovano posto il *Ritrovamento* e il *Miracolo della Vera Croce* e mancano riferimenti alla leggenda di Giuda Ciriaco, mentre viene inclusa la figura dell'ebreo saggio e profeta.

Nel successivo ed ultimo riquadro, che illustra il *Miracolo della Vera Croce* (**Figura 121**), l'artista dà prova di essersi ispirato all'*Invenzione della Vera Croce* di Benvenuto Tisi da

Garofalo per la chiesa ferrarese di San Domenico (Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 1536) (**Figura 122**). Il miracolo della resurrezione del morto è infatti risolto secondo uno schema compositivo affine. In primo piano, sdraiato sul suo cataletto, il risorto seminudo, avvolto da un drappo di stoffa che gli cinge i fianchi, abbraccia la grande Croce, sorretta dagli operai. In ginocchio alla sua destra, Elena adora la Croce. In entrambe le rappresentazioni compare l'ebreo profeta indicante la Croce. Nella pala del Garofolo, costui sosta alle spalle di Elena ed è una grave figura dalla barba grigia a due punte, con una tunica grigio azzurra ed un drappo giallo arancio attorno al corpo. Nel dipinto dell'Annunziata l'ebreo saggio è invece innalzato su un podio e isolato dal resto degli astanti. Con l'ampio gesto del braccio aperto, costui non indica la Croce o il miracolo, ma fa un cenno al gruppo di uomini alla sua sinistra, come ad invitarli ad osservare l'avvenimento in primo piano. Queste goffe figure dalle braccia aperte e dai palmi delle mani a vista, in segno di stupore, sono gli ebrei convertiti di fronte all'avvenuto miracolo. L'ebreo profeta e sacerdote è raffigurato, come nel riquadro precedente, con barba bianca, tunica color giallo-arancio e mantello con cappuccio grigio azzurro. È una figura chiave della composizione, in quanto allegorizza il potere di conversione della Croce e il riscatto del popolo ebraico. La sua formula fisiognomica lo rende accostabile ai sacerdoti del tempio rappresentati nella Piscina Probatica, definendo così il percorso allegorico dell'evoluzione dell'ebreo, da condannatore di Cristo al patibolo a redento.

La privilegiata posizione dell'ebreo nel dipinto ferrarese rimanda al clima tollerante che caratterizzò la Ferrara estense. Numerosi profughi cacciati dalla Spagna nel 1492 si erano rifugiati a Ferrara, dove poterono liberamente professare il Giudaismo. Lo storico ferrarese Abramo Pesaro restituisce addirittura la notizia che all'inizio del Cinquecento i rabbini ferraresi sostenevano senza ostacolo dispute con i sacerdoti cattolici⁷⁰³. La stessa Confraternita dell'Annunziata era in contatto con la comunità ebraica sefardita di Ferrara, come dimostrano le

⁷⁰³ A. PESARO, *Memorie storiche sulla comunità israelitica ferrarese*, Ferrara, 1878-80, ristampa anastatica, Bologna, 1967, p. 18.

ricerche di Graziani Secchieri che individua i pagamenti di spesa per l'affitto di spalliere, arazzi e tappeti ad ebrei sefarditi⁷⁰⁴.

Dei dieci riquadri, sette presentano dei cartigli dedicatori. A tratti difficilmente traducibili per un uso maccheronico della lingua latina, i cartigli esprimono la devozione e l'ossequio dei confratelli per il sacro legno, restituendo, talvolta, la data di ultimazione e il nome del committente o dei committenti. Confrontando queste iscrizioni con gli appunti di spesa riportati nei *Libri Mastri* della compagnia, è possibile definire una tavola cronologica di realizzazione dei sette riquadri con i cartigli.

I primi ad essere dipinti furono i due riquadri collocati nella parete dell'altare maggiore, dei quali non abbiamo ancora parlato: la *Deposizione* (**Figura 123**) e la *Resurrezione* (**Figura 124**). In data 27 Giugno del 1527 il *Libro Mastro* registra la «espeza fata per el quadre quale fa depingere el Ministro zue m. Rinaldo dala Grana zue paga el depintore del suo zue L.⁷⁰⁵». Nel cartiglio in calce al riquadro della *Deposizione* compare proprio il nome di Rinaldo, o Reginaldo, dalla Grana: «HIC O[V]E GENU FLECT ATUR ORANS D NICO LIGNO AD CUIUS HONORE HANC TABULLA FIERI VOLVIT ET FECIT D[OMI]N[US] N[O]S[TRUS] REGINALDUS A. GRANA». Come osservava anche l'Arcangeli, nella *Deposizione* si rintracciano gli stilemi di Niccolò Roselli, restituiti attraverso una resa semplificata che fa di quest'opera un prodotto di bottega. Il tratto duro e nodoso, i panneggi accartocciati, i burberi volti degli uomini barbuti rimandano a Niccolò Roselli, già riconosciuto quale autore dell'*Estrazione del legno di Croce dalla Piscina Probatica*⁷⁰⁶, rilevabili in altre opere certe dell'artista⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ Nel 1554 i documenti della Compagnia registrano i pagamenti effettuati agli ebrei Isaach Abbrabanel, Abraam Lerma e Giorgio Nunes. Quest'ultimo viene citato in un altro documento della Confraternita come «*Giorgio Nunes alias Juda vidas hebreus*» L. GRAZIANI SECCHIERI, *op. cit.*, pp. 113-128, nota 58.

⁷⁰⁵ A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta D dei *Libri Mastri*: 1547, *Libro de M.ro antonio m.ia dal sole masaro dell'anno 1547*.

⁷⁰⁶ Sulla ricostruzione della biografia di Niccolò Roselli e sul catalogo delle sue opere si veda G. FRABETTI, *L'autunno dei manieristi a Ferrara*, *op. cit.*, pp. 35-41.

⁷⁰⁷ Si vedano a questo proposito le opere di Niccolò Roselli conservate nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara, come l'*Adorazione dei pastori*, l'*Adorazione dei Magi* e l'*Orazione di Cristo nell'orto del Gethsemani*. J. BENTINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, catalogo generale*, Bologna, 1992. Su Niccolò Roselli si veda M. A. NOVELLI, *Dipinti ferraresi nei depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco*, in G. BARGELLES (a cura di), *Cultura figurativa*

La paternità della *Resurrezione* fu attribuita dall'Arcangeli al Dielai⁷⁰⁸ e a Niccolò Roselli da Frabetti⁷⁰⁹, che aveva individuato nei *Libri Mastri* il nome dell'autore della *Resurrezione*, tale «*Nicholo depintore*»: al 5 Settembre del 1547 è annotata la spesa per «*el quadre quale fa fare la Compagnia de tute sue espeze e pagare el depintore zue quello che Cristo resuscita*⁷¹⁰» e il 24 Novembre dello stesso anno per «*el quadre quale a fate fare la compagnia*⁷¹¹» veniva pagato «*Nicholo depintore*⁷¹²». Il dipinto è accompagnato da un cartiglio che conferma la committenza della compagnia, senza lasciare emergere alcun finanziatore di spicco: «AETERNI REGIS IN MORTALITATI RESURGENTIS Q VIC TORLE HUIUS CONFRATERNITATIS OPIB PIE DICATU[M] FUIT ANO EIUSDE[M]».

La *Deposizione* e la *Resurrezione*, finora non contemplati dalla storiografia artistica nella lettura del programma iconografico dell'Annunziata⁷¹³, vanno invece intesi come parte integrante e fondamentale del ciclo pittorico, sia perché furono realizzati negli stessi anni e all'interno della medesima temperie culturale, devozionale e artistica, sia perché entrambi i soggetti assumono un peso rilevante nel significato generale del programma iconografico. Del resto, i due riquadri furono realizzati per primi, venendo ad occupare la parete più importante. Come si è già detto per la Cappella Orsini, nell'arte della prima metà del Cinquecento non era affatto insolito il connubio tra la *Deposizione* e la *Leggenda della Vera Croce*, che è possibile riconoscere nelle opere di Luca Signorelli a Umbertide, di Bernardino Luini a Milano e di Daniele da Volterra a Roma. La *Deposizione* e la *Resurrezione* nel ciclo ferrarese si fanno carico della duplice accezione della Croce, intesa sia come strumento di sacrificio che come strumento di salvezza,

ferrarese tra XV e XVI secolo, Venezia, 1981, p. 167-178; F. GUARALDI, *Presentazione in Duomo di tre dipinti restaurati*, in *Ferrariae Decus*, 12, 1997, pp. 82-83; A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Le Storie di Cristo di Niccolò Roselli per la chiesa di San Cristoforo alla Certosa a Ferrara*, in G. VENTURI (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, 1999, pp. 669-681.

⁷⁰⁸ «Penso che al Dielai, pur con la riserva solita dei gravi guasti patiti, debba spettare anche l'affresco con l'Albero della Croce (Adamo), contiguo, dove mi par la stessa la rada azione nell'ampia chiostra d'un paesaggio d'arbusti selvatici e insorgenti, di foglie enormi, sotto uno stesso cielo di luci vaste, striate» F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁹ G. FRABETTI, *Manieristi a Ferrara*, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁷¹⁰ A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta D dei *Libri Mastri*: 1547, *Libro de M.ro antonio m.ia dal sole masaro dell'anno 1547*.

⁷¹¹ *Ibidem*.

⁷¹² *Ibidem*.

⁷¹³ Si veda A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Gli esordi del Bastianino...*, *op. cit.*, pp. 33-39.

ricollegandosi concretamente ai valori e agli usi della compagnia dei Battuti Neri, che praticavano l'autoflagellazione e assistevano ai condannati a morte. In questo senso, la *Resurrezione* completa il messaggio redentivo della *Leggenda della Vera Croce*.

Nel Novembre dello stesso 1547, alcuni membri della compagnia commissionarono i primi due soggetti della *Leggenda della Vera Croce*, dipinti nella parete destra a partire dall'altare maggiore, con le storie di Adamo e di Seth nel primo riquadro e le storie di Salomone e della Regina di Saba nel secondo riquadro. Il primo dipinto, raffigurante *Seth e l'angelo* e la *Morte di Adamo*, è accompagnato dal seguente cartiglio: «VENIE[N]S ECELO Q DULCE FACTUM ES. SOMNU[M] COEPI REDENPTORIS OMNIU[M] MORTISQ TROPHEU[M] CUSTANS FRONDE FLORE DO VEXILLU[M] IACOBO MALHORA XPOPHOROQ LOLIO F. F.». L'iscrizione offre i nomi dei committenti, Cristofaro dall'Olio e Iacopo Malora, rintracciabili nelle annotazioni di pagamento, fatte in data 16 e 21 Novembre 1547, per «*el quadre quale da fare m. o Chrestovale da Lolio e m.o Iacomo Malora*⁷¹⁴».

Il dipinto successivo, che rappresenta *La Regina di Saba in adorazione del legno* e *l'interramento del legno*, contiene l'iscrizione: «DEO VERO HIS IMAGINIB, PIO CULTU CORDEQ CANDIDO SUI OPER FRAN[CIS]CUS RASINUS HONORES ADHIBUIT»: il nome di Francesco Rasino è registrato nel *Libro Mastro* in data 14 e 21 Novembre, dove sono appuntate le spese per la realizzazione del «*quadre quale fa fare m. Francesco Razin*⁷¹⁵».

Da questo momento, nei *Libri Mastri* le notizie in merito ai dipinti si fanno più sporadiche e meno specifiche. Nel 1548 venne ultimato il dipinto successivo, commissionato dal confratello Vincenzo dalla Grana, con *l'Estrazione del legno dalla Piscina Probatice* e la *Fabbricazione delle croci*, come il cartiglio commemora: «TRIU[M]PHALE RESERAT LIGNU [EX]CELLENTI DECORE FULGIDU QUOD IN MENSIS [...]CONIS VENERA[N]S P[R]ESENTE TABU[L]A HIS PICTURIS DECORARE VOLVIT VINCE[N]TICIUS A.

⁷¹⁴ A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta D dei *Libri Mastri*: 1547, *Libro de M.ro antonio m.ia dal sole masaro dell'anno 1547*.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

GRANA I.D.XLVIII». In questo caso, non è stato rintracciato nel *Libro Mastro* alcun quadro commissionato da Vincenzo dalla Grana, che divenne ministro della compagnia nel 1549⁷¹⁶.

Infine, i cartigli corredano gli ultimi due soggetti del programma iconografico, dipinti nella parete opposta: il *Ritrovamento delle tre croci* e il *Miracolo della Vera Croce*. Del *Ritrovamento*, l'iscrizione riferisce: «IN MORTIS SOCIETATE SIGISMUNDUS D. P. LIOLIS ANTONIUS Q MALVICIUS [...] CRUCE[M] A MORTE LIBERATI IN LIGNI MISERIO TRIONPHARE IUSSERUNT M.D.XLIII». Questo dipinto, datato 1548, può essere messo in relazione, in virtù dei nomi che compaiono nell'iscrizione, con un'annotazione di spesa fatta in data 19 Novembre del 1547, del «*quadre quale fa fare m.o. Sigismondo di Pezenin depintore e m.o Antoni di Malvezzi depintore*⁷¹⁷». In questo caso, è possibile avanzare l'ipotesi che i pittori e i committenti siano le stesse persone. Infatti, gli stessi dedicatari dell'opera nel cartiglio sono definiti «*depintori*» nel foglio d'archivio: i nomi di entrambi compaiono a più riprese nei *Libri Mastri* della Confraternita⁷¹⁸. Poche sono le notizie su questi due pittori, dei quali non siamo a conoscenza di alcuna produzione artistica documentata. Nonostante il *Ritrovamento delle tre croci* risulti attualmente illeggibile in più punti, si scorge un livello qualitativo non elevato.

Il linguaggio goffo e provinciale ben si concilierebbe con la paternità di questi due artisti, Antonio Malvezzi e Sigismondo Pezenin, forse formati nella bottega di Niccolò Roselli. Del resto, come già aveva notato l'Arcangeli, lo stile di quest'opera e dell'opera successiva presenta affinità con la maniera del Rosselli, così come la *Deposizione* facente parte dello stesso ciclo⁷¹⁹. Ancora più impacciati, sproporzionati e spauriti sono alcuni dei personaggi che compaiono nell'ultimo riquadro, il *Miracolo della Vera Croce*, probabilmente un sottoprodotto di bottega, dove non mancano tuttavia note stilistiche di autentica eleganza, individuabili, ad esempio, nella

⁷¹⁶ A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta D dei *Libri Mastri*: 1549, *Libro de ms Vincenzo dala Grana masare de lano 1549*.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ Sigismondo Pezenin viene citato il 3 maggio del 1547 per aver dipinto «*le steche del confalon de la Compagnia*». *Ibidem*. Più citato, in quegli stessi anni, è il pittore Agostino Pecenini. Antonio Malvezzi è citato più avanti sia come priore della Confraternita negli anni 1560, 1561 e 1562, che come decoratore e pittore. A partire dal 1563 e fino al 1583 Malvezzi lavorò ininterrottamente per la compagnia come «*depintore*» ed è altresì citato nel 1578 e nel 1579 per la decorazione di candele da donarsi ai duchi. A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta G dei *Libri Mastri*: 1577-78.

⁷¹⁹ F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 11.

fiera figura dell'ebreo profeta, che assume l'aria composta e solenne dell'oratore, e nel ritratto dal vivo del committente Francesco Rasino, indicante la Croce del miracolo. Il cartiglio in calce al dipinto lo data al 1548 e lo attribuisce alla committenza di Francesco Rasino, già dedicatario del riquadro con la regina di Saba e ministro della Confraternita proprio nel 1548: «IN ADMIRABILI PROPTER CRUCIS [CON]TACTUM MORTUI RESURRETIONE FRA[NCI]SCUS RASINUS IN COELESTIORIA OPTAT CAPTAR TRIUNPHANS».

In conclusione, si può affermare che i sette dipinti con cartigli furono commissionati nel 1547 e conclusi entro il 1548. I primi riquadri ad essere eseguiti furono quelli della parete dell'altare maggiore, la *Deposizione* e la *Resurrezione*, ai quali seguirono i riquadri delle pareti lunghe, tre nella parete destra e due nella parete sinistra, che narrano la *Leggenda della Vera Croce* da *Seth e l'angelo* al *Miracolo della Vera Croce*, stemperando otto diversi episodi in una successione che corrisponde a quella della parete destra della Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze, affrescata da Agnolo Gaddi.

Tre sono le opere senza cartiglio: il quadro con l'*Apparizione della Croce* e la *Vittoria di Costantino su Massenzio*, che conclude la narrazione nella parete destra e, nella parete sinistra, *Cristo e i seguaci della Croce* del Bastianino e il *Battesimo di Costantino*, assegnato alla scuola dei Filippi. La forte impronta romano-cattolica della *Vittoria di Costantino su Massenzio* e del *Battesimo di Costantino*, ispirati sia nello stile che nell'iconografia alle opere romane di committenza papale, esalta il duca Ercole come principe cristiano e lo fa in un periodo complesso per il duca e per Ferrara dal punto di vista religioso e politico, come avremo modo di approfondire nel paragrafo successivo.

L'assenza dei cartigli è compensata da un ritratto, collocato alla base del *Battesimo di Costantino*, inquadrato da una cornice dorata ed elegante, coronata da molli ignudi michelangioleschi, che il Medri identificava nel «*ritratto del probabile committente e, forse, [nel]lo stesso governatore della Confraternita*⁷²⁰». Il ritratto presenta spiccate similarità con il

⁷²⁰ G. MEDRI, *op. cit.*, p. 243.

volto del confratello ritratto nell'*Estrazione del legno dalla Piscina Probatica*: si osservino il viso allungato e rettangolare, l'attaccatura dei peli della barba, il naso lungo e dritto e il berrettino nero. Se si tratta della stessa persona, questi sarebbe il dedicatario dell'*Estrazione del legno*, ovvero Vincenzo Dalla Grana, che nel 1549 ricoprì l'incarico di priore della Confraternita. L'importante ruolo svolto dal Dalla Grana all'interno della Compagnia spiegherebbe la sontuosa cornice dorata nella quale è collocata la sua effigie. Il *Battesimo di Costantino*, e con esso probabilmente anche il suo dipinto fratello, la *Vittoria di Costantino su Massenzio*, andrebbe così datato nell'anno 1549. A quest'epoca i documenti d'archivio registrano il pagamento di un dipinto eseguito da tale «*Nicolò dala Pegna*»: il 27 Maggio è segnalata la «*spesa fata per fare el castel de legno per fare el quadro de m. Nicolò dela Pegna*⁷²¹», mentre il 27 Luglio «*soldi 16 m. dati a m. Lorenzo moradore per avere smalta el quadro di m. Nicolò dala Pegna*⁷²²».

L'inclusione a posteriori dei due dipinti riflette una discrepanza già intuibile: i dipinti con cartiglio, infatti, recepiscono l'eredità artistica gaddiana e pierfrancescana, mentre la *Vittoria* e il *Battesimo di Costantino* gettano un ponte di collegamento diretto con la più aggiornata tradizione romana. Anche lo stile pittorico dei due riquadri è diverso: nella *Vittoria di Costantino su Massenzio* i personaggi sono delineati con un tratto fluido e sinuoso, reduce del più aggiornato manierismo romano, risultando più sciolti ed eleganti nei movimenti e nelle accentuate torsioni, tanto che la critica ha ragionevolmente assegnato l'opera a Camillo Filippi. La linea altissima dell'orizzonte, la leggiadria dei passi dei personaggi, unitamente alla tensione degli arti superiori, allungati in una gestualità più nervosa ed enfatica: questi stilemi sono propri di Camillo Filippi, come rivela il confronto con l'*Adorazione di pastori* (Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archeology, 1535-1540) (**Figura 125**)⁷²³. Il *Battesimo di Costantino*, attribuito prima a Cesare e poi, più genericamente alla scuola dei Filippi, sembra realizzato da

⁷²¹ A. S. D. Fe, Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta D dei *Libri Mastri*: 1547, *Libro de M.ro Vincenzo dala Grana masaro dell'anno 1549*.

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ Su Camillo Filippi si veda il recente volume di Pattanaro (2012). A. PATTANARO, *op. cit.*, nello specifico tav. IV.

contributi di qualità differente, poiché le pose manierate dei militari in primo piano e altri felici particolari, come la fanciulla con il braccio alzato sulla testa, attinto «*in punta di forchetta*», come scrisse l'Arcangeli, dal Parmigianino, insieme alle quinte architettoniche, restituiscono una composizione che risente, nel suo complesso, dei formalismi del primo manierismo romano, filtrato attraverso la poetica artistica dei pittori locali quali il Parmigianino e Girolamo da Carpi, che fu maestro di Camillo Filippi, tanto che in passato l'opera venne attribuita a Pellegrino Tibaldi. Ad una attenta osservazione però, questi elementi coesistono con certe goffaggini, particolarmente evidenti nel gruppo di astanti a sinistra, che si direbbero apportate da una mano meno esperta e più sbrigativa, secondo un procedimento adottato altresì, come si è visto, nel *Miracolo della Vera Croce*.

Infine, riguardo a *Cristo e i seguaci della Croce* del Bastianino, condivido il parere di Fioravanti Baraldi, che colloca la sua realizzazione subito dopo l'ingresso del pittore nella Compagnia, avvenuto l'8 Dicembre del 1548. È evidente, considerata la simmetria del ciclo, che quello spazio era fin dall'inizio dedicato ad un episodio della *Leggenda della Vera Croce* e al Bastianino venne richiesto di impiegare la sua approfondita conoscenza del *Giudizio Universale* di Michelangelo per riempire quella superficie con un tema che si inseriva nel discorso staurologico del ciclo pittorico e che rispondeva all'esigenza di "romanità", ben evidente anche nel riquadro che lo precede, *l'Apparizione della Croce e la Vittoria di Costantino su Massenzio*, e nel riquadro che lo segue, *il Battesimo di Costantino*.

La *Leggenda della Vera Croce* a Ferrara esprime quasi due secoli di tradizione iconografica, raccogliendo l'eredità di Agnolo Gaddi e di Piero della Francesca, ma anche, come si è visto per i crociferi del Bastianino, di una tradizione autoctona di origini antiche, fino ad entrare nel cuore dello Stato Pontificio e nell'inquietudine dei propri anni, con gli omaggi a Raffaello/Giulio Romano e all'ultimo Michelangelo.

Tabella n. 3

Leggenda della Vera Croce, Ferrara, Oratorio dell'Annunziata. Schema del ciclo pittorico con attribuzioni, soggetti, committenti e datazione.

	Artista	Soggetto	Committente	Data
Parete dell'altare Maggiore	Bottega di Niccolò Roselli	<i>Deposizione</i>	Rinaldo dalla Grana	1547
	Niccolò Roselli	<i>Resurrezione</i>	Confraternita dell'Annunziata	1547
Parete destra	Giovan Francesco Surchi (Dielai)	<i>Seth e l'angelo e Morte di Adamo</i>	Iacopo Malora e Cristofaro dall'Olio	1547-1548
	Giovan Francesco Surchi (Dielai)	<i>La Regina di Saba in adorazione del legno e Interramento del legno</i>	Francesco Rasino	1547-1548
	Niccolò Roselli	<i>Estrazione del legno dalla Piscina Probatica e Fabbricazione della Croce</i>	Vincenzo dalla Grana	1548
	Camillo Filippi	<i>Apparizione della Croce e Vittoria di Costantino su Massenzio</i>	?	1549 (?)
Parete sinistra	Sebastiano Filippi	<i>Cristo e i seguaci della Croce</i>	?	1549 (?)
	Scuola dei Filippi (Niccolò dalla Pegna?)	<i>Battesimo di Costantino</i>	Vincenzo dalla Grana (?)	1549 (?)
	Bottega di Niccolò Roselli (Antonio Malvezzi e Sigismondo Pezenin?)	<i>Ritrovamento delle tre croci</i>	Antonio Malvezzi e Sigismondo Pezenin	1548
	Bottega di Niccolò Roselli	<i>Miracolo della Vera Croce</i>	Francesco Rasino	1548

8.3 La difesa del culto della Croce nella Ferrara «in odor d'eresia»

L'insistita posizione romano cattolica, emergente con evidenza da una porzione del ciclo dell'Oratorio dell'Annunziata, è motivata dalla complessa situazione religiosa e politica in cui versava Ferrara nella metà del Cinquecento.

All'epoca si respirava in città «*odor d'eresia*⁷²⁴», un'eresia che si era insinuata nelle più alte cariche del potere, con la presenza della duchessa Renata di Francia, sposa del duca Ercole II d'Este e promotrice di un cenacolo intellettuale che raccoglieva i maggiori esponenti del Calvinismo in Italia⁷²⁵. Fino alla morte di Giovanni Calvino (1564), la duchessa intrattenne con lui una fitta corrispondenza epistolare. Nel 1536 il riformatore ginevrino aveva soggiornato sotto mentite spoglie a Ferrara, dove fu ospite di Renata.

In quello stesso anno, accadde un fatto che insospettì l'inquisizione locale. La sera del Venerdì Santo, un membro della corte della duchessa e cantore della Cappella ducale, tale Giannetto (*Johannet*), si era rifiutato di adorare la Croce: «*Essendo ognuno secondo il costume andato ad adorare la Croce, el predetto Gianetto non solo non vi andò, ma si partì con dimostrare di dispregiare et di tener poco conto de la fede di Christo*⁷²⁶». Con il permesso del duca, l'inquisizione locale arrestò immediatamente l'eretico e avviò le indagini tra i cortigiani di Renata. Dall'inchiesta era emersa la presenza di alcuni eversivi che negavano il libero arbitrio, l'autorità papale e l'utilità delle orazioni ai santi⁷²⁷. Ercole II doveva trovarsi nell'ambigua posizione di principe cristiano e di marito di una donna simpatizzante dell'eresia calvinista, per di più alla reggenza di uno stato, il Ducato di Ferrara, che formalmente apparteneva ancora allo Stato Pontificio.

⁷²⁴ F. ARCANGELI, *op. cit.*, pp. 5-6.

⁷²⁵ Si veda R. IOTTI (a cura di), *La corte di Ferrara*, prima parte, Modena, 1997, pp. 69-77, 174-181.

⁷²⁶ Lettera del duca, 5 maggio 1536, in A. PROSPERI, *L'eresia in città e a corte*, in M. PADE, L. WAAGE PETERSEN, D. QUARTA (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, atti del convegno internazionale, maggio 1987, Modena, 1990, pp. 267-282, in particolare p. 273.

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 273-274.

I rapporti del duca con il pontefice, già delicati a causa della presenza eterodossa a Ferrara di Renata di Francia e della sua corte, si incrinarono ulteriormente, quando Ercole II si rifiutò di concedere a Paolo III un pagamento per finanziare la lotta antiturca, sventando la scomunica. La situazione critica di Ercole II rischiava di comprometterne la legittimità della reggenza sui territori di Ferrara. Nel 1539, allora, il duca si impegnò a versare 180.000 ducati alle casse dello Stato Pontificio e in cambio il papa rinnovò l'investitura della casata estense, osservando una logica ancora di tipo feudale⁷²⁸.

Da quel momento, la condotta privata e pubblica di Ercole II d'Este fu in linea con i dettami della Chiesa controriformata, intransigente di fronte ai casi di deviazione della fede. La relazione della coppia ducale si risolse in un gioco-forza che durò almeno un decennio. La duchessa accoglieva nella sua corte i rifugiati d'Oltralpe, pubblicava e divulgava regolarmente le opere di Calvino, fino a rifiutare la comunione e ad allontanare le sue stesse figlie dai sacramenti. Dal canto suo, Ercole rispose alle sfide della consorte radiando dalla corte i personaggi eretici più minacciosi e togliendo successivamente alla custodia di Renata le sue figlie. Tramite il tribunale dell'inquisizione locale, fece perseguire la moglie fino al suo arresto nel 1554. Renata fu allora costretta ad abiurare formalmente la sua fede, almeno fino al 1559, anno in cui Ercole morì ed ella fece ritorno in Francia, dove liberamente professò il Calvinismo.

Alla luce di questi fatti, il ciclo dell'Oratorio dell'Annunziata si configura come un'emanazione della volontà del duca Ercole II di manifestare la propria linea cattolica e filopapale. In questo senso, il *Battesimo di Costantino* è una potente allegoria della sottomissione del duca al pontefice e uno storico rimando all'investitura di Ercole II, confermata dall'incontro tra costui e Paolo III a Ferrara nel 1543⁷²⁹.

⁷²⁸ Il susseguirsi delle vicende è ampiamente documentato da G. BENZONI, *Ercole II d'Este*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 43, Roma, 1993; E. MILANO, *Casa d'Este dall'Anno Mille al 1598*, in M. PADE, L. WAAGE PETERSEN, D. QUARTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 69-77.

⁷²⁹ G. BENZONI, *op. cit.*

In quello stesso anno, Giovanni Calvino aveva pubblicato il *Trattato delle reliquie*⁷³⁰, che doveva circolare, insieme agli altri *pamphlet* del riformatore ginevrino, negli ambienti della corte ferrarese, fulcro di un vero e proprio smercio di libri ereticali⁷³¹. In merito alla reliquia di Croce, Calvino scriveva:

«Di nuovo, consideriamo quanti frammenti [della Croce] siano sparpagliati qua e là per il globo. La semplice enumerazione di quelli che io ho registrato riempirebbe senz'altro un grosso volume. Non vi è città, per quanto piccola, che non abbia un frammento, e ciò, non soltanto nella chiesa principale, ma anche nelle chiese parrocchiali. Non vi è abbazia, per quanto povera, che non ne abbia un campione. In alcuni luoghi esistono frammenti più grossi, come a Parigi nella Santa Cappella, o a Poitiers e a Roma, dove si dice che un crocifisso di una certa grandezza sia interamente formato da essi. In breve, se tutti i pezzi rintracciabili fossero radunati insieme, formerebbero un bel carico per una nave, benché l'Evangelo affermi che una sola persona fu in grado di portarla [la Croce]. Che sfrontatezza, quindi, riempire tutto il mondo di frammenti che richiederebbero più di trecento uomini per trasportarli!... Non contenti, poi, di imporsi ai rozzi e agli ignoranti, mostrando un pezzo di legno comune come se fosse il legno della Croce, essi l'hanno in effetti dichiarato degno di adorazione. Questa dottrina è assolutamente diabolica⁷³²».

È necessario mettere in relazione il ciclo parietale dell'Annunziata con questo passo di Calvino, le cui idee in materia di adorazione della Croce e delle reliquie dovevano circolare nelle fasce eversive della corte Ferrarese, come il caso di Giannetto ha potuto documentare. Le ingerenze calviniste, del resto, riguardarono direttamente la Confraternita dell'Annunziata, i cui membri si occupavano di assistere spiritualmente e materialmente i condannati a morte. Nel 1550 venne condannato il calvinista Fanino Fanini, il quale, rifiutatosi di rinnegare la sua fede, fu fatto ardere

⁷³⁰ G. CALVINO, *Trattato sulle reliquie* (1543), Milano, 2010.

⁷³¹ A. PROSPERI, *op. cit.*, pp. 279 sgg.

⁷³² G. CALVINO, *op. cit.*, pp. 16-17.

e gettare nelle acque del Po⁷³³. Nel 1551 fu la volta dell'eretico prete Giorgio Siculo, che si prese gioco dei confratelli poiché, dopo essere stato esortato al pentimento e avere abiurato, proclamò un'ultima volta la sua dottrina poco prima di subire la condanna⁷³⁴.

Il ciclo dell'Annunziata, in parte vicino e in parte alieno alle precedenti manifestazioni artistiche della *Leggenda della Vera Croce* e al contempo anelante ad inserirsi nel dibattito ideologico contemporaneo, ma immaturo al confronto con i cicli successivi, rivela l'urgenza di una rappresentazione che anticipa i tempi in virtù della specifica (e anomala) situazione ferrarese e, proprio per questo, attinge a suo piacimento ai modelli della tradizione toscana tra Trecento e Quattrocento e ai modelli della Sala di Costantino, dando forma ad un *pastiche* iconografico unico e irripetibile.

I dipinti murali dell'Annunziata non costituirono un caso isolato. Nell'anno in cui Calvino soggiornò a Ferrara ed esplose l'*affaire* Giannetto, proprio in quel 1536, Benvenuto Tisi da Garofalo dipinse la sua *Invenzione della Croce* per l'altare della Confraternita di Santa Croce nella chiesa di San Domenico⁷³⁵.

Sulla poetica di quest'opera della piena maturità artistica del Garofalo si è ampiamente soffermata Fioravanti Baraldi, sottolineandone il carattere tardo raffaellesco, evidente nella misura ritmica e musicale dei corpi disposti nello spazio architettonico, nella varietà di espressioni, dalla quale trapela altresì in certi tipi l'influenza michelangiotesca, nelle quinte sceniche date dalle altissime colonne, che spingono i personaggi in primo piano e conferiscono l'idea di una rappresentazione teatrale⁷³⁶. La componente raffaellesca, appresa nell'ambito del secondo viaggio a Roma dell'artista (1512) viene combinata con l'influsso romanizzante di Giulio Romano, che dal 1524 lavorava nella vicina Mantova.

⁷³³ A. PROSPERI, *op. cit.*, p. 278; A. PROSPERI, *Mediatori di emozioni: la compagnia ferrarese di giustizia e l'uso delle immagini*, in J. BENTINI, L. SPEZZAFERRO, *op. cit.*, pp. 279-292, in particolare p. 282.

⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷³⁵ La pala è corredata dell'iscrizione autografa «BENVEGNUM DE GAROFALO F./MDXXXVI».

⁷³⁶ A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo: Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559): catalogo generale*, Rimini, 1993, pp. 236-237.

«Il bellissimo quadro dipinto da Benvenuto Tisi Garofalo, e dimostrante il resuscitamento del morto fatto dal contatto del SS.mo Legno della Croce alla presenza di S. Elena Imperatrice, così vivamente colorita, che da alcuni è stata riputata per opera del gran Raffaello d'Urbino⁷³⁷», oggi conservato nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara, è, sulla base delle ricerche effettuate, il primo esempio di *Inventio Crucis* in una pala d'altare, che anticipa di gran lunga i tempi della diffusione delle storie della Vera Croce nella pala d'altare. I committenti erano i membri della Confraternita di Santa Croce⁷³⁸, istituita nel XIII secolo «a fine di corregger quelli che cattolicamente non vivessero, denunciandoli occorrendo al Santo Ufficio⁷³⁹». In altre parole, la Confraternita committente era quell'inquisizione ferrarese che aveva indagato tra gli esponenti della corte della duchessa Renata allo scoppio del “caso Giannetto”, il quale, lo ricordiamo, si era rifiutato di adorare la Croce durante la celebrazione del Venerdì Santo. Sulla base di questi dati si deduce che anche la pala del Garofalo, come il ciclo dell'Annunziata, dovette rispondere all'urgenza di sentenziare un responso assai più incisivo di molte parole: la genuflessione di Elena e di altri personaggi di fronte alla Croce miracolosa giustificava storicamente la pratica dell'adorazione della Croce e, nella parte apicale, una Croce rossa in una folgore di luce, memore del *signo* apparso a Costantino, dichiarava l'intervento divino nella storia, sommando alla giustificazione storica la giustificazione divina dell'*Adoratio Crucis*.

Dei due operai che sostengono la Croce, quello in primo piano indossa un berretto rosso e un panno giallo attorno ai fianchi, elementi che lo qualificano come ebreo, a rimembranza ormai sfocata della *Leggenda di Giuda Ciriaco*. Alle spalle di Elena si trova invece l'ebreo profeta, la cui presenza si ancora al ciclo di Agnolo Gaddi, passando per l'affresco del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme. L'anziano uomo ha l'aspetto serio e dignitoso dei profeti dell'Antico Testamento: porta una lunga barba grigia, una drappeggiata stola color giallo-arancio

⁷³⁷ C. BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara di Carlo Brisighella* (secolo XVIII), prima edizione a stampa a cura di M. A. NOVELLI (1990), Ferrara, 1991, p. 107.

⁷³⁸ Neppi segnala la presenza di un saldo di pagamento all'artista in data 29/03/1536, stanziato dai massari della confraternita della Croce, proprietari dal 1503 di una cappella nella chiesa di San Domenico. A. NEPPI, *Il Garofalo: Benvenuto Tisi*, Milano, 1959.

⁷³⁹ M. GUARINI, *op. cit.*, p. 89.

e volge un fermo sguardo al fruitore dell'opera, indirizzandolo verso il miracolo attraverso il gesto dell'indigitazione. In secondo piano, l'ebreo profeta compare nuovamente, partecipando al *Ritrovamento delle tre croci*.

Viceversa, l'intimo abbraccio che l'uomo risorto dona alla grande Croce di legno trasuda una nuova sensibilità artistica, imbevuta di una devozione pura e sincera che privilegia il contatto diretto con il divino, quella sensibilità che proveniva dalla cultura veneta e lombarda, più vicina la realtà riformata, e che trovò un particolare canale di diffusione nell'opera di Sebastiano del Piombo⁷⁴⁰. L'abbraccio con la Croce è il motivo conduttore delle numerose opere rappresentanti il *Cristo portacroce*, realizzate nella prima metà del Cinquecento⁷⁴¹ e introduce il tema tipicamente controriformato dell'*Imitatio Christi*.

Il Garofalo non attinse all'aneddotica iconografia di matrice medio-adriatica, diffusa nelle predelle d'altare tra il XV secolo e la prima metà del secolo successivo, ma alla sintetica e condensata tipologia gaddiana e pierfrancescana dell'*Inventio Crucis*, rielaborandola secondo una propria personale poetica e riadattandola al nuovo mezzo della pala d'altare centinata.

In area emiliano-romagnola, all'epoca dell'esplosione dell'*Inventio Crucis* nella pala d'altare, intorno agli anni Ottanta del XVI secolo, due artisti di talento si cimentarono nel medesimo soggetto e, come a suo tempo fece il Garofalo, diedero alla composizione un'intonazione personalizzata, esule dal retaggio di una tradizione che, frattanto, si era evoluta. Luca Longhi (Ravenna, Museo Diocesano, 1580) (**Figura 126**)⁷⁴² e, ancor più, Bartolomeo Passerotti (Pieve

⁷⁴⁰ Sulla devozione personale del Garofalo, A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Garofalo "pittore devotissimo" e la committenza degli ordini monastici*, in T. KUSTODIEVA, M. LUCCO, *Il Garofalo pittore della Ferrara estense*, Ferrara, Castello Estense, 5 aprile-6 luglio 2008, Milano, 2008, pp. 41-45.

⁷⁴¹ Sulla diffusione del tema del Cristo portacroce nel XVI secolo si veda l'intramontabile É. MÂLE, *op. cit.* Si veda inoltre G. FERRI PICCALUGA, *L'iconografia della passione e il dibattito sulle sacre scritture: il progetto di un Sacro Monte nella chiesa milanese del Santo Sepolcro nell'età della Controriforma*, in *Sacri Monti*, 1, 1992, pp. 173-193.

⁷⁴² L'opera proviene dalla cappella di Sant'Elena della chiesa di San Domenico a Ravenna ed è firmata e datata dall'autore con l'iscrizione posta nella lettiga del risorto. J. BENTINI, *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, Bologna, 1982, pp. 70-71; M. PIERPAOLI, *Per la storia di San Domenico a Ravenna*, in *Ravenna studi e ricerche*, 5, 1998, pp. 107-119. Su Luca Longhi, N. CERONI, A. FABBRI, *Una bottega del Cinquecento a Ravenna: Luca Longhi*, Ravenna, 2007.

di Cento, Collegiata di Santa Maria Maggiore, 1585-1589) (**Figura 127**)⁷⁴³ inventarono inusitate formule compositive, dove gli sguardi e i gesti dei personaggi, pervasi da un naturalismo lontano dalla retorica delle produzioni tosco-romane del XVI secolo, traducono in immagini una devozione intima e sincera, che il cardinale di Bologna Gabriele Paleotti aveva auspicato nel suo *Discorso* pubblicato nel 1582⁷⁴⁴ e che il Garofalo, al di là dell'altisonante magniloquenza, aveva saputo anticipare con l'icona di quell'abbraccio affettuoso che il miracolato dona alla Croce.

Nella cittadina di Migliarino, compresa nei territori degli Este e a pochi chilometri dalla città di Ferrara, si trova un quarto dipinto, che denuncia, a differenza degli altri segnalati, la recezione di un'eredità artistica locale. L'opera (**Figura 128**), restaurata tra il 1998 e il 1999 e pubblicata nel 1999 con una scheda a cura di Mirella Cavalli, fu realizzata da un anonimo pittore per la chiesa di Santa Croce di Migliarino, dov'è tutt'ora custodita. È possibile confermare la tesi di Cavalli, secondo cui «*la cultura di riferimento dell'opera è quella emiliana, tra Bologna e Ferrara, nell'ultimo quarto del Cinquecento*⁷⁴⁵», come rivelano la minuzia descrittiva dei gioielli e dei tessuti, le cromie calde e tonali, la felice resa paesaggistica.

Come il lettore ricorderà, *Elena e Costantino ai lati della Croce* è un soggetto diffuso nell'arte veneta ed emiliana dei primi decenni del XVI secolo, come dimostrano gli esemplari di Cima da Conegliano, Palma il Vecchio (**Figura 129**) e Bernardino da Tossignano, a sua volta derivante da una secolare tradizione bizantina (**Figura 9**). L'opera di Migliarino testimonia il radicamento di una tipologia iconografica in un'area geografica circoscritta, che nemmeno la Controriforma

⁷⁴³ L'opera fu realizzata per una cappella dedicata a Sant'Elena o alla Croce. Attualmente, a seguito del sisma che nel maggio del 2102 ha colpito l'Emilia e ha abbattuto la cupola della collegiata di Pieve di Cento, è conservata al Museo Magi della cittadina. A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592): catalogo generale*, Rimini, 1990; G. CAMPANINI, A. SAMARITANI, *La collegiata di S. Maria Maggiore di Pieve di Cento: crocevia tra religioni, istituzione e società cittadine (XIII-XX)*, Bologna, 1999; Magi, Museo delle eccellenze artistiche e storiche, I tesori della chiesa collegiata salvati dal terremoto: nuovo allestimento delle opere d'arte salvate dal terremoto della chiesa collegiata di Santa Maria Maggiore, 8 settembre 2012 - 31 dicembre 2022, in www.magi900.com.

⁷⁴⁴ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. e Reverendiss. Card. Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocesi sua. In Bologna, per Alessandro Benacci*, Bologna, 1581, in P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, Bari, 1961, pp. 117-517, in Fondazione Memoinfonte, *Studio per l'elaborazione informatica delle Fonti Storico-Artistiche*, documento pubblicato nel 2008.

⁷⁴⁵ M. CAVALLI, *La pala*, in A. SAMARITANI, M. CAVALLI, A. TURAZZI, *Storia, arte e fede ai piedi della Croce*, Migliarino, 1999.

fu in grado di scalfire. Lo stesso soggetto ritornerà infatti nella chiesa di San Domenico a Vicenza (Alessandro Maganza, primi anni del XVII secolo), nella chiesa di San Domenico di Cesena (Ascanio Foschi, 1629) e in un messale stampato a Venezia da Benedetto Milocco nel 1682 (**Figura 130**)⁷⁴⁶. In questi casi, a differenza dell'iconografia pretridentina, i due imperatori figurano sempre inginocchiati al cospetto della Croce, invitando il fedele ad imitare il loro gesto. Questa nuova formula iconografica assolve il compito didattico richiesto all'arte sacra dai dettami postridentini. L'adorazione della Croce, del resto, era un tema scottante nell'ambito del dibattito tra cattolici e riformati, come la vicenda di Giannetto ha dimostrato e come, più avanti, si avrà modo di approfondire.

La rappresentazione non ha soltanto valore didattico, ma anche valore documentario, poiché *documenta* l'episodio, trasmesso da Ambrogio, Paolino di Nola e dagli storici del V secolo, in cui Elena consegna a Costantino i chiodi ritrovati a Gerusalemme, facendone mettere due nei freni del suo cavallo e uno nella sua corona. Nel passaggio dei chiodi da Elena a Costantino, l'artista della pala di Migliarino coglie il significato profondo che gli autori del V secolo davano a questo episodio, che, attraverso la presenza delle reliquie nelle insegne imperiali, garantiva la prosecuzione dell'impero cristiano lungo il cammino della storia. Con didascalico gesto, Costantino ribadisce il numero dei chiodi che gli vengono consegnati: tre. Nell'ambito della disquisizione intorno al numero dei chiodi con i quali fu crocifisso Cristo, che mise nel dubbio autori della Controriforma come Gabriele Paleotti⁷⁴⁷ e Cesare Baronio⁷⁴⁸, c'era la certezza, riportata con correttezza dall'artista del quadro di Migliarino, che i chiodi donati da Elena a Costantino fossero tre, poiché, semmai un quarto chiodo fosse esistito, questo era stato gettato

⁷⁴⁶ L'immagine è registrata dal 2006 nell'archivio informatico della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Siena e Grosseto, poiché il *Missale* che la custodisce è conservato nella sagrestia della chiesa della Compagnia di San Bernardino di Montalcino (Siena).

⁷⁴⁷ G. PALEOTTI, *op. cit.*, cap. XXXII.

⁷⁴⁸ O. RINALDI, *Annales ecclesiastici tratti da quelli del cardinal Baronio per Odorico Rinaldi trivigiano prete della congregazione dell'Oratorio di Roma, in Roma, appresso Zenobi Masotti e Niccolò Chellini*, vol. 1, Roma, 1683, anno 326, nn. 51-52, p. 363.

dall'imperatrice nel mare adriatico per placarne la ferocia delle acque, come scriveva Gregorio di Tours⁷⁴⁹.

La pala d'altare di Migliarino, secondo quanto stabilito da Cavalli, è «*espressione del medesimo clima culturale e devozionale del complesso dell'Annunziata*⁷⁵⁰» e, aggiungiamo noi, della pala di Benvenuto Tisi da Garofalo, a conferma che nel Ducato degli Este la difesa del culto della Croce era materia di un vivissimo interesse artistico.

Il paesaggio nello sfondo, con il progressivo passaggio tonale di verdi brillanti che sfumano e si compenetrano, fino a sfociare nelle montagne cerulee che confinano con il cielo, offre spunti di confronto con il linguaggio artistico dei ferraresi Dosso Dossi e Benvenuto Tisi da Garofalo. Lo scorcio paesistico di quest'opera, così vicino al fiabesco paesaggio del Garofalo nella sua *Invenzione della Vera Croce*, lascia spazio all'ipotesi che quelle figurine nello sfondo del dipinto di Migliarino, emerse soltanto a seguito dei restauri degli anni Novanta, raccontassero, come nella pala del Garofalo, il *Ritrovamento della Vera Croce*.

La presenza della *Leggenda della Vera Croce* nelle produzioni artistiche del Ducato di Ferrara va interpretata secondo una doppia motivazione. Da un lato, le raffigurazioni della Vera Croce costituivano una risposta immediata alle provocazioni eretiche, particolarmente instillate nell'ambiente ferrarese. Dall'altro lato, la partecipazione alle storie dell'imperatore Costantino allegorizzava la devozione, l'ortodossia e la sottomissione al pontefice del duca di Ferrara. Il riconoscimento del duca con l'imperatore Costantino, come vedremo, è individuabile anche nelle produzioni artistiche dei domini dei Della Rovere, signori feudatari, come gli Este, di terre appartenenti di fatto allo Stato Pontificio. La devoluzione allo Stato Pontificio (nel 1598 per il Ducato estense, nel 1631 per il Ducato roveresco) accomuna l'inesorabile destino dei due stati, ma questa è un'altra storia. Ci basti la conferma che, a seguito della devoluzione dei due Ducati, scomparirà anche l'interesse per le rappresentazioni delle *Storie della Vera Croce*.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, n. 52, p. 363.

⁷⁵⁰ M. CAVALLI, *op. cit.*

L'anomala situazione ferrarese, che ha generato la precocità delle opere analizzate, ci ha costretto ad anticipare temi specifici dell'epoca postridentina, dei quali siamo pronti a trattare, con più rigore, nel capitolo successivo.

Capitolo 9

La Croce al centro del dibattito

teologico, storiografico e artistico postridentino

Nel 1518 Martin Lutero utilizzò per la prima volta l'espressione *Theologia Crucis*, in antitesi alla *Theologia Gloriam*⁷⁵¹. La teologia della Croce, che sta alla base della dottrina luterana, stabilisce che l'uomo può salvarsi soltanto grazie alla misericordia di Dio, di fronte al quale la ragione e l'abilità umana non hanno alcun peso.

Il pensiero luterano recuperava la purezza mistica del primo Cristianesimo, spogliata delle idee e degli atteggiamenti mondanizzanti sedimentatisi nel corso del tempo, attraverso la corruzione e l'inganno sparsi dalla Chiesa cattolica. Secondo Lutero, la morte di Cristo sulla Croce rifletterebbe un atteggiamento di umiltà e di sofferenza che tutti i cristiani dovrebbero osservare, ai fini della conoscenza di Dio e della salvezza personale. La teologia della Croce nella dottrina luterana è un modello di vita, che si persegue attraverso la costante imitazione di Cristo crocifisso.

La centralità attribuita alla Croce di Cristo dai riformatori protestanti determinò il rifiuto dell'Eucarestia: l'ultima cena venne infatti considerata come mera commemorazione dell'unico e vero sacrificio di Cristo, il sacrificio sulla Croce. In risposta alla tesi protestante, il decreto della XII sessione del Concilio di Trento (17 Settembre 1562) dichiarava l'*autentico sacrificio* della Messa e considerava l'altare dell'eucaristia un "*altare della Croce*", sul quale si compie il sacrificio cruento di Cristo⁷⁵².

⁷⁵¹ W. VON LOEWENICH, *Theologia Crucis: visione teologica di Lutero in una prospettiva ecumenica*, Bologna, 1975, in particolare *Parte prima: il programma della Theologia Crucis nella disputa di Heidelberg*, pp. 25-32.

⁷⁵² *Decreti del Concilio di Trento (1545-1565)*, XXII, 1-2, in G. ALBERIGO, G. L. DOSSETTI, P. P. JOANNOU, C. LEONARDI, P. PRODI (a cura di), *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologna, 1973, pp. 732-734.

Se Lutero fa della Croce il fulcro delle sue riflessioni, ben diverso è il suo pensiero in merito alle reliquie: fu proprio il mercato di indulgenze sorto intorno ai luoghi della sepoltura dei santi e alle reliquie a scatenare la drammatica rottura promossa dal riformatore. Negli *Articoli di Smalcalda* (1537) Lutero incluse il culto delle reliquie tra le pratiche della Chiesa cattolica rifiutate dalla Riforma, dichiarandone l'inutilità, l'inganno e la natura idolatra⁷⁵³. Nel 1543 Giovanni Calvino pubblicò il *Trattato delle reliquie*, dov'è dedicato un ampio spazio al culto della reliquia della Croce, la cui adorazione viene considerata una «dottrina [...] assolutamente diabolica⁷⁵⁴». A partire dal XVI secolo e a più riprese nel corso delle guerre di religione e della rivoluzione francese, furono condotte autentiche campagne di distruzione dei reliquiari, alle quali conseguì il recupero dei materiali preziosi, soprattutto nelle regioni del Nord Europa⁷⁵⁵.

Se l'abolizione del culto delle reliquie accordava l'universo protestante, fu più controversa, in seno alla Riforma, la questione del culto delle immagini. Martin Lutero non condivise mai il pensiero iconoclasta di Carlostadio, Calvino e Zwingli, che professavano la distruzione delle immagini della Croce e dei santi. Nel suo libro *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento* (1525), redatto in polemica contro lo stesso Carlostadio, considerato un fanatico, Lutero si ancorava all'Antico Testamento: nella legge di Mosè, infatti, le immagini non sono vietate, fatta eccezione per le raffigurazioni di Dio⁷⁵⁶. La dottrina luterana autorizzava pertanto la produzione di immagini, ma ne impediva il culto, l'adorazione. Secondo Carlostadio, Calvino e Zwingli, invece, alla produzione di immagini sacre corrispondeva necessariamente la loro venerazione⁷⁵⁷. Nel corso del XVI secolo, in diverse aree dell'Europa riformata, si verificarono a

⁷⁵³ M. LUTERO, *Gli articoli che dovrebbero essere sottoposti da parte nostra al Concilio di Mantova, o in qualunque altro luogo sia convocato, e quel che possiamo accettare o concedere oppure no* (1537-1538), a cura di P. RICCA, in M. LUTERO, *Opere scelte*, vol. 5, Torino, 1992.

⁷⁵⁴ G. CALVINO, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵⁵ Si veda in particolare C. FREEMAN, *Sacre reliquie: dalle origini del Cristianesimo alla Controriforma*, traduzione di M. MARCHETTI, Torino, 2012.

⁷⁵⁶ M. LUTERO, *Contro i profeti celesti: sulle immagini e sul sacramento* (1525), a cura di A. GALLAS, in M. LUTERO, *Opere scelte*, 8, Torino, 1999.

⁷⁵⁷ Prima ancora, anche Erasmo da Rotterdam aveva evidenziato il carattere idolatrico delle immagini sacre, nel suo *Elogio della follia* (1511). In merito al pensiero di Calvino e di Zwingli e alla distruzione delle immagini, delle reliquie e degli arredi liturgici sistematicamente operata nell'area elvetica si veda S. RONCHI, *La riforma protestante 4, Zwingli e Calvino nel contesto elvetico*, Bologna 2005. Circa il punto di vista di Calvino in merito all'arte sacra si veda C. M. N. EIRE, *War against the idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*,

più riprese sistematiche operazioni iconoclastiche di distruzione delle immagini sacre, ma anche di reliquiari e di oggetti liturgici nei luoghi di culto⁷⁵⁸.

Durante l'ultima sessione del Concilio di Trento (3-4 Dicembre 1563) la questione delle immagini e delle reliquie fu chiarita dalla Chiesa cattolica. Il decreto conciliare della XXV sessione, intitolato *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*, ammetteva il culto dei santi, delle immagini e delle reliquie, considerandolo uno strumento di divulgazione della Cristianità. Al contempo, però, ne frenava l'incontrollato dilagare, dettando severe norme di supervisione e di regolamentazione⁷⁵⁹.

I riformatori protestanti non operarono soltanto sul piano dogmatico, ma anche su quello storiografico, al quale occorre fare riferimento, considerata la duplice natura, immanente e trascendente, della Vera Croce, bene esplicita nell'affresco del catino absidale bipartito di Santa Croce in Gerusalemme. Tra il 1559 e il 1574 furono pubblicati a Basilea i tredici volumi della ponderosa *Ecclesiastica Historia* (detta altrimenti «*Centurie di Magdeburgo*»), impresa diretta dal luterano Mathias Flacius Illyricus e basata su un rigoroso piano di ricerca scientifica, al quale non sempre corrispose un impiego critico delle fonti⁷⁶⁰. Obiettivo della *Ecclesiastica Historia* era quello di minare la legittimità storica del Cattolicesimo, dimostrando che, a partire dal V secolo, la Chiesa di Roma fu coinvolta in una crescente degenerazione che la allontanò dalla purezza e dall'integrità del Cristianesimo delle origini⁷⁶¹. Le *Centurie di Magdeburgo*, che si estendevano

Cambridge, 1986, pp. 195-233. Su Carlostadio si veda M. LUTERO, *Contro i profeti celesti: sulle immagini e sul sacramento* (1525), *op. cit.* Sulla questione in generale J. VAN LAARHOVEN, *Storia dell'arte cristiana* (1992), traduzione a cura di S. CONTARINI, R. NOVITÀ, F. PARIS, Milano, 1999, pp. 220-226.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, pp. 220-226.

⁷⁵⁹ *Decreti del Concilio di Trento* (1545-1565), *op. cit.*, XXV, *Sull'invocazione, la venerazione e le reliquie dei santi e le sacre immagini*, pp. 773-776.

⁷⁶⁰ *Ecclesiastica historia, integram Ecclesiae Christi ideam, quantum ad locum, propagationem, persecutionem, tranquillitatem, doctrinam, haereses, ceremonias, gubernationem, schismata, synodos, personas, miracula, martyria, religiones extra Ecclesiam, & statum imperij politicum attinet, secundum singulas Centurias, perspicuo ordine complectens: singulari diligentia & fide ex vetustissimis & optimis historicis, patribus & aliis scriptoribus congesta per aliquot studiosos & pios viros in urbe Magdeburgica, 13 voll., Basileae, per Ioannem Oporinum, Basilea, 1559-1574.*

⁷⁶¹ Sulla concezione storica di Flacius Illyricus e sulle Centurie di Magdeburgo. E. NORELLI, *L'autorità della Chiesa antica nelle Centurie di Magdeburgo e negli Annales di Baronio*, in R. DE MAIO, L. GULIA, A. MAZZACANE (a cura di), *Baronio storico e la Controriforma*, atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 6-10

fino al XIII secolo, toccavano anche le scottanti tematiche riguardanti papa Silvestro, l'imperatore Costantino e sua madre Elena, sulle quali pendeva l'accusa di essere state manipolate dalla letteratura storica e agiografica del V secolo⁷⁶².

Negli anni Sessanta furono editi diversi volumi storiografici di ispirazione controriformata, in opposizione alla *Ecclesiastica Historia* dell'Illyricus. L'*Admonitio catholica* di Konrad Braun (Dillingen, 1565)⁷⁶³, le *Descriptiones* di Wilhelm Eisengrein (Inglostadt, 1566)⁷⁶⁴ e l'*Historia Sacra* di Girolamo Muzio (Venezia, 1570)⁷⁶⁵ furono ritenuti lavori deboli, incapaci di sferrare una replica decisiva alle *Centurie di Magdeburgo*, tanto che nel 1571 Pio V istituì una speciale commissione di porporati con l'obiettivo di contrattaccare a colpi di inchiostro. Furono editi allora nuovi lavori: il *De verbi Dei corruptelis* di Pietro Canisio (Dillingen, 1571)⁷⁶⁶ e l'*Adversus Magdeburgenses Centuriatores* del gesuita Francisco Torres, uscito in cinque libri a partire dall'anno 1572⁷⁶⁷. Queste opere toccavano soltanto alcuni aspetti del dibattito storiografico, senza addentrarsi in merito alle vicende di Silvestro, Costantino ed Elena.

ottobre, 1979, Sora, 1982, pp. 253-307; O. K. HOLSON, *Matthias Flacius and the survival of Lutero's Reform*, Wiesbaden, 2002.

⁷⁶² M. FLACIUS, *Quarta centuria ecclesiasticae historiae continens descriptionem amplissimarum rerum in regno Christi, quae quarto post eius nativitatem seculo acciderunt, cum Imperium romanum gubernarent Constantinus Magnus, eius filij, Iulianus, Iovianus, Valentinianus, Valens, Gratianus, Theodosius maior, & multa praeclara lumina Doctorum in Ecclesia Christi fulgerent: eodem illustri ordine ac veritate, quo priores Centuriae, ex vetustissimis & optimis historicis, patribus, & aliis scriptoribus contexta, Accessit rerum uerborumque in hac Centuria praecipue memorabilium, tum locorum Scripturae explicatorum geminus index*, Basileae, per Ioannem Oporinum, Basilea, 1560.

⁷⁶³ K. BRAUN, *Adversus novam historiam ecclesiasticam, quam Mathias Illyricus & eius collegae Magdeburgici per centurias nuper ediderunt, ne quisque illis malae fidei historicis novis fidat, admonitio catholica. Authore Conrado Bruno, Dilingae, apud Sebaldum Mayer, Dillingen, 1565.*

⁷⁶⁴ W. EISENGREIN, *De nemeto Spirensis, Centarii XVI. Continentes descriptionem rerum in orthodoxa et apostolica Christi ecclesia gestarum...*, Inglostadii, apud Alexandr. Et Samuel Wissenhornios, Inglostadt, 1566.

⁷⁶⁵ G. MUZIO, *Della Historia Sacra... Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose notabili, in Venetia, appresso Gio. Andrea Valvassori, detto Guadagnino, Venezia, 1570.* Il primo libro parla della storia religiosa dagli apostoli a Sisto I; il secondo da questi a Urbano I. La *Historia Sacra* del Muzio si conclude dunque alla prima metà del III secolo.

⁷⁶⁶ P. CANISIUS, *Commentariorum de verbi Dei corruptelis liber primus. In quo de sanctissimi precursoris domini Ioannis Baptistae historia evangelica, cum adversos alios huius temporis sectarios, tum contra novos Ecclesiasticae Historiae... Dillingae, excudebat Sebaldus Mayer, Dillingen, 1571.* Il secondo volume fu stampato a Inglostadt nel 1577. P. CANISIUS, *De Maria virgine incomparabili et Dei genitrice sacrosancta... Inglostadii, excudebat David Sartorius, Inglostadt, 1577.*

⁷⁶⁷ F. TORRES, *Adeversus Magdeburgenses Centuriatores pro canonibus Apostolorum & epistolis decretalibus pontificum apostolorum. Libri quinque...*, Florentiae, ex Officina Bartholomaei Sermartelli, 1572, Firenze. Nel 1573 il volume fu stampato a Parigi e a Colonia.

Ritenute anch'esse non sufficientemente capaci di una decisiva sconfitta dell'avversario, Gregorio XIII affidò a Cesare Baronio la trattazione delle argomentazioni storiche e a Roberto Bellarmino la trattazione delle argomentazioni teologiche.

Le *Disputationes de Controversiis Christianae Fidei adversus hujus temporis hereticos* (Inglostadt, 1581, 1582, 1593) e altri scritti di Roberto Bellarmino, raffinato specialista della Controversia⁷⁶⁸, fecero chiarezza sulle questioni più delicate in materia teologica e dogmatica e riabilitarono a pieno titolo il culto e l'adorazione delle immagini e delle reliquie della Croce⁷⁶⁹. Bellarmino recuperò il concetto di *Theologia Crucis*, proponendo l'imitazione di Cristo sulla Croce quale modello di vita e la meditazione sulle sofferenze di Cristo quale pratica consuetudinaria⁷⁷⁰, motivi plasmati sul magistrale esempio di San Carlo Borromeo⁷⁷¹.

Sin dagli anni 1558-1559, Cesare Baronio, spinto da San Filippo Neri, si era specializzato nel racconto delle storie ecclesiastiche in forma di sermoni: dalle sue conoscenze e dalla sua esperienza metodologica erano scaturiti gli *Annales Ecclesiastici* (Roma, 1588-1607)⁷⁷², voluminosa impresa storiografica, condotta mediante un uso scientifico delle fonti scritte e archeologiche, pur se costantemente piegato all'impegno antimagdeburgico⁷⁷³. Nel 1591 Baronio aveva concluso la redazione del terzo volume, pubblicato un anno dopo, che sviscerava i primi anni dell'impero di Costantino, costringendo l'autore a dipanare un groviglio di fonti

⁷⁶⁸ R. BELLARMINO, *Disputationes de Controversiis christianae fidei adversus hujus temporis haereticos...*, Inglostadii, ex Typographia Davidis Sartorii, Inglostadt, 1581-1593. Seguirono numerose edizioni, a testimonianza del successo dell'opera del Bellarmino, tra le quali si citano quelle di Inglostadt (1586-1589), Venezia (1596), Parigi (1608), Praga (1721), Roma (1832).

⁷⁶⁹ R. BELLARMINO, *Disputationum de controversiis christiana fidei adversus huius temporis hereticos ... Venetiis, apud Joannem Malachinum, sub signo S. Ignatii, tomous secundus*, Venezia 1721, parte IV, *De Imaginibus*, cap. 23-25.

⁷⁷⁰ Si segnala il libello teologico-devozionale intitolato *Le sette parole di Cristo sulla Croce*, scritto dal Bellarmino nel 1618, a tre anni dalla sua morte, e destinato ad un successo immediato e considerevole. R. BELLARMINO, *Scritti spirituali (1615-1620)*, a cura di P. GIUSTINIANI, Brescia, 1997, pp. 503 sgg.

⁷⁷¹ L. VON PASTOR, *Storia dei papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica: Gregorio XIII*. Versione italiana di A. MERCATI, Roma, 1925, p. 78; F. BUZZI, *Il tema della croce nella spiritualità di Carlo Borromeo. Rivisitazione teologica e confronto con la prospettiva luterana*, in F. BUZZI, D. ZARDIN (a cura di), *Carlo Borromeo e l'opera della grande riforma. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Cinisello Balsamo, 1997, pp. 47-58.

⁷⁷² C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici auctore Caesare Baronio Sorano, Romae, ex Typographia Vaticana*, Roma, 1588-1607 (12 volumi).

⁷⁷³ *Sull'impegno antimagdeburgico di Cesare Baronio e di Roberto Bellarmino*, J. L. DE ORELLA Y UNZUÉ, *Respuestas católicas a las «Centurias de Magdeburgo»*, Madrid, 1976, pp. 322-335; S. ZEN, *Baronio storico: Controriforma e crisi del metodo umanistico*, Napoli, 1994, pp. 17-28, 117-134.

contrastanti, pur nel rispetto delle istanze della Chiesa controriformata⁷⁷⁴. Baronio presentò allora non soltanto una nutrita documentazione letteraria, ma un ricco corpus di immagini desunte dalla ricerca archeologica del primo Cristianesimo. La riabilitazione del culto dell'immagine e della reliquia della Croce, già codificata dal Bellarmino da un punto di vista teologico, venne così storicamente autenticata. Baronio diede uno speciale significato all'apparizione della Croce a Costantino e all'*Inventio Crucis* ad opera di Elena, fatti storici nei quali si materializzava l'intervento di Dio attraverso il miracolo, così da garantire una piena giustificazione storica e divina del culto dell'immagine e della reliquia della Croce.

Cesare Baronio fu anche coinvolto nella stesura della nuova edizione del *Martyrologium Romanum* (Roma, 1586)⁷⁷⁵, opera inquadrata nell'ambito di una serie di documenti ufficiali posttridentini, come la riforma del *Breviarum Romanum*, del *Missale Romanum*, del *Calendario*, le edizioni del *Catechismo Romano* e di una nuova versione della *Vulgata*.

Considerata la polemica protestante sorta intorno al culto delle immagini, le iniziative della Chiesa cattolica coinvolsero inevitabilmente l'universo dell'arte sacra, a partire dal canone della XXV sessione del Concilio di Trento, che ne affidava la regolamentazione al controllo dell'autorità ecclesiastica: «*E perché queste disposizioni vengano osservate più fedelmente, questo santo sinodo stabilisce che non è lecito a nessuno porre o far porre un'immagine inconsueta in un luogo o in una chiesa, per quanto esente, se non è stata prima approvata dal vescovo*⁷⁷⁶». Nella seconda metà del XVI secolo furono editi dei trattati volti a normalizzare gli stili e l'iconografia nella pittura, nella scultura e nell'architettura di carattere sacro. I più influenti furono i *Due Dialogi* (Camerino, 1563) di Andrea Gilio⁷⁷⁷, le *Instructiones fabricae et*

⁷⁷⁴ Versione consultata: C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici auctore Cesare Baronio sorano e Congregatione Oratorii...* Tomus Quarto, Lucae, Typis Leonardi Venturini, 1799.

⁷⁷⁵ C. BARONIO, *Martyrologium romanum, ad novam kalendarii rationem, et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum. Gregorii 13. pont. max. iussu editum. Accesserunt notationes atque tractatio de Martyrologio Romano: auctore Caesare Baronio Sorano, Romae, ex Typographia Dominici Basae, Roma, 1586.*

⁷⁷⁶ *Decreti del Concilio di Trento (1545-1565), op. cit., sess. XXV, Sull'invocazione, la venerazione e le reliquie dei santi e le sacre immagini, pp. 773-776.*

⁷⁷⁷ G. A. GILIO, *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona delle parti morali e civili appartenenti a' letterati Cortigiani e ad ogni Gentil'huomo, e l'utile che i Prencipi cavano da' Letterati. Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto la nova, quanto de la vecchia Capella del Papa. Con la*

suppellectilis ecclesiasticae (Milano, 1577)⁷⁷⁸ dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo, il *Discorso intorno le immagini sacre e profane* (Bologna, 1582) dell'arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti⁷⁷⁹. Questi scritti dettarono le norme di esecuzione delle opere, fondate sui principi di chiarezza, semplicità e aderenza alle Sacre Scritture, al fine di privilegiare lo scopo didattico dell'arte, e condannarono del manierismo la mancanza di decoro e le elucubrazioni concettualistiche, che impediva al fruitore dell'opera una serena comprensione dell'immagine⁷⁸⁰.

Andrea Gilio, celebre stroncatore del *Giudizio Universale* di Michelangelo, restituiva in forma di dialogo «*come vogliono essere depinte le Sacre Imagini*», soffermandosi in modo particolare sull'immagine della Croce, raccomandando la sua restituzione in modo realistico e rispettoso del fatto storico della Crocifissione. Alla domanda di «*M. Silvio*», «*O vero chi leggesse l'istessa istoria d'uno che in quel modo et in quei luoghi la scrivesse, o vero se uno dipingesse il nostro Signore crocifisso in una Croce d'oro o d'argento, o tanto piccola e sottile che non fusse atta a sostenere un fanciulletto, non che un uomo, o tanto lunga e grossa che fusse sproporzionata, o vi fesse per il tronco rose, gigli, viole, o 'l nostro Signore vestito di veste reale ornata di gemme e d'oro: che giudizio si farebbe di quel pittore, o di quello scrittore che così la scrivesse?*⁷⁸¹», «*M. Pulidoro*» risponde: «*Pessimo, né si potrebbe dire se non male*⁷⁸²». Un «*abuso*», al quale il

dechiarazione come vogliono essere depinte le Sacre Imagini, con un Discorso sopra la parola Urbe, Città, Colonia, Municipio, Prefettura, Foro, Conciliabolo, Oppido, Terra, Castello, Villa, Pago, Borgo e qual sia la vera Città. All'Illustriss. E Reverendiss. Cardinale Farnese. In Camerino, per Antonio Gioioso, Camerino, 1563, in P. BAROCCHI (a cura di), Trattati d'arte del Cinquecento, II, Bari, 1961, pp. 1-115, in Fondazione Memoinfonte, Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, documento pubblicato nel 2008.

⁷⁷⁸ C. BORROMEIO, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum, Mediolani, apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss. Cardinalis S. Praxedis, Archiepiscopi, Milano, 1577, in P. BAROCCHI, Trattati d'arte del Cinquecento, III, Bari 1962, pp. 1-123.*

⁷⁷⁹ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprano varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. e Reverendiss. Card. Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocesi sua. In Bologna, per Alessandro Benacci, Bologna, 1581, in P. BAROCCHI, Trattati d'arte del Cinquecento, II, Bari, 1961, pp. 117-517. Si veda inoltre I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, 2008.*

⁷⁸⁰ H. HENDRIX, P. PROCACCIOLI (a cura di), *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007.

⁷⁸¹ G. A. GILIO, *op. cit.*

⁷⁸² *Ibidem.*

trattato del Gilio fa specifico riferimento, è la consuetudine di rappresentare nella *Crocifissione* i due ladroni crocifissi in un modo diverso rispetto a Cristo. Proprio il racconto dell'*Inventio Crucis* viene apportato dall'autore a riprova della similitudine delle tre croci, in quanto secondo la leggenda soltanto un miracolo avrebbe permesso l'identificazione di quella Vera:

«Disse M. Troilo: Credete pur che infiniti sieno oggi gli abusi dei pittori. Ma io non mi offero a dirli tutti, che troppo gran fatica vorrebbero; ma ve ne dirò dimolti che non se ne fa conto, e sono d'importanza più ch'altri non pensa. Tra gli altri dunque sono quelli dei ladroni che furono col nostro Signore crocifissi, i quali si dipingono in altro modo crocifissi che il Signor nostro non fu: non confitti con chiodi, come veramente furono, ma ligati con funi. Il che quanto sia abbaglio o errore l'ecclesiastica istoria ne fa fede, ne la quale si legge che Elena, avendo di sotterra cavate le tre croci, non si conosceva ad un minimo segno, qual del nostro Signore e qual de' ladri si fusse, se il miracolo de la quasi morta donna, che fu da la vera Croce risanata, non n'avesse fatto chiarissimo argomento!⁷⁸³».

Il cardinale Paleotti, al quale si è già fatto riferimento nel quadro delle produzioni artistiche in area emiliano-romagnola nella seconda metà del XVI secolo, giustificava la produzione di immagini sacre riportando, tra gli *«Essempi antichi, riferiti da varii autori greci o latini, che provano l'uso delle immagini⁷⁸⁴»*, le rappresentazioni *«al tempo di s. Silvestro e di Costantino imperatore, ch'essi non solo adornarono e pubblicamente mostrarono il sacratissimo segno della Croce e le sacre imagini, ma che ornarono le chiese di meravigliosa grandezza e magnificenza con varie istorie de' santi, e di opere di mosaico et altri artificii eccellenti⁷⁸⁵»*.

I passi del Gilio e del Paleotti testimoniano l'interesse sorto intorno alle storie della Vera Croce, proposte come documentazione storica per l'elaborazione teorica di più tematiche in merito alla produzione delle immagini e al modo di rappresentarle. La concezione dell'arte sacra come

⁷⁸³ *Ibidem.*

⁷⁸⁴ G. PALEOTTI, *op. cit.*, XXIX.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, XXIX.

documentazione, ovvero l'idea che l'arte potesse essere usata per chiarire gli aspetti storici della Cristianità, fu del resto una grande novità del XVI secolo, già avanzata dagli affreschi delle Stanze Vaticane e codificata un secolo dopo da Federico Borromeo, nel *De pictura sacra* (Milano, 1624)⁷⁸⁶. Secondo il cardinale, gli artisti potevano restituire una documentazione storica corretta tanto quanto le fonti letterarie e archeologiche antiche, poiché proprio a queste importanti testimonianze dovevano attingere⁷⁸⁷. Lo stesso Cesare Baronio si applicò nella stesura di programmi iconografici in linea con gli assunti posttridentini, che rispecchiassero, sulla base di una fornita documentazione letteraria e archeologica, la stessa approntata per gli *Annales*, la verità storica, al fine di istruire correttamente il fedele⁷⁸⁸.

Allo scadere del XVI secolo, a seguito dei definitivi chiarimenti apportati da Roberto Bellarmino e da Cesare Baronio, la Croce era pronta per diventare oggetto di numerose monografie che ne valorizzavano e ne approfondivano i molteplici aspetti. Il filo rosso che ideologicamente collega questi scritti è il concetto della Croce trionfante sugli idoli, chiara metafora della Chiesa di Roma trionfante sulle eresie.

Alcune opere furono edite nelle città contese tra riformati e cattolici, come Anversa, dove nel 1593 l'umanista e filosofo Justus Lipsius, convertitosi al Cattolicesimo, pubblicò *De Cruce libri tres*⁷⁸⁹. Pochi anni dopo, il vescovo di Ginevra Francesco di Sales scrisse la *Défense de l'étendard de la Sainte Croix* (Lione, 1600)⁷⁹⁰, un pamphlet in risposta al *Breve trattato della virtù della Croce e del modo di onorarla*, libello redatto dal calvinista ministro La Faye e diffuso

⁷⁸⁶ F. BORROMEIO, *De pictura sacra libri duo* (Milano, 1624), in F. BORROMEIO, *Della pittura sacra: libri due*, a cura di B. AGOSTI, Pisa, 1994.

⁷⁸⁷ P. M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano* (1993), Milano, 1997, in particolare cap. IV, *La funzione documentaria dell'arte sacra: l'uso delle immagini per documentare la verità cristiana e legittimare il cattolicesimo romano*, pp. 133-162.

⁷⁸⁸ R. DE MAIO (a cura di), *Baronio e l'arte*, atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 1984, Sora, 1985, in particolare V. G. POWELL, *Les Annales de Baronius et l'iconographie religieuse du XVII siècle*, pp. 475-487; M. G. RONCA, *La devozione e le arti*, pp. 427-442; P. TOSINI (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del Convegno internazionale di studi, Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007, Roma, 2009, in particolare C. HEUSSLER, *Storia o leggenda: l'invenzione e l'esaltazione della Vera Croce e Cesare Baronio*, pp. 240-249.

⁷⁸⁹ J. LIPSIUS, *De cruce libri tres ad sacram profanamque historiam utiles, unam cum notis*, Antwerpen, ex officinal Platiniiana apud vid. Plantin & Jan Moretus, Anversa, 1593.

⁷⁹⁰ Versione consultata: FRANCESCO DI SALES, *Stendardo della santa croce di nostro Signore Gesù Cristo composto da San Francesco di Sales. Tradotto dal francese nell'italiano da un suo divoto*, in Venetia, presso Paolo Baglioni, Venezia, 1668.

a Ginevra nel 1597⁷⁹¹. Altre opere raccoglievano e formalizzavano il pensiero cattolico controriformato in merito alla Croce, scandagliandone le numerosissime sfaccettature. Ancor prima della pubblicazione del terzo volume degli *Annales* (1592), il domenicano Alfonso Ciacconio scrisse il *De signis Sanctissimae Crucis* (Roma, 1591)⁷⁹², superato in voluminosità e in rigore filologico dal *De Cruce Christi* del gesuita Jacob Gretser, allievo del Bellarmino, pubblicato a Inglostadt nel 1598⁷⁹³. Non mancarono le volgarizzazioni dell'argomento, volte ad una più ampia divulgazione, come *L'Opera della Croce* (Roma, 1588) di Cipriano Uberti⁷⁹⁴; *La trionfante e gloriosa Croce* (Roma, 1610) di Giacomo Bosio⁷⁹⁵; *Il Glorioso elogio della santissima Croce* (Bologna, 1625) di Ambrogio Sasso⁷⁹⁶.

Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo una serie di pubblicazioni edite in seno alla Controriforma emendò la corretta versione degli aspetti più controversi sul tema della Croce, che confluì nelle forme della liturgia, del culto e dell'arte sacra. Tra i dogmi fissati dalla Controversistica, c'erano le verità storiche, approntate a documentazione delle verità cristiane: quella apparizione della Croce a Costantino che giustificava il culto dell'immagine e del segno della Croce e quella *Inventio Crucis* ad opera di Elena che giustificava il culto della reliquia della Croce.

I testi del tardo XVI secolo scioglievano nodi cruciali che per decenni erano stati al centro del dibattito tra riformati e cattolici e che l'arte aveva incarnato, prima ancora della letteratura. Il

⁷⁹¹ G. PAPASOGLI, *Come piace a Dio. Francesco di Sales e la sua "grande figlia"*, Roma, 1995, p. 186.

⁷⁹² A. CIACCONIO, *De signis sanctissimae Crucis, quae diversis olim orbis regionibus, & nuper hoc anno 1591. In Gallia & Anglia divinitus ostenta sunt, & eorum explicazione, Tractatus F. Alfonso Ciacone, Biacensi, Doctore Theologo, ordinis Praedicatorum, & Poenitentiario Apostolico, Auctore, Romae, apud Ascanium & Hieronymum Donangelos*, Roma, 1591.

⁷⁹³ J. GRETSEY, *De Cruce Christi rebusque ad eam pertinentibus, Libri Quator... ad Ser. Principem Ferdinandum Archiducem Austriae, Inglostadii, ex typographia Adami Sartorii*, Inglostadt, 1598. All'edizione del 1598 ne seguirono immediatamente tre, sempre edite ad Inglostadt: una nel 1600, una nel 1605 e una nel 1608.

⁷⁹⁴ C. UBERTI, *Opera della Croce distinta in cinque libri del m. r. p. f. Cipriano Uberti generale inquisitore nelle città, & Diocesi di Vercelli, Ivrea e Augusta Pretoria. Nella quale si tratta come il segno della croce si trova in ogni cosa, dell'uso antico nel signarsi, nell'erigere le croci, de miracoli et dell'adoratione sua. A consolatione de fedeli catholici, & massime de cavalieri della croce, & à confusione degli haeretici iconoclasti...*, in Roma, per Francesco Zanetti, Roma, 1588.

⁷⁹⁵ G. BOSIO, *La trionfante e gloriosa croce; trattato di Iacomo Bosio. Lettione varia, e divota; ad ogni buon christiano utile, e gioconda, in Roma, nella stamperia del S.or Alfonso Ciacone*, Roma, 1610.

⁷⁹⁶ A. SASSO, *Il Glorioso elogio della santissima Croce con le annotazioni, e discorsi utilissimi a teologi, a predicatori, a scrituristi, a filosofi, ove si celebrano le figure, le profezie, i profeti, e le sibille, da cui è stata predetta, et adombrata.. Et si raccolgono i suoi mirabili effetti, ... Del m.r.p.f. Ambrosio Sasso bolognese ... Con quattro tavole copiosissime, in Bologna, appresso Girolamo Mascheroni, 1625, Bologna, 1625.*

potere divulgativo e persuasivo dell'immagine era stato colto e strumentalizzato tanto dalla Riforma protestante quanto dalla Chiesa cattolica, ma in modo totalmente diverso. Se la diffusione di stampe, spesso di impronta satirica, aveva permesso l'espansione del pensiero protestante in Europa⁷⁹⁷, l'arte ecclesiastica postridentina aveva il compito di difendere i principi della Chiesa, costruendo, attraverso le immagini, dogmi teologici e verità storiche ineluttabili. C'è stato un periodo, precocemente avviato con la pala d'altare di Benvenuto Tisi da Garofalo (1536) e culminato tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Cinquecento, in cui le *Storie della Vera Croce* riflettevano la necessità dell'urgenza della rappresentazione, pur nell'assenza di un univoco modello di riferimento.

Questo felice momento declinò con le pubblicazioni degli ultimi anni del Cinquecento, che cristallizzarono in via definitiva le tipologie artistiche legate alla Vera Croce.

9.1 Trionfo e idolatria della Croce

«Per lo segno della Croce tutti gli inganni del Diavolo sono stati scacciati. La Croce abolì l'idolatria⁷⁹⁸».

Nel 337, a ridosso del Concilio di Tiro (335), l'imperatore Costantino fece erigere a Gerusalemme, nei luoghi della crocifissione, unzione, sepoltura e resurrezione di Cristo, la Basilica del Santo Sepolcro, costituita da due ambienti principali: il *Martyrion*, a pianta basilicale, nel Golgota, e l'*Anastasis* (ovvero “Resurrezione”), una chiesa rotonda che serbava i resti della grotta identificata come il luogo della sepoltura di Gesù, dove, secondo alcune fonti, fu ritrovata la Croce di Cristo⁷⁹⁹.

⁷⁹⁷ A. CHASTEL, *op. cit.*, pp. 51-51.

⁷⁹⁸ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁹⁹ Un'ampia descrizione dell'antica basilica e delle vicende connesse alla sua edificazione e dedizione si legge in EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, *op. cit.*, III, 24-40, pp. 276-295. Un'altra testimonianza antica si trova in una *Catechesi* di Cirillo, vescovo di Gerusalemme: «Sono testimoni il posto ancora visibile dove si compì l'evento e il solo edificio di questa nostra chiesa, che l'imperatore Costantino di santa memoria ha voluto qui spontaneamente immolare come tu vedi, mosso dall'Amore di Cristo.» CIRILLO DI GERUSALEMME, *Le Catechesi*, *op. cit.*, XIV, 22, pp. 309-310.

La Basilica del Santo Sepolcro venne costruita sulle macerie del tempio di Venere (o di Giove, secondo alcuni testi) fatto collocare in quell'area dall'imperatore Adriano, nell'ambito di un disegno di soppressione dei luoghi della memoria evangelica e di trasformazione di Gerusalemme nella colonia romana di *Aelia Capitolina* (II secolo)⁸⁰⁰.

Eusebio di Cesarea restituiva una cronaca dell'edificazione della basilica del Santo Sepolcro, soffermandosi sullo zelo di Costantino nella distruzione dei templi e degli idoli pagani, blasfemi profanatori di un luogo considerato santo. Nella *Vita di Costantino* si legge che l'imperatore, animato da spirito divino, fece sgombrare l'area dai «*tanti materiali impuri*» e demolire da cima a fondo templi e statue, considerati «*invenzioni dell'inganno*», fino ad ordinare di scaricare in un luogo lontano il materiale dei monumenti abbattuti e la terra sulla quale erano stati posti, «*perché contaminata dal sangue dei diabolici sacrifici*⁸⁰¹».

Ancor prima dell'epoca di Costantino, i cristiani consideravano gli dei pagani dei demoni ingannatori, che avevano oscurato la verità nel cuore dei gentili. San Paolo ammoniva i corinzi: «*Fuggite l'idolatria! [...] dico che i sacrifici dei pagani sono offerti ai demoni e non a Dio. Ora, io non voglio che voi entriate in comunione con i demoni*(1Cor 10, 14-20)». Secondo Sant'Agostino le città pagane dovevano considerarsi metropoli dell'idolatria e fortezze di Satana e la distruzione degli idoli era encomiabile poiché sanciva il definitivo fallimento del Paganesimo. Neppure le cose terrene, nel pensiero agostiniano, dovevano appartenere al diavolo⁸⁰².

⁸⁰⁰ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, op. cit., III, 25-26, op, pp. 278-281; HIERONYMUS, *Epistulae*, LVIII, 3 (Betlemme, anno 395, *Lettera al sacerdote Paolino*), in GIROLAMO, *Le lettere*, a cura di S. COLA, vol. 2 (*Lettere 53-79*), Roma, 1997, p. 131; C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici*, anno 326, XXVII, op. cit., p. 901. Si legge in San Gerolamo: «*Dal tempo di Adriano fino all'impero di Costantino, per ben 180 anni circa, nel luogo della Resurrezione e sulla roccia della Crocefissione, sono state venerate rispettivamente un'effigie di Giove e una statua marmorea di Venere, postevi dai pagani: gli autori delle persecuzioni pensavano di riuscire a strapparci la fede nella Resurrezione e nella Croce solo col fatto di profanare coi loro idoli quei luoghi sacri.*» GEROLAMO, *Le lettere*, op. cit., LVIII, 3, p. 131.

⁸⁰¹ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, op. cit., III, XXV-XXVII, op. cit., pp. 278-283.

⁸⁰² AGOSTINO DI IPPONA, *De Civitate Dei* (413-427), in particolare V, XVIII, XIX, in AGOSTINO, *La città di Dio*, introduzione di A. PIERETTI, traduzione e note di D. GENTILI, Roma, 1997, pp. 211-268; pp. 929-1080. Circa il pensiero di Sant'Agostino sulla distruzione degli idoli: F. THELAMON, *Distruzione del Paganesimo e costruzione del regno di Dio*, in *L'intolleranza cristiana nei confronti dei pagani*, a cura di P. F. BEATRICE, Bologna, 1990, pp. 101-124; G. BOLIS, *L'idolatria in S. Agostino: una prospettiva antropologica*, Roma, 2004.

L'accusa di inganno demoniaco assegnata alla religione dei gentili, giustificò le molteplici demolizioni di idoli e di templi pagani intraprese da imperatori e da gruppi di ferventi cristiani, tra il IV e il V secolo⁸⁰³. Sotto Costantino, la campagna di distruzione era stata avviata negli ultimi anni del suo impero (330-337), diretta contro santuari particolarmente popolari⁸⁰⁴.

La letteratura della Controriforma tramandò questi racconti, dove la demolizione dei monumenti pagani comportava sempre la conversione e la redenzione dei gentili, piuttosto che la loro protesta, come si legge in un passo degli *Annales* del Baronio:

«E qui non è da tacere come Costantino tuttora attendeva a mettere al niente l'antica superstizione recando in distruzione i diabolici templi ed esponendo a' dispregi e agli scherni del popolo gl'idoli. Perché moltissimi gentili [...] avvedutisi della vanità del culto degli dei, vennero alla santa sede. Narrano particolarmente queste cose Eusebio e Sozomeno⁸⁰⁵».

In uno degli sguanci delle finestre dipinti a monocromo nella Sala di Costantino è raffigurato un uomo barbuto e seminudo, circondato da frammenti scultorei dell'antichità classica, che colpisce una testa di marmo con un martello. Questo individuo impersona, come si legge in una didascalia ottocentesca, «i gentili [che] abbracciato il cristianesimo, distruggono i simulacri delle divinità

⁸⁰³ Recitava un editto del 399: «*Distrutti i templi non avrà più alimento la superstizione*». *Codice Teodosiano*, XVI, 10, 15 in C. PASCAL, *Dei e diavoli nel paganesimo morente*, Milano, 2010. Di questo saggio (la cui prima pubblicazione risale al 1904) si vedano I, 10 (pp. 87-90) e il capitolo III, *La distruzione degli idoli in Roma* (pp. 125-132), che cita le fonti storiche in merito alla distruzione degli idoli tra il IV e il V secolo e descrive gli atteggiamenti dei fanatici cristiani, degli imperatori succedutisi nel tempo e delle autorità civili. Per un inquadramento generale circa il passaggio dal Paganesimo al Cristianesimo nel IV secolo, si consiglia: A. F. OZANAM, *Il Paganesimo ed il Cristianesimo nel V secolo*, prima traduzione dal francese di A. CARRARESI, Firenze, 1857; A. DUFORURQ, *La conversione del mondo pagano al Cristianesimo. Studi su la fine del paganesimo popolare e su le origini del culto dei santi*, Roma, 1904; A. MOMIGLIANO, *Il conflitto tra cristianesimo e paganesimo nel secolo IV*, Torino, 1968; R. FLETCHER, *La conversione dell'Europa. Dal Paganesimo al Cristianesimo. 371-1386 d. C.*, traduzione di S. DI MARINO, Milano, 2000, cap. 1-4 (1. *Per chi è dunque il Cristianesimo?*, 2. *La sfida delle campagne*, 3. *Oltre le frontiere imperiali*, 4. *I nuovi costantini*) pp. 13-163.

⁸⁰⁴ Si segnalano le distruzioni del tempi di Afaca in Fenicia, di Asclepio ad Aigai, oltre al tempio di Afrodite sul luogo del Santo Sepolcro e l'interdizione del culto presso il tempio di Afrodite a Elaiopoli in Fenicia. EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, III, 54-58, pp. 312-323; EUSEBIO DI CESAREA, *Elogio di Costantino: discorso per il trentennale, discorso regale*, introduzione, traduzione e note di M. AMERISE, Milano, 2005, pp. 147-151; A. ALFÖLDI, *Costantino tra Paganesimo e Cristianesimo, op. cit.*, pp. 93-94.

⁸⁰⁵ O RINALDI, *op. cit.*, anno 326, 66-77, *op. cit.*, p. 364.

*pagane*⁸⁰⁶» (**Figura 131**). Si tratta di un raro esempio pretridentino, prodotto in un luogo carico delle tensioni che ben presto avrebbero condotto al Concilio di Trento, nel quale manca un elemento che contrassegnerà il soggetto negli anni successivi: la Croce.

Tra il XVI e il XVII secolo la *Distruzione degli idoli* incontrò una discreta fortuna nell'arte, venendo inclusa a pieno titolo nelle *Storie di Costantino*, con un riferimento diretto alla biografia dell'imperatore redatta da Eusebio di Cesarea.

Nel 1636 Urbano VIII aveva affidato ad Andrea Sacchi l'incarico di affrescare l'interno del Battistero Lateranense con *Storie del Battista* nell'ottagono al di sotto della cupola e *Storie di Costantino* nelle pareti, ispirate alla biografia eusebiana dell'imperatore. La *Distruzione degli idoli* (Roma, Battistero Lateranense, 1648), dipinta da un giovanissimo Carlo Maratta su disegno del Sacchi, è ripartita in tre scene (**Figura 132**)⁸⁰⁷. Nel gruppo di fedeli a sinistra, si distingue l'imperatore Costantino inginocchiato di fronte alla Croce, elevata al centro della composizione, dove si svolge il rito dell'*Exaltatio Crucis*. La liturgia dell'elevazione della Croce viene proposta secondo la tipologia iconografica bizantina del *Menologio di Basilio II* (X sec) (**Figura 10**), nel perseguimento del valore documentario della pittura di storia. Dal gruppo dei fedeli in adorazione disposto a destra, emergono le energiche figure di due pagani convertiti, dal petto nudo e muscoloso e dal viso barbuto, che scaraventano a terra i frammenti di una statua. Un'iscrizione illustra con perizia didascalica i contenuti della rappresentazione: «SACRIS DEORUM DIRUTIS/ ARIS EVERSIS/ CRUCEM LOCARI IUBET».

L'affresco va accostato ad un arazzo realizzato su disegno di Pietro da Cortona per il cardinale Francesco Barberini (**Figura 133**)⁸⁰⁸: entrambe le opere fanno parte di un ciclo con le *Storie di Costantino* e sono connesse alla committenza della famiglia Barberini.

⁸⁰⁶ P. P. MONTAGNANI-MIRABILI, *op. cit.*, tav. XVI, fig. 2.

⁸⁰⁷ *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. PIETRANGELI, Firenze, 1990, pp. 162-163; A. IPPOLITI, *Gli interventi promossi da Urbano VIII per il Battistero di San Giovanni in Laterano (1624-1635)*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 72, Roma, 1999-2000, pp. 269-319.

⁸⁰⁸ Pietro da Cortona eseguì per il cardinale Francesco Barberini cinque cartoni per arazzi, a completamento di un ciclo con *Storie di Costantino*, realizzato su disegno di Rubens e donato da Luigi XIII al cardinale Barberini. I dodici arazzi sono attualmente conservati al Philadelphia Museum of Art. D. DUBON, *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia museum of Art: the History of Costantino the Great Designed by Pietro Paolo Rubens and Pietro da Cortona*, Aylesbury, 1964, p. 13 e ss, fig. 70, 71, 72, 74; G. BRIGANTI, *Pietro da*

Nella rappresentazione di Pietro da Cortona, l'imperatore è colto nell'atto di ordinare la distruzione di una scultura pagana e la sua sostituzione con la statua di San Pietro. Il simulacro del primo pontefice, eretto dagli stessi distruttori dell'idolo, si carica di un pregnante significato ideologico, che esalta la perfetta aderenza tra l'autorità della Chiesa e la fede cristiana, riagganciandosi al brano di Cesare Baronio, dove la conversione è concepita come un arrivo alla «santa sede»: «*Perché moltissimi gentili [...] avvedutisi della vanità del culto degli dei, vennero alla Santa Sede*⁸⁰⁹». La Chiesa è incarnata dalla corte ecclesiale e dalla forma liturgica del rito nell'affresco del Maratta e dal simulacro di San Pietro nell'opera di Pietro da Cortona.

Il Pontificato di Urbano VIII, superate le insicurezze degli anni precedenti, esprimeva la sua ferma sentenza: non può esistere conversione e salvezza se non nella Chiesa cattolica. A riprova di questa verità indiscussa, sostava come un macigno inamovibile un *corpus* di fonti scritte e iconografiche, dal quale si potevano ormai persino escludere i passi controversi *Actus Silvestri*⁸¹⁰.

Significativamente, al centro di entrambe le opere campeggia una grande Croce liturgica.

Le produzioni artistiche e letterarie della Controriforma associano la Croce, connotata dal potere esorcizzante, alla distruzione degli idoli, manifestazioni degli inganni del demonio. Nel libro *La trionfante e gloriosa Croce* di Giacomo Bosio, ad esempio, il capitolo *Della virtù, efficacia e potenza del segno della Croce per molti miracoli mostrata* narra numerosi episodi di statue distrutte per mezzo del segno o dell'immagine della Croce: «[La Croce] ebbe forza d'atterrire e

Cortona o della pittura barocca, Firenze, 1960, pp. 200-202; M. DE STROBEL, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Roma, 1989, pp. 22-24, L. MOCHI ONORI, R. VODRET, *Guida alla Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini*, Roma, 2007, pp. 136-137. Il cartone con la *Distruzione degli idoli*, dipinto a tempera da Pietro da Cortona, è conservato nella Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini. Per un contributo importante sull'argomento, che individua le motivazioni politiche della committenza di Luigi XIII, M. FUMAROLI, *Cross, crown and tiara: the Constantine myth between Paris and Rome (1590-1690)*, in M. A. LAVIN (a cura di), *Piero della Francesca and his legacy*, Hannover, 1995, pp. 89-102.

⁸⁰⁹ O. RINALDI, *op. cit.*, anno 326, 77, p. 364.

⁸¹⁰ Sugli esiti dell'iconografia costantiniana nell'arte della Controriforma, J. FREIBERG, *In the sign of the Cross: the image of Constantine in the Art of Counter-Reformation Rome*, in M. A. LAVIN (a cura di), *Piero della Francesca and his legacy*, Hannover, 1995, pp. 67-86; M. FUMAROLI, *op. cit.*

*di scacciare in fuga i loro dei, cioè i Diavoli; di rompere, fracassare e ridurre in polvere le loro statue; di rovinar i profani Tempi loro, di distruggere l'empia idolatria*⁸¹¹».

Un bel dipinto della metà del XVI secolo, circolante nel mercato antiquario e attribuito da Federico Zeri a Pier Francesco Foschi, è identificato nell'archivio della fototeca Zeri con il titolo «*Apparizione della Croce a Costantino durante la battaglia di ponte Milvio*⁸¹²» (**Figura 134**). Il gusto squisitamente allegorico ed ermetico del dipinto lo lega ad una committenza privata e colta.

Oggetto della rappresentazione è una feroce battaglia. La dinamica centripeta dei combattenti spinge l'osservatore a concentrare l'attenzione sul fulcro inanimato del moto: il frammento marmoreo di un idolo, tenuto stretto da un martire pagano. La parte di statua visibile è un braccio, che termina con una mano facente il gesto delle corna: l'idolo è considerato un inganno del diavolo, secondo un pensiero espletato da San Paolo («*i sacrifici dei pagani sono offerti ai demoni*⁸¹³») e avvallato dai padri della Chiesa e dagli autori della Controriforma («*i loro dei, cioè i Diavoli*⁸¹⁴»). Dal frammento marmoreo, in basso a sinistra, una diagonale immaginaria si conclude in alto a destra, nel cielo, dove aleggia un angelo con la scritta «IN HOC SIGNO VINCES», sferrante il *signo* costantiniano della vittoria sul paganesimo, sull'idolatria, sul demonio: la Croce.

Lo specifico tema della *Distruzione degli idoli* si prestava ad una raffinata lettura allegorica. Nell'*Apocalisse* di San Giovanni si fa riferimento più volte alla «*statua della bestia*», una creatura mostruosa con dieci corna e sette teste, e a coloro che adorano la statua della bestia⁸¹⁵; si

⁸¹¹ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 630.

⁸¹² Una riproduzione dell'opera è stata osservata nel catalogo on line della Fondazione Federico Zeri. Dietro la fotografia è presente una nota autografa di Federico Zeri che indica l'attribuzione, la datazione (metà del XVI secolo), le misure (cm. 99x84) e il passaggio del dipinto presso E. Frascione nel 1995. Non esiste al momento bibliografia specifica sul dipinto. L'informazione è stata gentilmente concessa dalla dottoressa Monica Cavicchi, Fototeca Fondazione Federico Zeri.

⁸¹³ 1^a Cor 10, 14-20.

⁸¹⁴ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 630.

⁸¹⁵ «*Sedusse gli abitanti della terra dicendo loro di erigere una statua della bestia che era stata ferita dalla spada ma si era riavuta. Le fu anche concesso di animare la statua della bestia sicché quella statua perfino parlasse e potesse far mettere a morte tutti coloro che non adorassero la statua della bestia*» (Ap 13, 14-15); «*Chiunque adora la bestia e la sua statua*» (Ap 14, 9); «*Non avranno riposo né giorno né notte quanti adorano la bestia e la sua statua e chiunque riceve il marchio del suo nome*» (Ap 14, 11).

allude inoltre alle pratiche idolatriche dei gentili, rinviando ad una citazione del libro del Deuteronomio (Dn 5, 23): «*Il resto dell'umanità [...] non cessò di prestare culto ai demoni e agli idoli d'oro, d'argento, di bronzo, di pietra, di legno, che non possono né vedere, né udire, né camminare (Ap 9, 20)*». Sant'Agostino, nel *De Civitate Dei*, interpretava la statua della bestia con queste parole:

«*La sua statua a me sembra la sua finzione in quegli individui che professano la fede e vivono da pagani. Fingono di essere quel che non sono e sono considerati cristiani non in un vero ritratto ma in una riproduzione ingannevole. Alla medesima bestia appartengono infatti non soltanto quelli che sono apertamente nemici del nome di Cristo e della sua città molto gloriosa, ma anche le erbacce che alla fine del tempo devono essere estirpate dal suo regno che è la Chiesa⁸¹⁶*».

La riflessione agostiniana aiuta a comprendere l'attualità di un tema come la *Distruzione degli idoli* in epoca controriformata: la statua è allegoria di una falsa imitazione, di una immagine fallace. Per questo motivo, impersona la riproduzione ingannevole della Chiesa, ovvero l'eresia. Nel dipinto attribuito a Pier Francesco Foschi i cristiani sono ben riconoscibili, perché hanno sulla fronte il segno rosso di una Croce, simbolo di iniziazione al Cristianesimo, profondamente legato, sin dall'antichità, alla sconfitta del demonio e all'abbandono di qualsiasi forma eretica di fede. Una *Catechesi* di Giovanni Crisostomo illustra le tappe dell'antica liturgia del Battesimo, spiegando il significato del segno della Croce fatto dal celebrante sulla fronte del battezzato:

«*Dopo questa promessa di rinunciare a Satana e di aderire a Cristo, non rimane al sacerdote che ungere sulla fronte il battezzato col crisma dello Spirito, come un combattente impegnato nella competizione spirituale, e segnarlo col sigillo. [...] Pertanto il sacerdote unge la vostra fronte, segnandola con il sigillo della Croce, per costringere il Diavolo a distogliere lo sguardo, trovandosi nella incapacità di sostenere lo spettacolo sfolgorante di quella Croce che gli acceca la vista. Così scatenerà la sua rabbia*

⁸¹⁶ AGOSTINO DI IPPONA, *De Civitate Dei*, op. cit., XX, 9, 3, p. 1108.

battagliera contro il Cristo e, per poterla affrontare, il sacerdote vi introduce da atleti nell'arena spirituale⁸¹⁷».

Giacomo Bosio scriveva: «Primariamente l'usavano [il segno della Croce sulla fronte] quando catechizzavano, cioè istruivano i Catecumeni nelle cose della fede innanzi al Battesimo. Perciocché gli segnavano con il segno della Croce la fronte⁸¹⁸». E ancora «Solevano anche segnarsi del Segno della Croce gli antichi soldati Cristiani, quando dovevano andare a combattere⁸¹⁹».

Nel dipinto attribuito al Foschi i crocesignati acquisiscono l'identità di «atleti dell'arena spirituale»: essi sono i convertiti, i neocatecumeni che combattono per la nuova fede, già rappresentati da Andrea Briosco nel rilievo di una stauroteca veneziana, dove Costantino, dopo aver ricevuto la visione della Croce, crocesigna i suoi soldati sulla fronte (**Figura 135**)⁸²⁰.

Altri dettagli del dipinto sono collegabili alla simbologia della rinascita nel Battesimo: uno di questi è la nudità esibita da alcuni dei personaggi. Prima di entrare nella piscina, Cirillo di Gerusalemme ricordava ai neobattezzati: «Vi siete tolti la tunica; era l'immagine del vostro spogliarvi dell'uomo vecchio e delle sue azioni. Vi siete allora ritrovati nudi, imitando la nudità di Cristo sulla Croce⁸²¹». Anche il capo rasato di tre dei Crocesignati è interpretabile come il simbolo liturgico di una pratica di iniziazione. Le «capre tosate» del *Cantico dei Cantici* erano spiegate da Sant'Ambrogio alla luce della pratica del Battesimo, perché «quando sono tosate vengono alleggerite di ogni peso superfluo», il «peso dei peccati⁸²²». Infine, la distanziata e opposta collocazione nello spazio pittorico dell'angelo crocifero e della statua con le corna segnala la separazione tra il bene e il male: il bene è nei cieli, il male è sulla terra; il bene è a

⁸¹⁷ GIOVANNI CRISOSTOMO (+ 407), *Catechesi*, I, 22-23, in H. AMMAN (a cura di), *L'iniziazione cristiana: testi patristici*, Genova, 1996, p. 81.

⁸¹⁸ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 586.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ Andrea Briosco, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti, dalla chiesa di Santa Maria dei Servi, primo quarto del XVI secolo, sportello di una stauroteca. F. CESSI, *Andrea Briosco detto il Riccio, scultore*, Trento, 1965, tav. 7.

⁸²¹ CIRILLO DI GERUSALEMME (313-386), *Cinque catechesi di Cirillo di Gerusalemme*, *Catechesi* II, 2, in *Ibidem*, p. 34.

⁸²² AMBROGIO DI MILANO, *Trattato sui misteri, Il Battesimo*, I, 38, in *Ibidem*, p. 64.

Oriente, in direzione di quell'immaginoso Santo Sepolcro, il male è a Occidente. Cirillo di Gerusalemme scriveva che il catecumeno che si accingeva al Battesimo doveva rivolgersi verso occidente e proclamare di rinunciare a Satana, perché:

«l'occidente è il luogo delle tenebre che colpiscono i nostri occhi⁸²³», «pertanto quando rinunci a Satana, avendo rotto ogni patto con lui e denunciato l'antica alleanza con l'inferno, ecco che si apre per te il paradiso di Dio che piantò ad oriente. A simboleggiare ciò ti si è fatto voltare da occidente verso oriente, luogo della luce⁸²⁴».

Nel dipinto attribuito al Foschi il tema della *Distruzione degli idoli* acquisisce la dimensione cosmica di una battaglia tra il bene, rappresentato dalla Croce, e il male, rappresentato dalla statua, falso Dio e fallace imitazione della Chiesa.

A partire dalla disfatta di Massenzio, pur cambiando l'identità dell'avversario, la Croce fu sempre considerata la più potente arma di conversione dell'eretico e dell'infedele. Nel Cinquecento non furono soltanto i colpi sferrati dalla Riforma protestante a minare le fondamenta del Cattolicesimo, ma anche le minacce dell'Impero turco-ottomano e le sconvolgenti scoperte geografiche.

Per quanto riguarda la questione turca, l'ultimo ventennio del XVI secolo fu attraversato da un *revival* dello spirito crociato medievale. Il crocifisso con l'iscrizione «IN HOC SIGNO VINCES» campeggiava nello stendardo tenuto alto dalla Lega Santa, creata da Pio V per far fronte all'avanzata turca⁸²⁵. La vittoria riportata in seguito alla battaglia di Lepanto (7 Ottobre 1571) suscitò l'interesse e l'immaginario di poeti e artisti, tuttavia la crociata non sfociò, come Pio V aveva sperato, nella conquista del Santo Sepolcro. La missione accarezzata e mancata dovette lasciare un senso di devozione e di insoddisfazione insieme, del quale si fa illustre

⁸²³ CIRILLO DI GERUSALEMME, *op. cit.*, *Catechesi* I, 4, in *Ibidem*, p. 30.

⁸²⁴ *Ibidem*, I, 9, p. 33.

⁸²⁵ Lo stendardo rappresenta il crocifisso tra gli apostoli Pietro e Paolo. Attualmente è conservato al Museo Diocesano di Gaeta. J. HUNTER, *Girolamo Siciolante, pittore da Sermoneta*, Roma, 1996; F. ROSSI, *Il nuovo Museo Diocesano di Gaeta*, in *Nel Lazio*, Roma, 1, 2010, pp. 131-138.

portavoce *La Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Meno noto, ma altrettanto emblematico, è un poema di ispirazione tassesca, *La Croce racquistata* di Francesco Bracciolini (1566–1645), che raccontava le gesta dell'imperatore Eraclio impegnato nella riconquista della reliquia della Vera Croce sottratta al Santo Sepolcro di Gerusalemme dai persiani di Cosroe II⁸²⁶.

Dall'altra parte, le scoperte geografiche del Cinquecento avevano condotto alla consapevolezza che esistevano popolazioni con credenze proprie, ignare dell'esistenza di Cristo. Si giunse a considerare la religione naturale di queste genti un inganno teso dal diavolo per impedire loro la salvezza. Il più efficace strumento di conversione non poteva che essere la Croce. I missionari che giungevano nel Nuovo Mondo erano soliti erigere croci e immagini dei santi al posto degli idoli. Il Secondo Concilio di Lima (1567-1568), che introdusse nel Nuovo Mondo i decreti del Concilio di Trento, aveva imposto la distruzione dei luoghi e degli oggetti di culto che sorgevano nelle strade e ordinato l'erezione, al posto di questi, di crocifissi. Di fatto, si assistette ad un sistematico atto pubblico di distruzione degli idoli, con l'obiettivo di sradicare l'idolatria delle popolazioni indigene, considerata il maggiore ostacolo alla loro conversione⁸²⁷.

Al centro della volta della Sala di Costantino (Roma, Palazzo Apostolico) è affrescato il *Trionfo della Croce sull'idolatria* (**Figura 136**), sulla paternità del quale le fonti non sono pienamente unanimi, oscillando tra Tommaso Laureti e il suo allievo e collaboratore Antonio Scalvati⁸²⁸. Nel

⁸²⁶ F. BRACCIOLINI, *Della croce racquistata poema heroico di Francesco Bracciolini*, Parigi, 1605. Versione consultata: F. BRACCIOLINI, *La croce racquistata poema heroico di Francesco Bracciolini libri 35. Al serenissimo gran duca di Toscana Cosimo secondo, in Venetia, appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & compagni*, Venezia, 1611.

⁸²⁷ W. HENKEL, *L'idolatria come frontiera della missione nell'America latina, sec. XVI*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, Roma, 1997, vol. 109, n. 109-2, pp. 747-755. Il pensiero cristiano di fronte all'idolatria degli indios emerge soprattutto nella trattatistica del XVI e del XVII secolo. C. BERNAND, S. GRUZINSKI, *Dell'idolatria: un'archeologia delle scienze religiose*, a cura di D. SACCHI, Torino, 1995; L. GUARNIERI, C. CARDUCCI, *Idolatria e identità creola in Perù: le cronache andine tra Cinquecento e Seicento*, Roma, 2007. Si segnala, in particolare, il capitolo 1, *L'idolatria in Perù*, pp. 21-55.

⁸²⁸ Tra Seicento e Settecento la storiografia affida la realizzazione dell'intera volta, compreso l'affresco con il *Trionfo della Croce sugli idoli*, al Laureti, coadiuvato dal suo allievo Antonio Scalvati. Nella *Felsina Pittrice* del Malvasia si legge che lo Scalvati «venne in Roma con il suo maestro, mentre regnava il pontefice Gregorio XIII e si impegnò ad aiutare il Laureti nella pittura della Sala di Costantino del Palagio Vaticano; e mentre quel Pontefice visse, v'impiegò e vi esercitò l'opera e il tempo.» C. CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima Luigi XIII re di Francia e di Navarra*, tomo 1, Bologna, 1678, p. 527. Nel Baglione (*Vita di Tommaso Laureti*, p. 72; e nella *Vita di Antonio Scalvati*, p. 172, in G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII, del 1572. In fino a' tempi di papa Urbano VIII nel*

1582 Gregorio XIII aveva commissionato i lavori, che sostituivano l'originario tetto ligneo dell'epoca di Leone X e riflettevano, a cinquant'anni dalle decorazioni medicee, lo spirito e il pensiero di una Chiesa lacerata dalle fratture interne ad essa e rinata in seno al Concilio di Trento. I lavori furono portati a termine alla fine del 1585, sotto papa Sisto V, che fece coronare la volta con il suo stemma e con un'iscrizione che celebra il suo intervento e quello dei pontefici precedenti⁸²⁹.

Nelle *Vite* del Baglione e nella *Storia Pittorica* del Lanzi si legge che il Laureti fu invitato a Roma nel 1582, all'epoca di Gregorio XIII, con l'incarico prestigioso di affrescare la volta della Sala di Costantino. L'opera non era ancora terminata alla morte di Gregorio XIII, quando il temperamento duro e severo del nuovo pontefice Sisto V indusse il Laureti a velocizzare i tempi e a concludere i lavori in meno di un anno. Sugli affreschi del Laureti la critica del passato è stata aspra. Secondo il Lanzi:

«Scoperta l'opera in quel primo anno del nuovo pontificato, parve men degna del luogo; le figure troppo grandi e pesanti; il colorito crudo; le forme volgari: il meglio è un tempio nella volta tirato egregiamente di prospettiva, nella qual arte può dirsi il Laureti contarsi fra i primi del suo tempo⁸³⁰».

Nel 1829 Erasmo Pistolesi descriveva con maggior dovizia di dettagli la rappresentazione di quel tempio, attribuendolo tuttavia allo Scalvati:

1642, Roma, 1642) e nel Lanzi (L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, tomo 2, pp. 122-123) si riscontra una versione affine. Nell'Ottocento la critica, più attenta alla ricerca storica e d'archivio, tende ad attribuire allo Scalvati la paternità dell'affresco centrale della volta. E. PISTOLESI, *Il vaticano descritto ed illustrato, con disegni a contorni diretti dal pittore C. GUERRA*, vol. 7, Roma, 1829, p. 64. A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII. Parte seconda moderna*, Roma, 1841, pp. 467-468. Si legge nell'*Enciclopedia* del Moroni: «Antonio Scalvati, propriamente nel colmo della volta stessa, che altri attribuiscono al Laureti aiutato dal discepolo, in cui si vede la prospettiva di un tempio con un Crocefisso nel centro, per mostrare il trionfo della religione, vedendosi sul pavimento un idolo infranto, per indicare la distruzione del paganesimo e la libertà del culto cattolico ad opera di Costantino.» G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. 47, Venezia, 1847, p. 108. La bibliografia moderna è incline ad attribuire la paternità degli affreschi ad una collaborazione tra il Laureti e lo Scalvati. A. ZUCCARI, *I pittori di Sisto V*, Roma, 1992, p. 88; H. WOHL, *New light on the artistic patronage of Sixtus V*, in *Arte cristiana*, LXXX, 1992, pp. 123-134; G. CORNINI, A. M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *op. cit.*, p. 279-280.

⁸²⁹ E. PISTOLESI, *op. cit.*, p. 64.

⁸³⁰ L. LANZI, *op. cit.*, pp. 122-123.

«La migliore pittura è la prospettiva nel centro; è di Antonio Scalvati. Fa duopo conoscere che il dipinto esprime un tempio era dedicato a Mercurio: nel mezzo della volta ora vedesi un Crocifisso, ed un idolo di marmo rovesciato ed infranto innanzi ad esso; significa l'esaltazione della cattolica fede sulla pagana idolatria⁸³¹».

Che si tratti di un'opera del Laureti o dello Scalvati, o un frutto della collaborazione tra il maestro e l'allievo, quel «tempio tirato egregiamente in prospettiva», fu probabilmente dipinto sotto Sisto V, poiché l'idea originaria della rappresentazione, concepita sotto Gregorio XIII, prevedeva la *Distruzione degli idoli ad opera di Costantino*, perseguendo il tono storico e celebrativo delle decorazioni della stanza⁸³². L'imposizione di un nuovo soggetto e l'urgenza di portare a termine i lavori suggeriscono lo zelo e le aspettative riposte dal pontefice nell'affresco centrale della volta della sala, che prende le distanze dalle invenzioni dipinte sotto Leone X e Clemente VII, interrompendo il flusso narrativo delle imprese di Costantino e di Silvestro. La rappresentazione voluta da Sisto V nega persino la figura umana, collocandosi in una dimensione metafisica, atemporale, infusa di silenzio e di immobilità. Al centro di una costruzione architettonica d'invenzione, allusiva di uno spazio sacro, è collocato un Crocifisso di bronzo dorato, fulcro delle convergenti linee di fuga, marcate dalle geometrie del pavimento. Dirimpetto al Crocifisso levato, posano a terra i frammenti di un idolo pagano distrutto: una statua di marmo di cui si distinguono la testa, i piedi e le braccia.

Da un'osservazione attenta dell'idolo dipinto si riconoscono gli attributi del dio Mercurio: il volto è cinto da un diadema alato e una mano regge il caduceo, una verga con attorcigliati due serpenti. Eppure nessuna fonte antica specifica che l'imperatore Costantino abbia distrutto una statua di Mercurio nel segno della Croce. L'assenza della figura umana e la precisa identità dell'idolo, non rintracciabile nelle fonti storiche di riferimento, fanno di questa rappresentazione una potente allegoria. Mercurio è infatti il dio dei persuasori, degli imbrogliatori e dei ladri, in

⁸³¹ E. PISTOLESI, *op. cit.*, p. 64.

⁸³² G. CORNINI, *op. cit.*, p. 280.

virtù della sua eloquenza suadente, efficace. In un'edizione tarda dell'*Iconologia* di Cesare Ripa Mercurio è considerato «*quello Dio creduto l'inventore degli inganni*» e si legge che «*al sentire degli Astronomi, tutti i dominati dal Pianeta di Mercurio sortiscono un Ingegno ferace e pronto con una particolare eloquenza ed altresì un animo inclinato alle astuzie ed agli inganni*⁸³³». Mercurio è la divinità che meglio personifica gli «*inganni del Diavolo*⁸³⁴»: la mano sinistra della scultura, seppure in frantumi, fa l'esplicito gesto delle corna, già osservato nell'idolo abbattuto del dipinto attribuito al Foschi (**Figura 134**), allusione al demonio e alla menzogna svelata. Le corna compaiono in testa alla personificazione degli *Inganni del Demonio*, descritta nell'edizione settecentesca dell'*Iconologia*⁸³⁵ e sono altresì rintracciabili nell'allegoria dell'*Idolatria*, descritta da Cesare Ripa come una «*Donna cieca, con le ginocchia in terra et dia incenso con turibulo alla statua di un toro di bronzo*⁸³⁶».

I serpenti attorcigliati nel caduceo sono doppiamente interpretabili, sia come caratteristica di Mercurio che come simbolo del demonio e dell'inganno, per una tradizione che risale alla tentazione di Adamo ed Eva e si affaccia nel XVI secolo, costituendo sovente l'attributo delle personificazioni dell'*Inganno*, della *Frode* e dell'*Eresia*, come si legge nell'*Iconologia* di Cesare Ripa (Roma, 1593). La *Frode*, particolarmente armata d'astuzia in materia di falsa religione e falsa carità, è raffigurata con il volto umano e con il corpo di serpente, come la immaginò Dante nella sua evocazione del mostro Gerione⁸³⁷; l'*Inganno* viene descritto come un uomo con due

⁸³³ C. RIPA, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino, notabilmente accresciuta d'Immagini, d'Annotazioni e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi Patriuzio di Città della Pieve Accademico Augusto. A sua Eccellenza D. Raimondo di Sangro*, tomo I, Perugia, 1764, p. 350. Questa definizione è data al dio Mercurio nella descrizione della *Chiromanzia*, allegoria assente nelle precedenti edizioni dell'*Iconologia*, redatta, com'è esplicito nel volume, dall'abate Cesare Orlandi.

⁸³⁴ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 57.

⁸³⁵ «*Un Uomo deforme mezzo Uomo e mezza Bestia, colle corna in capo, con vesti di vari colori*» s. v. *Inganno del Diavolo*, del P. Fra. Vincenzo Ricci M. O., *Ibidem*, tomo terzo, Perugia, 1775, p. 272.

⁸³⁶ C. RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità et di propria inventione, trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino Cavaliere de' Santi Mauritio et Lazaro* (Roma, 1593). *Di nuovo rivista et dal medesimo ampliata di 400 et più Imagini, et di Figure d'intaglio adornata*, Roma, 1603, p. 219.

⁸³⁷ «*Dante dipinge nel suo Inferno la Fraude con la faccia di uomo giusto et con tutto il resto del corpo di serpente, distinto con diverse macchie e colori e la sua coda ritirata in punta di scorpione, ricoperta nell'onde di Cocito, ovvero in acqua torbida e nera; così dipinta la dimanda Gerione e per la faccia d'uomo giusto si comprende l'estrinseco de gli uomini fraudolenti, essendo di volto et di parole benigne, nell'abito modesti, nel passo gravi, ne' costumi et in ogn'altra cosa piacevoli, nell'opere poi, nascoste sotto il finto zelo di religione et di carità, sono armati d'astuzia et tinti di macchie di sceleragine talmente che in ogni loro operazione alla fine si scopre piena di mortifero veleno et si dice esser Gerione, perché regnando costui presso a l'Isole Baleari, con benigno volto, con*

serpenti al posto delle gambe⁸³⁸; l'*Eresia* è impersonata da una vecchia e spaventevole donna che sorregge con una mano un libro semiaperto dal quale escono i serpenti («*significa la falsa dottrina, le sentenze più nocive ed abominevoli, più che i velenosi serpenti*⁸³⁹») e stringe con l'altra dei serpenti con l'intenzione di spargerli («*lo spargere le Serpi denota l'effetto di seminare false opinioni*⁸⁴⁰»).

Il dio Mercurio è figura delle argomentazioni apportate dai predicatori di eresie persuasive e ammalianti, sotto le quali, ammoniva la Chiesa cattolica, si cela un inganno del demonio, una fallace imitazione del bene.

Cesare Orlandi (*Iconologia*, Perugia, 1764) include la statua del dio Mercurio nella personificazione della *Chiromanzia*, considerata «*sciocca, vana e ridicola arte*»⁸⁴¹. È possibile che l'emblematica distruzione incarni altresì la sconfitta della superstizione idolatrica, un'eco dell'antico paganesimo tarda a morire, dalla quale, ora più che mai, la Chiesa prendeva le distanze. È sintomatico un episodio, rimasto celebre nella tradizione romana, che riguarda lo stesso Sisto V, il quale, convocato alla presenza di un crocifisso che si diceva sanguinasse, lo spaccò con una scure sentenziando «*come crocifisso ti adoro, come legno ti spacco*» e pare che la distruzione dell'oggetto rivelò la presenza di spugne intrise di sangue⁸⁴².

parole carezzevoli et con ogni familiarità era uso a ricevere i viandanti e li amici, poi, sotto color di quella cortesia, quando dormivano gl'uccideva, come raccontano molti scrittori antichi e fra moderni il Boccaccio nella Geneologia de gli Dei.» C. RIPA, Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione, trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino Cavaliere de' Santi Maurizio et Lazaro (Roma, 1593). Di nuovo rivista et dal medesimo ampliata di 400 et più Imagini, et di Figure d'intaglio adornata, Roma, 1603, p. 173.

⁸³⁸ «*Uomo vestito d'oro et dal mezzo in giù finiranno le sue gambe in due code di serpente, a canto avrà una Pantera, con la testa fra le gambe. Ingannare è il far cosa spiacevole ad alcuno sotto contraria apparenza, però ha immagine di sembiante umano et vestito d'oro, ma finisce in coda di serpente, mostrando in prima faccia l'ingannatore bontà et cortesia, per allettare i semplici et invilupparli nell'orditura delle proprie insidie, come la Pantera che occultando il capo et mostrando il dosso alletta con la bellezza della pelle varie fiere, le quali poi con subito empito prende et divora.» Ibidem, p. 228. Un'altra personificazione dell'Inganno è dipinta dal Ripa con i seguenti attributi: «*Uomo vestito di giallo, nella mano destra tenga molti rami et nella sinistra un mazzo di fiori, dal quale esca un serpe.*» Ibidem, p. 229.*

⁸³⁹ Ibidem, p. 216.

⁸⁴⁰ «*Una vecchia estenuata di spaventevole aspetto getterà per la bocca fiamma affumicata. Avrà i crini disordinatamente sparsi e dritti. Il petto scoperto come quasi tutto il resto del corpo. Le mammelle asciutte e assai pendenti. Terrà colla sinistra mano un libro socchiuso donde appariscono uscire fuori Serpenti e colla destra mano mostri di spargerne varie sorti.» Ibidem, p. 216.*

⁸⁴¹ C. RIPA, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino, notabilmente accresciuta d'Immagini, d'Annotazioni e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi Patrizio di Città della Pieve Accademico Augusto. A sua Eccellenza D. Raimondo di Sangro*, tomo I, Perugia, 1764, s. v. *Chiromanzia di Cesare Orlandi*, p. 350.

⁸⁴² C. RENDINA, *I papi*, Roma 2005, pp. 662-663.

L'allegoria della volta è ancora più attualizzante se si avverte lo stridore cronologico tra la statua di Mercurio e il Crocifisso, non certo costantiniano, ma pienamente moderno, ad ammonimento della sua eterna potenza, valida tanto all'epoca di Costantino quanto all'epoca di Sisto V. E' un Crocifisso di bronzo dorato, inequivocabilmente appartenente alla sfera degli oggetti, ma dotato di una propria energia e vitalità: il protagonismo vittorioso non è affidato al Cristo crocifisso, ma alla sua immagine riprodotta. L'affresco è un inno al potere dell'immagine della Croce e una traduzione figurativa del motto costantiniano «*in hoc signo vinces*».

Nel 1586, un anno dopo la fine dei lavori nella Sala di Costantino, su commissione di Sisto V e sotto la direzione dell'architetto Domenico Fontana, fu innalzato un obelisco egiziano al centro di piazza San Pietro, sulla sommità del quale venne issata una Croce che si diceva contenesse frammenti del sacro legno⁸⁴³. Tra il 1587 e il 1589 il papa commissionò l'innalzamento di altri tre obelischi nelle piazze prospicienti le basiliche costantiniane di Roma (Santa Maria Maggiore nel 1587, San Giovanni in Laterano nel 1588, Santa Maria del Popolo nel 1589) prendendo in considerazione la possibilità di erigere altri obelischi nei pressi di San Paolo fuori le mura e di Santa Croce in Gerusalemme. Nell'ambito del suo programmatico disegno, tutti gli obelischi furono inaugurati con una «*messa solenne della Santissima Croce*»⁸⁴⁴ e sormontati da una Croce di bronzo dorato⁸⁴⁵. La Roma sistina rifletteva così la Roma costantiniana. Nel corso del IV secolo, infatti, contemporaneamente all'abbattimento di statue e di templi pagani, Costantino

⁸⁴³ Per una bibliografia sugli obelischi di Roma si consulti M. MERCATI, *De gli obelischi di Roma: di monsignor Michele Mercati protonot. Apostolico. Alla Santità di N. S. Sisto V*, Roma 1589. Michele Mercati (1541-1593) fu medico, naturalista e biologo, consigliere di Gregorio XIII e di Sisto V, vicino a San Filippo Neri e a Cesare Baronio. E. ANDRETTA, *Mercati, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Roma, 2009. A seguire: G. B. CIPRIANI, *Su i dodici obelischi egizj che adornano la città di Roma*, 1823; C. D'ONOFRIO, *Gli obelischi di Roma*, Roma, 1967; A. ROULLET, *The Egyptian and Egyptianizing Monument of Imperial Rome*, Leiden, 1972; L. HABACHI, *I segreti degli obelischi*, Roma, 1978; G. CIPRIANI, *Gli obelischi egizi: politica e cultura nella Roma barocca*, Firenze, 1993; B. DE RACHEWILTZ, A. M. PARTINI, *Roma Egizia*, Roma, 1999. Per quanto riguarda l'obelisco vaticano è celebre il resoconto steso dallo stesso architetto e ingegnere Domenico Fontana, nel suo libro *D. FONTANA, Della trasportatione dell'obelisco vaticano, et delle fabbriche di nostro signore papa Sisto V, fatte dal Cavalier Domenico Fontana, architetto di sua santità*, Roma, 1590. Si aggiungano i repertori storici consultati. G. BOSIO, *op. cit.*, pp. 462-473; G. MORONI, *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1840-1861, vol. 48, Venezia, 1848, pp. 180-195; L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo: Sisto V, Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX (1585-1591)*, vol. 10, versione italiana di P. CENCI, Roma, 1942, pp. 457-471.

⁸⁴⁴ M. MERCATI, *op. cit.*, p. 363.

⁸⁴⁵ «Ordinò adunque sua Santità che il proprio uso degli Obelischi fosse per l'Esaltazione della Santissima Croce, la quale essi sostennero nella loro punta.» M. MERCATI, *op. cit.*, p. 348.

aveva avviato un grandioso progetto urbanistico nelle città del suo impero, commissionando l'edificazione di chiese coronate da croci e l'elevazione di croci al di sopra di alte colonne pagane, che vennero ad ornare le piazze e gli incroci delle strade, in sostituzione delle effigi del dio Mercurio o delle erme, sculture dedicate al dio, che solitamente sostavano nelle strade romane. La presenza di Mercurio sconfitto dalla Croce nella volta della Sala di Costantino è allora un'allegoria dell'idolatria, dell'eresia e della superstizione, ma anche un'allusione al passaggio dall'urbanistica pagana a quella costantiniana e un'anticipazione delle monumentali imprese di Sisto V.

Il primo obelisco fatto innalzare da Sisto V fu quello vaticano. Il desiderio del pontefice di consacrarlo nel giorno della festa dell'*Exaltatio Crucis* (14 Settembre) non fu esaudito a causa della difficoltà dei lavori. Ad ogni modo, la dedicazione avvenne il 27 dello stesso mese, con una messa intitolata alla Croce, nel corso della quale il vescovo celebrante pronunciò alcune formule tratte da un antico rituale di esorcismo, per scacciare dal monumento gli influssi demoniaci provenienti dalle sue origini pagane⁸⁴⁶: «*Esorcizzo te, creatura di pietra, nel nome di Dio onnipotente, perché tu divenga pietra esorcizzata per sostenere la sacra Croce e resti priva da ogni immondezza di paganesimo e da ogni assalto di spirituale nequizia*⁸⁴⁷». Michele Mercati racconta che la consacrazione alla Croce di ciascun obelisco avvenne attraverso un autentico rito esorcistico di purificazione, con l'aspersione di acqua, issopo e incensi e la lettura di orazioni specifiche⁸⁴⁸. Nei quattro lati del basamento dell'obelisco vaticano sono scolpite iscrizioni dettate dallo stesso Sisto V⁸⁴⁹. A levante si leggono parole che invocano la vittoria sul male per mezzo della Croce: «*ECCE CRUX DOMINI / FUGITE / PARTES ADVERSAE / VICIT LEO / DE TRIBU IUDA*⁸⁵⁰». Questi versi, già incontrati nella stauroteca di Stavelot, derivano da un antico rituale di esorcismo, risalente a Sant'Ildefonso (VII secolo), suddiviso in tre fasi: l'apparizione della Croce del Signore («*Ecce Crucx Domini*»); la fuga del nemico («*vade retro*

⁸⁴⁶ B. DE RACHEWILTZ, A. M. PARTINI, *op. cit.*, p. 107; M. MERCATI, *op. cit.*, pp. 363-364.

⁸⁴⁷ C. D'ONOFRIO, *op. cit.*, p. 181.

⁸⁴⁸ M. MERCATI, *op. cit.*, p. 363.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 369.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 370.

Satana», ovvero «*fugite partes adversae*»); il canto della vittoria, desunto da un versetto dell'*Apocalisse* («*Vicit leo de tribu Iuda*», Ap 5, 5)⁸⁵¹. Il passo è un'invocazione esorcistica, ma anche un'antifona liturgica da recitarsi nelle lodi mattutine delle feste dell'*Inventio* e dell'*Exaltatio Crucis*, secondo una consuetudine diffusa sin dal Medio Evo e confermata dal *Breviarium Romanum* pubblicato a seguito del Concilio di Trento (1568)⁸⁵².

Nel lato settentrionale, un'iscrizione commemora l'intervento del pontefice nella purificazione del monumento egizio dal paganesimo («*ab impura superstitioni*») attraverso l'invincibile Croce («*cruci invictae*»): «SISTUS V PONT. MAX. / CRUCI INVICTAE / OBELISCUM VATICANUM / AB IMPURA SUPERSTITIONI / EXPIATUM IUSTIUS / ET FELICIUS CONSECRAVIT⁸⁵³».

Primo ad essere eretto tra gli obelischi che costellano le piazze di Roma, l'obelisco vaticano fu oggetto di un'operazione dal chiaro movente ideologico. L'antico globo apicale, che la leggenda voleva contenesse le ceneri di Giulio Cesare, venne rimosso e, al suo posto, fu collocata una Croce di bronzo dorato contenente alcuni frammenti della vera Croce. Così raccontava Giacomo Bosio:

«Ed avendola il Vescovo benedetta [la Croce], espurgò l'Obelisco con diversi esorcismi, spruzzandovi l'acqua Santa, con l'Issopo, ed avendolo più volte incensato, lo benedisse con diverse Orazioni, consacrandolo e dedicandolo alla Santa Croce, scolpendo con un coltello una Croce in ciascuna delle facciate sue. E mentre ch'egli ciò faceva, furono con soavissimi concerti di Musica, cantati diversi Inni in onore di Cristo e della Santa Croce. E dopo essere finita la benedizione, fu tirata su la Croce, e collocata sopra la punta dell'Obelisco, da un Diacono⁸⁵⁴».

⁸⁵¹ C. D'ONOFRIO, *op. cit.*, pp. 180-181; B. DE RACHEWILTZ, A. M. PARTINI, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁵² *Breviarium Romanum. Editio princeps* (1568), a cura di M. SODI, A. M. TRIACCA, M. G. FOTI, presentazione di V. NOÈ, Città del Vaticano, 1999.

⁸⁵³ M. MERCATI, *op. cit.*, p. 370.

⁸⁵⁴ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 522.

L'emblematico gesto racchiude in sé la volontà di conservare le manifestazioni esteriori dell'antichità classica, espiandone il demone del paganesimo, depurandole dalle nefandezze dell'idolatria. Émile Mâle, nella sua monografia sull'arte religiosa nel Seicento, restituisce una lucida sintesi di questo atteggiamento: «[L'universo mitologico e classico] *era una conquista alla quale l'umanità non poteva ormai rinunciare, e neanche la Chiesa vi avrebbe acconsentito poiché amava questa antichità che essa aveva redento*⁸⁵⁵».

L'operazione sistina di erezione degli obelischi non costituisce un atto cruento e spietato al pari della demolizione degli idoli, ma una traslazione del significato nell'oggetto, da pagano a redento, attraverso il rito. Gli eruditi del XVI secolo, del resto, consideravano l'obelisco una figura tipologica della Croce.

Sarà questo punto chiaro al lettore che la Chiesa identificava nella lotta al paganesimo, perseguita da Costantino e dai suoi successori, la propria battaglia agli eretici e agli infedeli. Sisto V, in particolare, promosse questo pensiero associativo, come ha saputo cogliere D'Onofrio, nel suo studio sugli obelischi: «*Spronato dalla detestata Riforma, ma non avendo eretici sottomano cui inferire, egli [Sisto V] confusamente (o volontariamente) identifica quelli con li professori del Gentilesimo, cioè i pagani, quasi stabilendo nei luterani i diretti eredi del paganesimo*⁸⁵⁶».

Nell'obelisco vaticano è narrata una storia della Croce, che serba della leggenda medievale la lettura tipologica, ma recepisce spunti dall'interesse umanistico per il mondo egiziano e per il mondo classico. Tra il Quattrocento e il Cinquecento il *revival* dell'antico e della mitologia aveva fatto il suo ingresso a Roma e nei palazzi vaticani. Il mito aveva uno scopo allegorico e si caricava di valori morali, politici ed estetici, ma alla fine del Cinquecento l'approccio con l'antichità non era più lo stesso e Sisto V, più degli altri pontefici della sua epoca, incarnò questa trasformazione⁸⁵⁷. Scriveva Von Pastor: «*Sisto V considerava i monumenti dell'antichità con*

⁸⁵⁵ É. MÂLE, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁵⁶ C. D'ONOFRIO, *op. cit.*, p. 225.

⁸⁵⁷ L'instancabile attività edilizia e di pianificazione urbana attuata da Sisto V è sempre connessa all'ideale di una nuova Roma cristiana. Perseguendo questo obiettivo, il pontefice non esitò a distruggere le opere del mondo antico,

tutt'altri occhi che gli uomini del Rinascimento: vedendoli egli aveva sempre in mente come il Tasso, che il regno di Cristo aveva vinto il paganesimo e resolo suo servo⁸⁵⁸». Il Mercati dedicava il suo volume sugli obelischi di Roma al pontefice Sisto con queste parole:

«Si sa d'ognuno con quanto studio ella procuri d'estirpare l'Eresie e di spegner le detestabil memorie delle Idolatrie, consacrando di giorno in giorno al Salvator dell'universo Obelischi e colonne, ponendo la Santissima Croce trofeo della nostra salute nella più alta parte di quelli⁸⁵⁹».

Quanto questo spirito fosse condiviso all'epoca, lo dimostrano le dichiarazioni dei contemporanei, che elogiano le trasformazioni sistine dei monumenti pagani in monumenti cristiani. In un ragguaglio delle opere di Sisto V (1587) si legge: «Et era dovere che Roma già ricettatrice di tutti gl'errori del mondo, fatta poi maestra della verità, non ritenesse più memoria di quel male, anzi da quel male ne cavasse Sisto V questo bene d'onorare Dio con quello che quelli lo disonoravano⁸⁶⁰». Torquato Tasso dedicò agli obelischi fatti erigere da Sisto V alcuni ragionamenti, esposti in un *Dialogo*, dove si coglie il nocciolo ideologico della distruzione degli idoli: «In qualunque modo ella avesse principio, non l'ebbe senza Idolatria, lande, come è piaciuto alla Divina Provvidenza, cadde coll'Imperio del mondo e risorse nel Segno Spirituale: fu gittata cogl'Idoli, e innalzata colla Croce⁸⁶¹».

considerandole forme tangibili della sopravvivenza dell'idolatria. Su sua commissione fu interamente distrutto il Settizonio, una parte delle terme di Diocleziano e le statue di Giove e di Apollo in Campidoglio, dove rimase solo quella di Minerva, trasformata in immagine della Chiesa di Roma trionfante, reggente una lunga croce al posto della lancia. L. VON PASTOR, *op. cit.*, p. 643; L. VON RANKE, *Storia dei papi*, Firenze, 1968, pp. 350-351; G. SIMONCINI, "Roma restaurata". *Rinnovamento urbano al tempo di Sisto V*, Firenze, 1990, pp. 146-153; G. CIPRIANI, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵⁸ L. VON PASTOR, *op. cit.*, p. 451.

⁸⁵⁹ M. MERCATI, *op. cit.*, *Dedica a Sisto V*.

⁸⁶⁰ C. FOGLIETTA, *Lettera a un amico di ragguaglio delle chiese di Roma, et opere fatte da Sisto V Sommo Pontefice con riferimenti morali (10 maggio 1587)*, Biblioteca Ap. Vaticana, Cod. Ottoboni Lat. 568, Roma, 1987, 12 r, p. 21.

⁸⁶¹ T. TASSO, *Il Conte, ovvero Delle Imprese. Dialogo* (Napoli, 1594), in T. TASSO, *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*, vol. 9, Pisa, 1824, p. 327.

Sottomettendo alla Croce trionfante le manifestazioni idolatriche del paganesimo, Sisto V evidenziava la netta separazione tra il culto pagano dell'antica Roma e il culto cristiano della Roma moderna, fornendo una risposta circostanziata all'accusa protestante di aver proseguito le pratiche idolatriche, sulle tracce del paganesimo⁸⁶².

Nell'arte e nell'urbanistica, la Croce vincente sull'idolatria trionfa infatti anche su sé stessa, scrollandosi di dosso le accuse di idolo e di fantoccio, inconciliabili con il messaggio di vittoria sul demonio e sull'*impura superstizione*.

L'accusa, in realtà, risaliva al lontano ritrovamento della sacra reliquia, che comportò il consolidamento di riti e pratiche di adorazione della Croce. Queste consuetudini furono motivo di aspre critiche nelle fila pagane e di divergenze tra i cristiani. Cirillo d'Alessandria rispondeva così a Giuliano l'Apostata, che accusava i cristiani di idolatria (361-363): «*Noi, guardando la Croce, ricordiamo colui che sopra vi morì, perché tutti avessimo la vita*⁸⁶³». Sant'Ambrogio, nell'orazione funebre a Teodosio (395), puntualizzava che Elena «*adorò il Re, non il legno, naturalmente, perché questo è un errore dei pagani e una stoltezza degli empi, ma adorò colui che, nominato nell'iscrizione, era stato appeso su quel legno [...]*⁸⁶⁴». Questi autori avevano intuito che la pratica dell'adorazione della Croce rischiava di degenerare nell'errore dei pagani: l'idolatria. L'oggetto del rischio, difatti, non era sottovalutabile. Pochi anni dopo l'intervento di Ambrogio, Paolino di Nola (*Epistola 31*, anno 403) attribuiva alla Croce un potere divino, derivato dal contatto con il sangue di Cristo: «*Essa certamente attinge questa forza incorruttibile e inalterabile interezza dal Sangue di quel Corpo, che, pur avendo subito la morte, non vide la corruzione nel Sepolcro*⁸⁶⁵». L'autore spiegava con un prodigio miracoloso la conservazione nel sottosuolo del sacro legno per più di tre secoli e la sua diffusione nel mondo in una consistente quantità di frammenti. Proponendo analogie con l'Eucaristia, Paolino distingueva la viva Croce dal legno inanimato: la viva Croce, caratterizzata da un barlume di divinità derivato dal contatto

⁸⁶² «*La medesima absurdità ne fa apparire quando dice che i nomi degli Idoli sono stati cangiati ma che le cose sono restate nel Cristianesimo.*» F. DI SALES, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁶³ CIRILLO D'ALESSANDRIA, *Contra Iulianum*, VI, in H. LECLERCQ, *op. cit.*, p. 3135.

⁸⁶⁴ AMBROGIO, *op. cit.*, 45, p. 241.

⁸⁶⁵ PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, 31, 6, p. 217.

fisico con Cristo, offriva spontaneamente parti della sua materia alle innumerevoli richieste dei fedeli, senza tuttavia subire alcun deterioramento, rimanendo intatta⁸⁶⁶. Il pericolo di cadere nell'idolatria condusse ad alcuni provvedimenti, presi durante il secondo Concilio di Nicea (787) e l'ottavo Concilio di Costantinopoli (869), seguiti al periodo iconoclasta che turbò la Chiesa d'Oriente dei secoli VII e VIII⁸⁶⁷. Il terzo canone del Concilio di Costantinopoli enuncia: «*L'icona di nostro Signore Gesù Cristo deve essere onorata e venerata, al pari del libro dei santi Vangeli e delle rappresentazioni della preziosa Croce, allo stesso modo che l'icona di Maria immacolata e di quelle di tutti i santi e degli angeli*⁸⁶⁸». Alle immagini sacre era serbato dunque il culto di dulia, inferiore al culto rivolto a Dio⁸⁶⁹.

Da una lettura dei testi della Controriforma risulta quanto questa complessa problematica non si era risolta con i concili di Nicea e di Costantinopoli. Gli autori cattolici del tardo Cinquecento e del primo Seicento si ricollegano agli enunciati di San Tommaso D'Aquino e dei suoi successori, senza spingersi ulteriormente addietro, dove la sovrapposizione di teorie antitetiche si fa aggrovigliata e complessa. Scriveva Giacomo Bosio, avvallando la tesi del cardinal Bellarmino e del gesuita Gretser:

*«Nel che lasciando addietro ogni materia di ambiguità e di disputa, ed accostandoci alla Dottrina dell'Angelico Dottore San Tommaso d'Aquino e di quelli che in ciò lo seguono [...], il cui parere nelle Scuole è più comunemente abbracciato e seguitato ed al quale modernamente s'è accostato ancora il Padre Iacomo Gresterio della Compagnia del Gesù, nel suo dottissimo trattato De Cruce Christi, diciamo che la Croce adorar si debba con culto di Latria*⁸⁷⁰».

Il culto di latria è superiore al culto di dulia: esso è riservato esclusivamente a Dio, a Gesù e alla Trinità. Il termine italiano “adorazione”, usato talvolta nei riguardi della Madonna o del papa,

⁸⁶⁶ *Ibidem*, p. 217. E. CATTANEO, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁸⁶⁷ C. TESTORE, *Il culto della croce*, in *Enciclopedia Cattolica*, Firenze, 1948-1954, vol. IV, p. 960.

⁸⁶⁸ D. STIERNON, *Costantinopoli IV*, in J. DUMEIGE, *Storia dei Concili Ecumenici*, vol. V, Città del Vaticano, 1990, p. 283.

⁸⁶⁹ C. TESTORE, *op. cit.*, p. 960; D. STIERNON, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁸⁷⁰ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 763.

non traduce dunque con esattezza il termine “latria”⁸⁷¹. Bellarmino⁸⁷² specificava che la Croce, così come le immagini di Cristo, doveva essere adorata con culto minore rispetto a quello serbato a Cristo, ma pur sempre con culto di latria, distinguendo tra la reliquia della Croce e l’immagine della Croce: a entrambe, infatti, spettava lo stesso culto di latria, ma per motivi differenti.

La reliquia della Croce andava adorata perché «*fu santificata per il contatto delle membra di Cristo e fu irrigata del suo sangue preziosissimo*»⁸⁷³, secondo un insegnamento che risaliva a Paolino di Nola⁸⁷⁴.

L’adorazione della Croce reliquia, dovuta con culto di latria, giustificava l’adorazione delle immagini della Croce, prescritta con la stessa intensità di culto: «*La Croce reliquia di Cristo è definita Prototipo e si dice che l’adorazione dell’immagine della Croce deve essere Latria, ovvero della stessa intensità che si spetta al Prototipo perché al Prototipo deve giungere, perciò non può essere inferiore*»⁸⁷⁵. Il cardinal Bellarmino, aveva stabilito i precetti che regolamentavano il culto di Cristo, della Vergine, dei santi, delle immagini e delle reliquie⁸⁷⁶. La Santa Trinità doveva adorarsi con culto di latria, affiancata dalle sue manifestazioni terrene, ovvero dalle sue reliquie e rappresentazioni, anch’esse da adorarsi con culto di latria, ma con minore intensità di culto. La Chiesa controriformata, appellandosi a San Tommaso D’Aquino, insegnava a non adorare l’insensibile materia, ma ciò che essa rappresenta, scrollandosi di dosso l’accusa di idolatria. Esortava Giacomo Bosio: «*Cessino dunque di cicalar i miseri e perversi Eretici. Perciocché noi non siamo così stupidi e balordi che adoriamo il Legno o altre insensibili materie, delle quale le sacre Immagini delle Croci sono fabbricate. Ma per fondatissima ragione adoriamo in esse ciò che rappresentano*»⁸⁷⁷.

⁸⁷¹ L. OLDANI, *Le varie specie di culto*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, 1950, vol. IV, pp. 1039-1042, s.v. *Culto*.

⁸⁷² R. BELLARMINO, *op. cit.*, libro II, parte IV, *De Imaginibus*, cap. 23-25.

⁸⁷³ *Ibidem*.

⁸⁷⁴ PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, 31, 6, p. 217.

⁸⁷⁵ J. GRETSER, *op. cit.*, tomo I, libro I, cap. LVII, *Cruce Domini colendam esse latria*; G. BOSIO, *op. cit.*, p. 766.

⁸⁷⁶ R. BELLARMINO, *op. cit.*, libro II, parte IV, *De Imaginibus*.

⁸⁷⁷ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 765. R. BELLARMINO, *Dottrina cristiana breve, composta per ordine di N. S. papa Clemente VIII, rivista ed approvata dalla Congregazione della Riforma* (1597), Milano, 1723, pp. 130-132.

Paradossalmente, i cattolici del XVI secolo avevano vissuto quanto era stato subito dai pagani del IV secolo ad opera degli stessi cristiani e celebrato con una certa enfasi nelle committenze artistiche e urbanistiche dell'epoca: l'accusa di idolatria, la distruzione dei loro idoli.

Certo, come immaginava Émile Mâle, ricordando gli episodi narrati dal Molanus, i cattolici del XVI secolo che avevano vissuto in prima persona o ascoltato i racconti di statue della Vergine distrutte e crocifissi bruciati, dovevano provare in cuor loro un sentimento di rabbia e indignazione⁸⁷⁸. Il Molanus, che strenuamente si era battuto per la difesa delle immagini in un contesto ostile, nel quale accadeva di assistere alla distruzione feroce di un'immagine sacra, scrisse il *De picturis et imaginibus sacris*, dove la difesa dell'immagine della Croce si appigliava con forza a quella prima apparizione, inviata da Dio stesso all'imperatore Costantino⁸⁷⁹.

Se la letteratura e l'arte della Controriforma esaltavano la vittoria della Croce sull'idolatria, attingendo alle storie del IV secolo che riguardavano Costantino ed Elena; la letteratura calvinista avanzava una tesi agli antipodi, secondo la quale l'immagine della Croce diffusa in epoca costantiniana non era altro che un idolo, sostituitosi agli idoli pagani distrutti. Nel libello redatto dal ministro calvinista La Faye (1597), trascritto nello *Stendardo della Croce* di San Francesco di Sales, si comprende come il Calvinismo imputasse all'*Inventio Crucis* l'origine della sua idolatria: «*Sembra che Dio abbia voluto prevenire l'idolatria, la quale nondimeno il Diavolo ha introdotta nel Mondo; perché, come non ha voluto che il sepolcro di Moisè fosse conosciuto, così non c'è alcuna testimonianza che Dio abbia voluto che la Croce di suo Figliolo sia stata conosciuta tra gli uomini*⁸⁸⁰». Grazie ad una revisione filologica dei testi patristici e storici del primo Cristianesimo, che risaliva agli umanisti del Quattrocento e proseguiva nel Protestantesimo con le *Centurie di Magdeburgo*, l'autore dell'opuscolo calvinista era in grado di poter affermare che «*non c'è alcuna testimonianza che Dio abbia voluto che la Croce di suo Figliolo sia stata conosciuta tra gli uomini*», al fine di indurre il lettore a comprendere che

⁸⁷⁸ É. MÂLE, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁷⁹ J. MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus & de earundem significationibus, Autore Ioanne Molano Lovaniensi, Sacrae Theologiae Licentiatò & Lovanij Ordinario Professore*, Lovanio, 1570.

⁸⁸⁰ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 57.

l'Invenzione della Croce, cui conseguì il fenomeno della sua idolatria, non fu un'opera di Dio, ma opera del diavolo.

Si assiste ad una battaglia a colpi di disquisizioni teologiche e storiografiche, dove ciascuna parte accusava l'avversario di partecipare a un disegno diabolico e ingannatore e dove l'interpretazione delle fonti era asservita alle dimostrazioni che l'una o l'altra confessione intendeva addurre.

9.2 *L'Inventio Crucis* tra storia e invenzione

«L'avversario vuole persuadere al vulgo che sia una *Invenzione inventata*⁸⁸¹».

La parola *inventio* è tratta dal verbo *invenio, invenire*, che significa *ritrovare, scoprire*, ma anche *inventare e ottenere, procurarsi*.

Dal XVI secolo, quando un approccio razionale e filologico ai testi sacri e patristici e alla storia del Cristianesimo minò ai principi della Chiesa, questa accezione del termine “*invenzione*”, destò perplessità circa l'evento storico che *l'Inventio Crucis* rappresentava e fu considerata da alcuni, non senza un pizzico di ironia, una chiara prova della falsità storica della reliquia. In un romanzo del 1950 ispirato alle gesta dell'imperatrice Elena si narra un episodio che può dimostrare fino a che punto la parola possa generare scetticismo:

«Si racconta che pochi anni orsono una signora conosciuta per la sua ostilità alla Chiesa tornò tutta giubilante da un suo viaggio in Palestina. -Finalmente ho capito come stanno le cose- diceva agli amici. - Tutta la storia della crocifissione è stata inventata da una donna britannica di nome Ellen. Pensate, la guida mi ha indicato il luogo preciso dove si è svolta. Perfino i preti lo ammettono, tanto che chiamano la loro chiesa *l'Invenzione della Croce*⁸⁸²».

⁸⁸¹ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 67.

⁸⁸² E. WAUGH, *Helena*, Londra, 1963. Brano tratto da C. P. THIEDE, M. D'ANCONA, *op. cit.*, p. 26.

Giovanni Calvino narra l'episodio limitandosi ai fatti creduti all'epoca, senza esporre un parere personale riguardo alla loro veridicità storica: «*So che si dà per certo che venisse ritrovata da Elena, madre di Costantino, imperatore romano. So pure che alcuni antichi Dottori hanno scritto sulla sua autenticità [...]. Per tutto questo io mi limito ai fatti*⁸⁸³». Il suo giudizio circa l'impresa di Elena è ad ogni modo negativo: «*La sua fu insana cura, oppure sciocca e sconsiderata devozione*⁸⁸⁴». Dal canto suo, la letteratura della Controriforma correva in difesa dell'imperatrice sostenendo che ella fu mossa da ispirazione divina⁸⁸⁵, come aveva sentenziato Sant'Ambrogio: «*ebbe l'ispirazione di cercare il legno della Croce*⁸⁸⁶».

I riformati si spinsero oltre e non si trattennero dal «*combattere la sua Invenzione (della Croce), e persuadere al Vulgo, che sia una Invenzione inventata*⁸⁸⁷». La riflessione protestante circa la dubbia autenticità storica dell'episodio si avvale di una effettiva, seppur marginale, tradizione umanistica, come ricordava il ministro di Ginevra La Faye:

*«Non c'è bisogno d'entrare nelle ricerche se questa Invenzione sia vera o falsa, come che Raffaele Volterrano e Fra Onorffio Panvino dell'ordine di Sant'Agostino nelle sue note sopra il Platina nella Vita d'Eusebio Papa ne fa intendere abbastanza essere una cosa incerta, stante la diversità che si trova negli Autori circa il tempo di questa invenzione e, quando si presti fede a qualche Historico, Elena era allora ancora infedele e Costantino stesso non era cristiano affatto. E alcuni dicono che non fosse trovata al tempo di Costantino il grande ma di Costantino suo figliolo. Oltre che Eusebio che scrisse la vita di Costantino e che parla di quello che fece Elena in Gerusalemme, non dice pure una parola di questa Invenzione della Croce. Così Sant'Ambrogio non si accorda con gli altri storici perché egli dice che la Croce fu conosciuta dal titolo ed altri dalla guarigione miracolosa di una donna*⁸⁸⁸».

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁸⁵ O. RINALDI, *op. cit.*, 42, p. 363. Si veda inoltre F. DI SALES, *op. cit.*, p. 69; J. GRETSER, *op. cit.*, libro I, cap. LXII, *De invenzione sancte crucis*, p. 106; G. BOSIO, *op. cit.*, pp. 739-740.

⁸⁸⁶ AMBROGIO, *op. cit.*, XLIII, p. 243.

⁸⁸⁷ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 67.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 67.

Emergono due specifiche questioni: in prima istanza, l'autenticità storica dell'episodio è resa dubbia dalle incongruenze che affiorano dalle fonti; secondariamente, è messa in discussione la modalità del riconoscimento della vera Croce, ovvero se questo fosse avvenuto grazie alla presenza del *titulus*, oppure mediante un miracolo.

Per quanto riguarda il primo punto, le testimonianze non mancavano, come si limitava a ricordare Giovanni Calvino⁸⁸⁹ e come poteva ribadire San Francesco di Sales, dando autorevolezza incondizionata agli «*antichissimi autori*»:

«Sant'Ambrogio, San Chrisostomo, San Cirillo, San Girolamo, San Paolino, San Sulpicio, Eusebio, Teodoreto, Sozomeno, Socrate, Niceforo, Ruffino, Giustino e molti altri antichissimi Autori sono testimoni irrefragabili che Dio ha voluto che la Croce del suo Figliolo fosse riconosciuta e ritrovata. [...] Chi sarà dunque così disperato, che voglia mettere in dubbio questa istoria autenticata da tanti e così grandi Autori e tutti vicini a i medesimi tempi [...]»⁸⁹⁰.

Tra questi autori mancava all'appello il più autorevole: Eusebio di Cesarea. Contemporaneo di Costantino e autore della sua biografia, Eusebio non solo non aveva fatto menzione esplicita circa la scoperta della vera Croce, ma non aveva neppure incluso l'imperatrice madre nei lavori del Santo Sepolcro, pur riferendo di un suo pellegrinaggio a Gerusalemme nel 326, durante il quale era intervenuta nella realizzazione delle Basiliche di Betlemme e del Monte degli Ulivi⁸⁹¹.

La grande lacuna era stata puntualmente segnalata dagli autori delle *Centurie di Magdeburgo*: «*Eusebius vero, qui eo tempore vixit, & qui libro terzio de vita Costantini etiam meminit Helena & loci Resurrectionis Christi, iussu Imperatoris repurgati, ne verbum quidam eam de re facit*⁸⁹²».

⁸⁸⁹ «*So che si dà per certo che venisse ritrovata da Elena, madre di Costantino, imperatore romano. So pure che alcuni antichi Dottori hanno scritto sulla sua autenticità [...]. Per tutto questo io mi limito ai fatti.*» G. CALVINO, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁹⁰ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁹¹ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, *op. cit.*, III, 41-44, p. 294-299.

⁸⁹² M. FLACIUS, *Quarta Centuria Ecclesiasticae Historiae*, *op. cit.*, p. 1438.

Però, controbatteva la Controversistica⁸⁹³, fu lo stesso Costantino a tramandare il miracoloso ritrovamento della Vera Croce in una lunga lettera indirizzata dall'imperatore al vescovo di Gerusalemme Macario, inclusa da Eusebio nella sua *Vita di Costantino* (337), dove si fa riferimento ad un «evento prodigioso» che accompagnò il ritrovamento di un «segno della passione di Cristo»:

«Tale è la grazia del nostro Salvatore che nessuna prolusione di parole sarebbe all'altezza di illustrare l'evento prodigioso che si è verificato. Infatti, che il segno della santissima passione di Cristo sia rimasto nascosto per un gran numero di anni, celato sotto terra da lungo tempo, fino a quando, grazie alla distruzione del nemico comune a noi [Licino], ha potuto risplendere di fronte ai suoi servi ormai liberi, è un fatto che davvero supera qualsiasi stupore⁸⁹⁴».

Nel «segno della Passione» citato da Costantino gli autori della Controriforma riconoscevano la Vera Croce⁸⁹⁵, garantendo una testimonianza storica, diretta e attendibile, circa il ritrovamento del sacro legno all'epoca di Costantino⁸⁹⁶.

Un altro nodo del dibattito risiedeva nella fattiva modalità del riconoscimento della Vera Croce, sulla quale le fonti erano discordi: la prova fu il *Titulus*, la miracolosa guarigione di una donna o la resurrezione di un uomo? Come era stato ben evidenziato dagli autori delle *Centurie di Magdeburgo*⁸⁹⁷, l'episodio miracoloso del riconoscimento della vera Croce, celebrato dagli autori del V secolo, non collimava con la versione antecedente di Sant'Ambrogio (395), secondo il quale Elena «trova che nel patibolo di mezzo stava l'iscrizione Gesù Nazareno re dei Giudei. [...] Mediante l'iscrizione fu chiaro qual era la Croce della salvezza⁸⁹⁸». La Controversistica

⁸⁹³ *Ibidem*, p. 66.

⁸⁹⁴ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, op. cit., III, 30-32, pp. 284-289.

⁸⁹⁵ «Il grande Costantino riconobbe in questo fatto la mirabile Provvidenza di Dio nell'Epistola che scrisse a Macario secondo il racconto di Eusebio.» F. DI SALES, op. cit., p. 66.

⁸⁹⁶ Sulla interpretazione del «segno della Passione» data dalla storiografia contemporanea, si veda E. CATTANEO, op. cit., p. 158; R. KRAUTHEIMER, *The Ecclesiastical Building Policy of Constantine*, in G. BONAMENTE, F. FUSCO (a cura di), op. cit., in particolare pp. 514-518; EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, a cura di L. FRANCO, op. cit., pp. 284, 285, note 48, 49.

⁸⁹⁷ M. FLACIUS, *Quarta Centuria Ecclesiasticae Historiae*, op. cit., p. 1439.

⁸⁹⁸ AMBROGIO, op. cit., XLIII, p. 243.

tentò di risolvere questa discrepanza, che minava alla credibilità dell'intero evento, non escludendo nessuna delle due versioni, avanzando pertanto l'ipotesi che la Croce fosse stata riconosciuta sia mediante il titolo che mediante il miracolo, ma conferendo al miracolo un ruolo decisivo:

«E' vero, come dice Sant'Ambrogio, che la Croce di Nostro Signore fu conosciuta dal titolo, ma perché il titolo era separato dalla Croce, come dice Sozomeno, non fu ancora bastevolmente riconosciuta, aggiunge Ruffino. Si comincio' dunque a conoscerla dal titolo [...], ma fu poi meglio e più perfettamente riconosciuta per li Miracoli che opero' Dio col tocco di questo Santo Legno⁸⁹⁹».

Come scriveva San Francesco di Sales, *«testificare che un'opera sia santa è testimoniare che Dio l'abbia voluta⁹⁰⁰»*: per questo motivo l'*Inventio Crucis* nell'arte della Controriforma rinuncia raramente alla rappresentazione del miracolo, che manifesta l'intervento divino nella storia, giustificando tanto l'episodio storico quanto la pratica dell'*Adoratio Crucis*, fine ultimo delle rappresentazioni dell'*Invenzione della Vera Croce*, dove il culto di latria spettante alla reliquia della Croce affiora dalla gestualità degli astanti, in posa di somma riverenza e adorazione: inginocchiati e con una mano sul petto, oppure con le mani giunte. Nelle opere del primo Seicento, Elena solleva lo sguardo verso il cielo, dov'è innalzata la vera Croce (**Figure 87, 88**), avvicinandosi all'allegoria dell'*Amore verso Iddio*, *«uomo che stia riverente, con la faccia rivolta verso il Cielo, quale additi con la sinistra mano e con la destra mostri il petto aperto⁹⁰¹»*.

Ancora una questione necessitava un definitivo chiarimento: quale miracolo si doveva considerare autentico? La resurrezione di un uomo o la guarigione di una donna? Per tutto il Medioevo e fino alla metà del XVI, la fonte privilegiata di riferimento fu la *Leggenda di Giuda Ciriaco*, quando fornita dei particolari più truci, quando ammorbidita nei toni, forse attraverso il filtro mediatore della *Lettera 31* di Paolino di Nola. Fino a questo momento, le rappresentazioni

⁸⁹⁹ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 69.

⁹⁰¹ C. RIPA, *op. cit.*, Roma, 1603, p. 18.

dell'*Inventio Crucis* prevedevano la partecipazione di uno o di più rappresentanti del giudaismo e la resurrezione di un uomo⁹⁰², mentre non contemplavano la presenza del vescovo Macario. Così prevedeva anche la trama della sacra rappresentazione intitolata *Rappresentazione di Costantino imperatore, San Silvestro papa e Sant'Elena*, che, come testimonia il D'Ancona, continuò ad essere pubblicata fino al 1618⁹⁰³.

Era da poco iniziato il Concilio di Trento quando Daniele da Volterra, su incarico di Elena Orsini, dipinse l'*Inventio Crucis* in un modo totalmente rivoluzionario rispetto al passato. La committente, vicina agli ambienti cattolici più all'avanguardia, aveva dettato un nuovo programma iconografico, ispirato esclusivamente alle fonti dei primi secoli del Cristianesimo, depurate da intromissioni leggendarie. Anche in quel caso, però, la letteratura era discorde e, nell'incertezza, il programma iconografico contemplò due episodi differenti: la resurrezione di un uomo e la guarigione di una donna⁹⁰⁴.

Questi esempi rendono manifesta la necessità di un ritorno alla purezza delle fonti primitive, che aveva bisogno di essere regolamentato, a causa dei numerosi e discordanti testi a disposizione. L'occasione di formulare una versione univoca e storiograficamente valida si presentò con l'*Editio Princeps* del *Breviarium Romanum* (1568)⁹⁰⁵, ma non fu interamente colta.

Nel *Breviario* del 1568 le *Lectiones* 4, 5 e 6 delle lodi mattutine del giorno dell'*Inventio Crucis* riportano le storie della Vera Croce secondo la versione condivisa dalla maggior parte degli autori del V secolo, che comprendeva la partecipazione del vescovo Macario e la guarigione di una donna malata⁹⁰⁶. Tuttavia, le antifone conservavano ancora espliciti riferimenti alla leggenda

⁹⁰² Si ricorda l'eccezione nel *Miracolo della Vera Croce* di Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze, dove il risorto ha le sembianze di una donna, a causa di un'interpolazione della leggenda.

⁹⁰³ Tra le pubblicazioni tarde, il D'Ancona segnala un'edizione stampata a Firenze nel 1562, un'altra, sempre a Firenze, nel 1588 e un'edizione del 1618 stampata a Siena e ristampata ad Orvieto. A. D'ANCONA, *Sacre Rappresentazioni...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁰⁴ Pur essendo probabile che il Ricciarelli abbia rappresentato una donna guarita, secondo Vasari il riquadro raffigurava il sanamento di un infermo. G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 54. Della questione si è già parlato nel paragrafo dedicato ai lavori di Daniele da Volterra nella cappella Orsini.

⁹⁰⁵ L'*Editio Princeps* è stata recentemente riedita in copia anastatica in M. SODI, M. TRIACCA, *Breviarium Romanum. Editio princeps (1568)*, *Monumenta Liturgica Concilii Tridentini*, 3, Città del Vaticano, 1999.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, 4773 sgg, pp. 739 sgg.

di Giuda Ciriaco, come la disputa con gli ebrei, la minaccia del rogo e la tortura nel pozzo, oltre al ritrovamento della Vera Croce ad opera di Giuda, su ordine di Elena:

«1. *Helena Constantini Mater Jerosolymam petiit Haleluiah*

2. *Tunc praecepit eos omnes igne cremari: at illi timentes tradiderunt Judam haleluiah*

3. *Mors et vita apposita sunt tibi si non ostenderis mihi Crucem Christi Haleluiah*

4. *Cumque ascendisset Judas de lacu, perrexit ad locum, ubi jacebat Santa Crux haleluiah*

5. *Orabat judas Deus Deus meus ostende mihi lignum Sanctae Crucis, halleluiah*

6. *Helena Sancta dixit ad Judam: comple desiderium meum et vives super terram ut ostendas mihi, qui dicitur Calvariae locus ubi absconditum est preciosum Lignum Dominicum halleluiah*⁹⁰⁷».

A differenza dell'*Editio Princeps* del *Breviarium Romanum*, che non aveva espunto i riferimenti alla leggenda di Giuda Ciriaco, le rappresentazioni artistiche degli anni successivi al 1568 rigettarono in via definitiva le allusioni ai particolari più scomodi della leggenda antisemita, ma raramente, almeno fino agli anni Novanta del secolo, inclusero il vescovo Macario e la guarigione di una donna⁹⁰⁸.

Nell'edizione del terzo volume degli *Annales Ecclesiastici* (1592) Cesare Baronio espresse le proprie perplessità in merito alla *Leggenda di Giuda Ciriaco*, sostenendo che occorreva riconoscere nell'ebreo Giuda un rappresentante giudeo della classe religiosa («*Judaeorum Rabbinos*»), sulla scorta della *Lettera 31* di Paolino di Nola, che accennava alla partecipazione degli ebrei sapienti di Gerusalemme⁹⁰⁹. Il parere di Baronio dà un significato alla persistenza della rappresentazione dell'ebreo saggio e profeta gaddiano anche in epoca controriformata, riscontrabile, ad esempio, negli affreschi dell'Oratorio del Crocifisso. Nella difficoltà della scelta, data dall'autorevolezza di Paolino di Nola e dagli storiografi del V secolo, Baronio

⁹⁰⁷ *Ibidem*, 4786 sgg, p. 741.

⁹⁰⁸ L'*Inventio Crucis* del Tintoretto, dipinta tra il 1561 e il 1565, ne rappresenta un'eccezione.

⁹⁰⁹ C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici...tomus quartus, op. cit.*, anno 326, XVI-XVII, pp. 177-178.

trasmise entrambe le versioni del miracolo, ovvero sia la resurrezione di un uomo che la guarigione di una donna mediante l'intervento del vescovo Macario⁹¹⁰.

Con queste operazioni, l'autore degli *Annales* preparò la strada per la revisione del *Breviarium Romanum*, commissionata a partire dal 1592 dal Clemente VIII ad una apposita commissione, presieduta proprio da Cesare Baronio. Come ufficializzato nella bolla del 10 Maggio del 1602, nella liturgia del 3 Maggio scomparvero le tracce della *Leggenda di Giuda Ciriaco* e l'episodio dell'*Inventio Crucis* venne definitivamente normalizzato in una sola e univoca versione, quella con il vescovo Macario e con l'inferma guarita.

Già a partire dagli anni Novanta del XVI secolo questa versione prese il sopravvento nell'iconografia dell'*Inventio Crucis*, anche a causa della presenza di modelli artistici influenti, come la pala di Gregorio Pagani per la chiesa del Carmine di Firenze (1592) (**Figura 89**)⁹¹¹ e l'affresco di Niccolò Circignani nella Cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme (1593), l'*Inventio Crucis* nell'arte incontrò una definitiva meta di arrivo, dove il vescovo è una presenza fissa al fianco di Elena e il miracolato prediletto non è più il morto risorto, ma la nobildonna risanata⁹¹².

9.3 Da imperatore a imperatore: l'alterna fortuna di Costantino e di Eraclio

Il dilagare della Riforma aveva condotto Clemente VII a modificare i soggetti di due degli affreschi del ciclo della Sala di Costantino, virando il programma iconografico verso un'aperta rottura con la *Declamatio* valliana e inaugurando, negli ambienti cattolici, un clima di diffidenza verso questo testo. Lo stesso Roberto Bellarmino considerava Lorenzo Valla un eretico e un precursore del luteranesimo⁹¹³. Nel 1554 la *Declamatio* del Valla fu condannata nel *Catalogo degli Heretici* compilato dalle inquisizioni di Milano e di Venezia e vi restò fino al 1596, sotto

⁹¹⁰ *Ibidem*.

⁹¹¹ Dell'opera abbiamo parlato al Capitolo 5.

⁹¹² Un'eccezione va fatta per l'*Inventio Crucis* di Pieter Van Lindt nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma, dove il riferimento testuale è Paolino di Nola.

⁹¹³ S. ZEN, *Cesare Baronio tra critica e autocensura*, op. cit., p. 190.

Clemente VIII, per poi esservi reintegrata con Alessandro VII a partire dal 1664⁹¹⁴. Non è un caso se fu Clemente VIII a far espungere il libro dall'elenco: sulla sua scelta agì la posizione di Cesare Baronio.

In merito alla questione si rimanda all'esaustivo articolo di Stefano Zen⁹¹⁵, che riassumeremo in brevi termini. Nel terzo volume degli *Annales*, pubblicato nel 1592, Baronio inseriva sotto l'anno 324 un paragrafo intitolato *De Donatione Constantini*, nel quale non negava che il *Constitutum Constantini* fosse un documento apocrifo. Ma questa consapevolezza non intimorì l'autore, che recuperò quegli aspetti di Costantino che permettevano di stabilire che la donazione di Roma avvenne comunque. Con il *Constitutum Constantini*, redatto nel periodo carolingio, si restituiva così alla Chiesa il suo status giuridico e le sue legittime proprietà, che ingiustamente i longobardi le avevano tolto⁹¹⁶. Per evitare lo scontro polemico, infine, Baronio portò la questione sul piano del diritto divino, ricordando che i privilegi pontifici furono conferiti a Pietro da Cristo in persona e furono da Pietro trasferiti ai suoi successori: «*tolga Iddio che si pensi la Chiesa romana aver preso la sua dignità e podestà dagli uomini, essendo cosa notissima ch'ella l'ha ricevuta da Cristo mediante Pietro*⁹¹⁷».

La soluzione di Cesare Baronio scioglieva un nodo che era stato per secoli oggetto di polemica nelle frange del Cattolicesimo: sulla scorta delle fonti storiche e delle argomentazioni dell'autore, si poteva confermare la validità della *Donatio* senza dover scomodare il *Constitutum Constantini*. Ciononostante, la questione del Battesimo di Costantino veniva ancora risolta dando validità storica agli *Actus Silvestri*⁹¹⁸.

⁹¹⁴ G. ANTONIAZZI, *op. cit.*, pp. 119-121, S. ZEN, *op. cit.*, p. 211.

⁹¹⁵ *Ibidem*.

⁹¹⁶ C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici auctore Cesare Baronio sorano e Congregatione Oratorii... Tomus Quarto*, *op. cit.*, anno 324, CXVIII, p. 69.

⁹¹⁷ O. RINALDI, *op. cit.*, CXIX, p. 351.

⁹¹⁸ C. BARONIO, *op. cit.*, anno 324, XLIII sgg, pp. 44 sgg.

Nel frattempo, in ambito riformato, contestualmente alla confutazione della *Donatio*, erano emersi alcuni aspetti oscuri circa la vita di Costantino. «*Alcuni autori*», scriveva il ministro calvinista di Ginevra La Faye, «*l'incolpano di grandi difetti*⁹¹⁹».

Nella seconda metà del Cinquecento vennero riscoperte ed edite le antiche fonti pagane ostili a Costantino. Nel 1576 l'umanista tedesco Johan Löwenklau pubblicò una versione latina della *Storia Nuova* di Zosimo (VI secolo), nella cui prefazione sostenne la validità della fonte storica, che si opponeva alle storie ecclesiastiche del V secolo, e condannò Costantino, tacciandolo di tirannia⁹²⁰. Poco tempo dopo la pubblicazione della *Storia Nuova*, apparvero le prime edizioni delle operette di Giuliano l'Apostata, ultimo imperatore dichiaratamente pagano, che diffamò lo zio Costantino, evidenziandone la condotta dissoluta e peccaminosa⁹²¹.

In modo particolare, questi scritti avevano sollevato due problematiche.

La prima riguardava l'uccisione da parte di Costantino della moglie Fausta e del figlio Crispo. Baronio fu costretto a confermare la triste vicenda, narrata da Zosimo e da molteplici autori antichi⁹²².

Un'altra questione, emersa con la pubblicazione della *Storia Nuova* di Zosimo, era la credibilità dell'eusebiana apparizione della Croce, alla quale l'autore pagano del VI secolo, pur essendo indubbiamente uno storico rigoroso, non faceva alcun riferimento. Gli autori protestanti, come scrisse San Francesco di Sales, non negavano «*che questa apparizione non sia probabile*», ma volevano «*altresì che sia probabilmente falsa*⁹²³». I dubbi a riguardo erano determinati non soltanto dall'omissione di Zosimo, ma anche dalle incongruenze tra le altre fonti: Eusebio di

⁹¹⁹ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 119.

⁹²⁰ J. LEONCLAVIUS, *Apologia pro Zosimo adversus Evagrii, Nicephori Callisti et aliorum acerbas criminationes*, Basel, 1576; A. MARCONE, *Costantino il grande*, Bari, 2000, p. 111 e relativa bibliografia.

⁹²¹ A. MARCONE, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁹²² Baronio criticò Eusebio di Cesarea per avere sottaciuto l'episodio e condivise la versione di Zosimo e di altri autori, secondo cui Crispo venne condannato a morte dal padre perché Fausta lo aveva incolpato di molestie su di lei e l'imperatrice fu fatta uccidere dal marito dopo che questi scoprì la falsità della sua accusa. J. VOGT, *Pagani e cristiani nella famiglia di Costantino il Grande*, in A. MOMIGLIANO, *Il conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*, *op. cit.*, p. 57. C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici... Tomus Quarto*, *op. cit.*, anno 324, V sgg., pp. 32

sgg.

⁹²³ F. DI SALES, *op. cit.*, p. 115.

Cesarea sosteneva che l'apparizione avvenne a mezzogiorno; Sozomeno posticipava l'evento a mezzanotte; secondo Lattanzio la Croce era apparsa a Costantino in un sogno.

Cesare Baronio seppe controbattere e fare chiarezza, introducendo un testimone di tutto rispetto all'apparizione della Croce: Artemio, che determinava l'autorevolezza della versione eusebiana. Questo personaggio era, secondo la *Passio Artemii* (prima del IX sec.), un militare dell'esercito di Costantino. Divenuto successivamente prefetto dell'Egitto, si ritrovò a rispondere alle accuse avanzate contro Costantino da Giuliano l'Apostata, rievocando la sua esperienza nelle truppe dell'imperatore cristiano e ricordando di aver assistito insieme ai suoi compagni all'apparizione della Croce nel cielo di mezzogiorno: «*Tunc enim ei in meridie apparuit Signum Crucis radiis Solis Splendidus, & litteris aureis belli significans victoriam. Nam nos quoque ipsi aspeximus, cum bello interessemus & litteras legimus quin etiam totus quoque id est contemplatus exercitus [...]»*⁹²⁴.

Del culto di Artemio non esistono tracce in Occidente, almeno fino al XVI secolo⁹²⁵, quando Cesare Baronio inserì il suo nome nel *Martirologio Romano*⁹²⁶. Dopo aver abilitato Artemio alla dignità di santo, Baronio garantì la fattività storica dell'apparizione della Croce. Alcuni anni dopo, Giacomo Bosio confermava la storicità e la credibilità dell'evento con queste parole: «*Il che non solamente accennano le parole di Eusebio, se sono rettamente intese, ma ne fece anco più ampia fede il Glorioso Martire Artemio, il quale militando nell'esercito di Costantino, si trovò presente quando la detta visione apparve in Cielo, e con gli occhi propri la vide.*»⁹²⁷

Come hanno dimostrato Jack Freiberg e Marc Fumaroli, le *Storie di Costantino* incontrarono un periodo di particolare fortuna a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, immettendosi nella controversia ideologica e nella rete diplomatica europea⁹²⁸. Jack Freiberg ha individuato e analizzato i numerosi cicli dipinti a tema costantiniano commissionati nella Roma gregoriana, sistina e clementina: la decorazione parietale della villa privata del cardinale Felice Peretti,

⁹²⁴ C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici*, anno 312, XXI-XXII, *op. cit.*, p. 456.

⁹²⁵ M. V. BRANDI, s. v. *Artemio*, in *Enciclopedia dei Santi. Biblioteca Sanctorum*, vol. II, pp. 489-490.

⁹²⁶ *Ibidem*.

⁹²⁷ G. BOSIO, *op. cit.*, p. 708.

⁹²⁸ J. FREIBERG, *op. cit.*, M. FUMAROLI, *op. cit.*

futuro Sisto V (ca. 1581)⁹²⁹; i cinque episodi dipinti da Girolamo Muziano, Cesare Nebbia e altri artisti nella volta della Galleria delle Carte Geografiche (1580-1583)⁹³⁰; gli affreschi di Giovanni Guerra e di Cesare Nebbia nella Sala di Costantino del Palazzo Lateranense (ca. 1590)⁹³¹; le scene dipinte dagli stessi pittori nella Loggia delle Benedizioni di San Giovanni in Laterano⁹³²; gli otto riquadri affrescati sotto la direzione del Cavalier d'Arpino nella Basilica di San Giovanni in Laterano (1599-1600)⁹³³.

Questi cicli pittorici esprimono l'urgenza di ribadire la superiorità del potere pontificio, ancorandosi senza titubanze non soltanto ad Eusebio di Cesarea, ma anche agli *Actus Silvestri*, proprio come accadde anni prima nella Sala di Costantino. Al contempo, esaltano l'imperatore Costantino quale figura eroica della Cristianità e modello ideale di principe alleato della Chiesa. Sisto V si rammaricava, ancora speranzoso: «*Manca alla cristianità un principe come Costantino, però il papa non vuol rinunciare alla speranza che un giorno ne sorga uno*⁹³⁴». Il pontefice vedeva in Costantino un garante dell'unità cristiana, ottenuta estirpando con ogni mezzo il paganesimo e l'eresia, metafore attualizzanti dell'Islam e della Riforma protestante. Non a caso, Cesare Baronio dedicò il terzo volume degli *Annales* (1592), incentrato

⁹²⁹ La decorazione della villa è stata descritta da Vittorio Massimo nelle *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane con un'appendice di documenti*, Roma, 1836. Dieci erano le scene ispirate alla vita di Costantino: *Costantino si imbarca per Roma, Apparizione della Croce, Sogno dei santi Pietro e Paolo, Costantino si inginocchia di fronte a papa Silvestro, Battesimo di Costantino, Fondazione delle prime basiliche, Distruzione degli idoli, Costantino fa dei «ricchi donativi» a Silvestro e alla Chiesa*. M. L. MADONNA, *Roma di Sisto V: arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco*, Roma, 1993, pp. 152-155. J. FREIBERG, *op. cit.*, pp. 77, 86, nota 47.

⁹³⁰ Di seguito, i soggetti: *Apparizione della Croce, Battesimo di Costantino, Costantino tiene le redini del cavallo di Silvestro, Costruzione della basilica di San Pietro, Costruzione della basilica di San Paolo*. C. STRINATI, *Roma nell'anno 1600: Studio di pittura*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 10, 1980, pp. 17-20; I. CHENEY, *The Galleria delle Carte Geografiche at the Vatican and the Roman Church's View of the History of Christianity*, in *Renaissance Papers: 1989*, a cura di B. J. RANDALL, J. A. PORTER, Durham, 1989, pp. 21-37.

⁹³¹ Di seguito, i soggetti: *Apparizione della Croce, Battesimo di Costantino, Costantino tiene le redini del cavallo di Silvestro, Donazione di Roma*. L. BARROERO, *Il Palazzo Lateranense: il ciclo pittorico sistino*, in C. PIETRANGELI (a cura di), *San Giovanni in Laterano*, *op. cit.*, pp. 217-221.

⁹³² Di seguito, i soggetti: *Apparizione della Croce, Vittoria di Costantino su Massenzio, Sogno dei santi Pietro e Paolo, Donazione di Roma, Costantino tiene le redini del cavallo di Silvestro*. J. FRIEBERG, *op. cit.*, pp. 76, 86, nota 39.

⁹³³ Sulla parete destra: *Ingresso di Costantino a Roma, Sogno dei santi Pietro e Paolo, Scoperta di Silvestro sul monte Soratte, Battesimo di Costantino*. Sulla parete sinistra: *Fondazione della basilica di San Giovanni in Laterano, Consacrazione della basilica, Apparizione di Cristo nel giorno della dedicazione della basilica, Costantino dona gli arredi alla basilica*.

⁹³⁴ L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo, volume X, Sisto V, Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX (1585-1591)*. Versione italiana di P. CENCI, Roma, 1942, p. 395.

principalmente sull'Impero di Costantino, al principe cattolico per eccellenza, che si auspicava erede dell'esempio costantiniano: Filippo II di Spagna.

L'imperatore Costantino fu un modello anche per il re di Francia, allorché Enrico IV, dopo un trascorso da ugonotto, si aprì definitivamente alla Chiesa cattolica. In questo quadro diplomatico si collocano gli arazzi con *Storie di Costantino*, commissionati su disegno di Rubens da Luigi XIII e donati al cardinale Francesco Barberini, il quale, a sua volta, incaricò Pietro da Cortona di progettare sei nuove storie⁹³⁵. Ad essi aggiungeremo gli affreschi di Andrea Sacchi e di altri pittori della sua cerchia commissionati da Urbano VIII per il Battistero Lateranense, che recepivano una ormai centenaria tradizione artistica, senza però sfiorare gli tocchi degli *Actus Silvestri*.

Allo scadere del XVI secolo, a differenza delle *Storie di Costantino* che, eredi dell'ideologia della Sala di Costantino, continuavano a porsi come indefesso rimando alla situazione politica contemporanea, le *Storie della Vera Croce* non avevano più la necessità di fungere da documento storiografico, poiché la loro storicità era stata definitivamente cristallizzata nelle formule degli *Annales Ecclesiastici* e del *Breviarium Romanum*.

Ecco allora affacciarsi in questa nuova concezione liturgica dell'arte sacra l'imperatore Eraclio, che, come Elena, era un personaggio storico, ma anche liturgico: le sue imprese erano infatti decantate dalle *Lectiones* dell'*Exaltatio Crucis* (14 Settembre). La pittura liturgica depurava le rappresentazioni della Vera Croce dalle sovrastrutture ideologiche che per anni l'avevano ingabbiata, riportandola ad un piano meramente didattico, dove Elena e Eraclio divenivano modelli da imitare, devoti alla Croce e obbedienti alla Chiesa.

Nell'ottavo volume degli *Annales Ecclesiastici*, pubblicato nel 1599, Baronio attingeva alle *Lectiones* della festa dell'*Exaltatio Crucis*, facendo così coincidere la versione storica con quella liturgica:

⁹³⁵ Sulla vicenda si veda il brillante saggio di Marc Fumaroli: M. FUMAROLI, *op. cit.*, pp. 89-102.

«Heraclio Imp. dice Teofane, n'andò all'entrata della primavera da Costantinopoli a Gerusalem, e rimettendo nel proprio luogo il vivificante legno della Croce da esso recatovi, e si ancora Zaccaria vescovo di quella città, ne rendette a Dio moltissime grazie. [...] Aggiungono i rituali ecclesiastici, e dicono: Riportando Heraclio sopra le proprie spalle il Sacratissimo legno al monte stesso ove il Salvator del mondo portato l'havea, fu costretto a fermarsi nella porta che conduceva al Calvario, perciocché egli era adornato d'oro e di gemme e quanto più si studiava e sforzavasi d'oltre andare, tanto Maggioremente ne veniva rattenuto. E venendo perciò in gran meraviglia Heraclio e gli altri tutti, Zaccaria vescovo di Gerusalem: Avverti bene, disse, Imperadore, che con questo trionfale ornamento tu non imiti la povertà e l'humiltà di Christo. Alle quali parole, ponendo giù Heraclio il ricchissimo vestito, e le scarpe, e mettendosene un plebeo, agevolmente proseguì il rimanente del cammino e collocò la Croce medesimo luogo del Calvario donde era stata da' Persiani levata, e stabilisse che in tal dì (cioè alli quattordici di Settembre) si celebrasse ogni anno la memoria dell'Esaltatione della Croce⁹³⁶».

Questa versione eliminava dalla scena la secolare figura dell'angelo ammonitore, il cui ruolo viene ora ricoperto dal vescovo Zaccaria.

Il *Breviarium Romanum* edito nel 1568 recuperava così la purezza delle prime testimonianze storiche bizantine, come la *Chronographia* di Teofane il Confessore (758-818), dove non si faceva accenno alcuno all'evento miracoloso, ma soltanto all'umile ingresso a Gerusalemme di Eraclio con la Vera Croce, accompagnato dal patriarca Zaccaria. Se nella *Legenda Aurea* la porta di Gerusalemme si chiudeva di fronte all'imperatore, ora l'imperatore non riesce a camminare avanti nonostante lo sforzo e non è l'angelo a suggerirgli di spogliarsi delle proprie ricchezze, ma il vescovo Zaccaria. Il racconto mescola i dati storici con il valore simbolico della leggenda, consegnando un resoconto credibile, nel quale si assiste alla celebrazione dell'autorità ecclesiastica quale guida di riferimento. Come papa Silvestro e il vescovo Macario, Zaccaria

⁹³⁶ O. RINALDI, *Annali Ecclesiastici tratti da quelli del cardinal Baronio per Odorico Rinaldi trivigiano prete della congregazione dell'Oratorio di Roma, parte I, in Roma, appresso Vitale Mascardi, Roma, 1656, anno 628, 1-2, p. 263. Si veda inoltre l'Editio Princeps del Breviario Romano (1568), in M. SODI, A. M. TRIACCA, op. cit., 5634 sgg., pp. 856 sgg.*

funge da contrappeso alla figura imperiale, riproponendo il concetto ideologico della superiorità del potere spirituale sul potere temporale.

Malgrado questa versione comparve sin dalla prima edizione del *Breviarium Romanum* (1568), le produzioni artistiche non si liberarono da subito della presenza dell'angelo, pur affiancandola alla partecipazione del vescovo Zaccaria, come si evince nell'oratorio del Crocifisso a Roma, in una tela di Ludovico Cardi, detto il Cigoli (Firenze, San Marco, 1594)⁹³⁷ e nelle opere di Ventura Salimbeni (Pisa, San Frediano, 1606)⁹³⁸ e di Giovanni Billivert (Firenze, Santi Michele e Gaetano, 1641).

Che il radicamento della leggenda fosse ancora forte, lo dimostra una sacra rappresentazione di successo, l'*Esaltazione della Croce* del fiorentino Giovan Maria Cecchi, diffusa intorno agli anni Ottanta e pubblicata postuma all'autore, nel 1598⁹³⁹. Nell'opera del Cecchi le vicende dell'imperatore si intervallano con episodi riguardanti personaggi popolani, dai risvolti realistici, talvolta comici. Nella terzultima scena dell'ultimo atto si incontra il vescovo di Gerusalemme Zaccaria, con il crocifisso in mano, seguito da alcuni sacerdoti: il vescovo è stato liberato dalla prigionia di Cosroe e attende il corteo di Eraclio davanti alla porta di Gerusalemme. Nel penultimo atto compare Eraclio su un carro trionfale, con la reliquia del sacro legno, accompagnato dai soldati e dal popolo⁹⁴⁰. A seguito di un grandioso elogio alla Croce celebrato dal vescovo Zaccaria, la storia prosegue così come l'aveva raccontata Jacopo da Varazze: la porta si chiude e un angelo si affaccia sopra la porta⁹⁴¹, ma è Zaccaria ad ordinare all'imperatore di togliere le vesti e i calzari e di consegnarli ai paggi⁹⁴². Come si è detto per le storie di Elena e

⁹³⁷ A. PADOA RIZZO, *L'altare della Compagnia dei Tessitori in San Marco a Firenze, dalla cerchia di Cosimo Rosselli al Cigoli*, in *Antichità Viva*, 1989, 4, pp. 17-24. Sul Cigoli si veda F. FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*. Introduzione di R. ROLI, Roma, 1986.

⁹³⁸ M. CIAMPOLINI, *Ventura Salimbeni*, in A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, *Nel segno di Barocci*, Milano, 2005, pp. 370-393.

⁹³⁹ Il testo è stato pubblicato interamente in A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, vol. 3, Firenze, 1872, p. 1 sgg. In appendice al testo, D'Ancona riporta la «Descrizione dell'apparato e de gl'intermedi fatti per la storia dell'Esaltazione della Croce rappresentata in Firenze da' giovani della Compagnia di San Giovanni Evangelista con l'occasione delle nozze delle altezze serenissime di Toscana nell'anno 1580», pp. 121-138.

⁹⁴⁰ *Ibidem*, p. 115.

⁹⁴¹ *Ibidem*, p. 117.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 118.

di Costantino, non è da sottovalutare l'influenza agita dalle sacre rappresentazioni sull'iconografia. Non a caso, nella prima metà del Seicento, mentre il dipinto romano di Van Lindt (Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella del Crocifisso, 1637) e le tre tele di Palma il Giovane, delle quali parleremo a tempo debito, non lasciavano tracce dell'angelo, se non un labile ricordo nella pala d'altare del Duomo di Urbino di Palma il Giovane, nelle produzioni artistiche toscane perseverava la partecipazione dell'angelo con la Croce in mano, sempre più piccolo e meno invasivo, ma comunque presente. Questa arretratezza iconografica va attribuita al prolungato successo della sacra rappresentazione del Cecchi in area fiorentina.

La fortuna dell'imperatore Eraclio nelle *Storie della Vera Croce* dipinte tra la fine de XVI secolo e l'inizio del secolo successivo, derivò non soltanto dalla svolta iconografica verso una pittura di liturgia, ma anche dal successo personale di Eraclio come eroe cristiano, riscontrato a quest'epoca tanto nella letteratura quanto nell'arte.

Nella lunetta della Cappella Paolina fatta edificare a partire dal 1610 da papa Paolo V in Santa Maria Maggiore a Roma per onorare l'immagine acheropita della Vergine, Guido Reni dipinse due storie che mostravano la vittoria di un imperatore cristiano ottenuta con l'aiuto della Vergine: *Narsete vincitore su Totila* e *Eraclio vincitore su Cosroe*, vicenda, quest'ultima, ispirata alla *Chronographia* di Teofane il Confessore. Come Capriotti ha rilevato, è evidente che le due popolazioni sconfitte simboleggiano i nemici della Chiesa dell'epoca: nei goti di Totila si riconoscevano i tedeschi riformati e nei persiani di Cosroe i musulmani⁹⁴³.

Le primordiali motivazioni che all'epoca delle crociate avevano determinato la fortuna delle vicende di Eraclio nell'arte, si ripercossero nel tardo Cinquecento, epoca attraversata dal sentimento di lotta all'infedele e dall'aspirazione alla riconquista del Santo Sepolcro.

Nel 1605 fu pubblicato a Parigi un poema in versi dichiaratamente ispirato alla *Gerusalemme Liberata* del Tasso: *La Croce racquistata* dal pistoiese Francesco Bracciolini, segretario prima al

⁹⁴³ G. CAPRIOTTI, *Metafore del presente. Pittura di storia e celebrazione del papato dalla Restauratio Romae alla Controriforma*, in P. DE VECCHI, G. VERGANI (a cura di), *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo 2004, pp. 125-137.

servizio del cardinale Federico Borromeo, poi di Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII⁹⁴⁴. Nell'opera, incentrata sulla spedizione punitiva contro i persiani, i cristiani sono dipinti come eroici difensori della fede pronti a morire pur di recuperare la reliquia della Croce, mentre i persiani sono giudicati politeisti, adoratori di demoni, nemici di Cristo e della Croce. L'opera, pubblicata per la prima volta a Parigi, durante la nunziatura di Maffeo Barberini presso il re, è duplice metafora dell'attualità, in quanto da una parte identifica nei persiani il nemico turco e dall'altra riconosce nell'eroico imperatore cristiano il re convertitosi dal calvinismo, Enrico IV. Le aspettative dello studioso che si accinga alla lettura della parte finale dell'opera del Bracciolini saranno in parte tradite. Dopo una serie di truci battaglie, Eraclio riesce ad entrare nel palazzo dell'imperatore persiano, si impossessa della reliquia e libera alcuni prigionieri, tra i quali figura il vescovo di Gerusalemme, Zaccaria. Il poema si conclude con un discorso di elogio alla Croce proclamato da Zaccaria, al quale segue la scena finale, in cui Eraclio sale su un trionfale carro, accingendosi a riportare la Croce a Gerusalemme: «*E qui silenzio alle sue preci pose/ Quel santo veglio, e 'l vincitore Augusto/ Sovra dodici rote alto compose/ Trionfal carro, e d'aurei fregi onusto;/ E col tronco vital, che l'odiose/ Mani involar del fier tiranno ingiusto,/ all'occidente ogni sua schiera volta/ Riporta la gran preda, onde fu tolta*⁹⁴⁵». L'omissione dell'episodio tanto celebrato in pittura, dove Eraclio riporta umilmente e scalzo la Croce al Santo Sepolcro, è significativa.

La *Croce Racquistata* del Bracciolini introduce una visione eroica e trionfalistica di Eraclio, inaugurante un filone tematico nella drammaturgia seicentesca⁹⁴⁶ che le *Storie della Vera Croce* non poterono trasmettere.

⁹⁴⁴ L. ROSSI, *Bracciolini (Dell'Api)*, Francesco, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 13, Roma, 1971; M. FUMAROLI, op. cit., pp. 91-92, 100, nota 6.

⁹⁴⁵ F. BRACCIOLINI, *La Croce racquistata: poema heroico del Sig. Francesco Bracciolini: libri trentacinque. Al Serenissimo Granduca di Toscana Cosimo Secondo* (edizione originale del 1610), XXXV, 68, Venezia, 1614.

⁹⁴⁶ Si segnala una tragedia di Pierre Corneille, *Eraclio, imperatore d'Oriente* (1647), che fu tradotta in italiano, pubblicata e messa in scena in Italia in varie occasioni nel corso del Seicento (nel 1672 dal Collegio del beato Luigi Gonzaga di Bologna; nel 1672 dal Seminario Romano; nel 1699 dal Collegio Clementino a Roma). L'opera non fa riferimento all'umile ingresso di Eraclio a Gerusalemme con la reliquia della Vera Croce. Edizione consultata: P. CORNEILLE, *Heraclius, Empereur d'Orient, Tragèdie par P. Corneille*, Paris, 1663.

Sono lontani i tempi del mosaico della Cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme, dove l'imperatore-condottiero si dirigeva al Santo Sepolcro con la Croce, in groppa al suo cavallo, circondato dai suoi soldati e abbigliato come un imperatore romano! L'arte della Controriforma aveva trasformato Eraclio da *exemplum* di imperatore crociato a *exemplum* di *Imitatio Christi* e di obbedienza all'autorità ecclesiastica.

Capitolo 10

Dalla leggenda alle *Storie della Vera Croce*: cicli di affreschi a Roma e a Terni tra gli anni Settanta e gli anni Novanta del XVI secolo

Nella seconda metà del Cinquecento fu Roma a proseguire la grande tradizione artistica dei monumentali cicli parietali dedicati alla Vera Croce.

I tre ambienti che ospitano gli affreschi, la Cappella della Croce Santa a Terni, l'Oratorio del Crocifisso a Roma e la Cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme, sono accomunati dalla stessa funzione: la custodia di un oggetto sacro e prodigioso, che si tratti della reliquia della Vera Croce (nella Cappella della Croce Santa a Terni e nella Cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme) o di un Crocifisso miracoloso (nell'Oratorio del Crocifisso).

Nei tre casi, come nell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara, le pareti dipinte si fanno roccaforti del pensiero controriformato, difenditrici del culto della reliquia e dell'immagine della Croce che custodiscono.

10.1 Ricostruzione di un ciclo di Sebastiano Fiori nella chiesa di San Francesco a Terni

Dal passaggio di San Francesco d'Assisi a Terni (1218) nacque una comunità francescana insediatasi nelle terre di proprietà della famiglia Camporeali, disposte nella zona ovest della città. Su questo terreno, donato probabilmente a San Francesco dal frate minore Simone Camporeali, fu posta nel 1256 la prima pietra della chiesa di San Francesco d'Assisi.

La struttura originaria dell'edificio ecclesiastico venne in parte trasformata tra il XV e il XVI secolo, quando furono aggiunte nuove cappelle: la Cappella Paradisi, la Cappella di San Bernardino da Siena e la Cappella della Croce Santa. Durante questo lasso di tempo, la chiesa di

San Francesco, animata dalla comunità francescana di Terni, costituì un imprescindibile punto di riferimento della vita religiosa, sociale e culturale della città.

La Cappella della Croce Santa fu interamente affrescata e decorata con stucchi da Sebastiano Fiori di Arezzo, allievo di Giorgio Vasari.

Visitandola oggi, si può cogliere solo una parte dell'originario ciclo pittorico e plastico. Della porzione non più esistente, che fu distrutta a seguito dei bombardamenti che colpirono Terni l'11 Agosto del 1943 e il 7 Giugno del 1944, rimane il ricordo in alcune fotografie in bianco e nero dei primi anni del Novecento.

Il culto della Croce, proprio della devozione francescana, era praticato nella chiesa di San Francesco sin dal XV secolo, come documentano la presenza di un Crocifisso ligneo intagliato e dipinto (attribuito a Giovanni Tedesco, seconda metà del XV secolo, Pinacoteca Comunale di Terni) utilizzato durante i riti del Venerdì Santo⁹⁴⁷ e l'esistenza *in loco* di una reliquia miracolosa⁹⁴⁸.

Donata nel 1473 dal papa francescano Sisto IV al suo cameriere Alberico Camporeali di Terni⁹⁴⁹, la reliquia, custodita in origine nella dimora dei Camporeali, scampò incolume ad un incendio che aveva colpito l'abitazione⁹⁵⁰: il prodigio condusse i suoi proprietari a depositarla nella chiesa di San Francesco, al fine di espanderne e renderne pubblico il culto. I Camporeali affidarono allora la custodia della reliquia ad una Confraternita appositamente istituita, pur mantenendone la proprietà, almeno in un primo momento.

⁹⁴⁷ Si veda G. CASSIO, *San Francesco il Santuario di Terni: visione incantevole di arte e fede*, Perugia, 2005, p. 225. Bibliografia storico-critica sul Crocifisso in *Ibidem*, p. 254, nota 3.

⁹⁴⁸ F. ANGELONI, *Storia di Terni* (1646), a cura di P. MANASSEI, Terni, 2002, pp. 229, 230. Cassio riporta la presenza in San Francesco di altre particole della croce: una ivi conservata sin dal 1465; altre aggiuntesi nei secoli successivi. G. CASSIO, *op. cit.*, p. 254, nota 8.

⁹⁴⁹ Cassio non esclude l'ipotesi che la reliquia donata ad Alberico Camporeali sia la stessa a cui si accenna nel 1465, rigettando la tradizionale versione secondo cui la reliquia fu data al Camporeali da papa Sisto IV nel 1473, tramandata dall'Angeloni. F. ANGELONI, *Storia di Terni, op. cit.*, Terni, 2002, pp. 229, 230.

⁹⁵⁰ R. GRADASSI LUZI, *Le venti confraternite laiche del comune di Terni*, Terni, 1927, p. 85; G. CASSIO, *op. cit.*, p. 254, nota 8.

All'epoca di Alberico Camporeali, la reliquia era riposta in un cofanetto d'avorio e di ebano (Bottega degli Embriachi, prima metà del XV secolo, Terni, chiesa di San Francesco)⁹⁵¹. Verso la fine del XV secolo, la Compagnia della Croce Santa impegnò le prime entrate nella committenza di un reliquiario d'argento (Ambito umbro-toscano, seconda metà del XV secolo, Terni, chiesa di San Francesco), da innalzare durante le ostensioni solenni⁹⁵². Nel 1517 il comune di Terni, in considerazione delle proprietà taumaturgiche della particola, deliberò di far realizzare una cassetta ferrata chiusa con tre chiavi, per custodirla con più sicurezza⁹⁵³.

Le progressive committenze, dirette ad una custodia più protetta e ad una degna esposizione della reliquia, rispondevano di volta in volta all'esigenza di un culto della Croce, quello praticato nella chiesa di San Francesco, sempre più popolare e in ascesa.

Come riferiva Francesco Angeloni, autore della *Storia di Terni*, la reliquia di Alberico Camporeali divenne ben presto oggetto di grande venerazione, richiamando in visita alla Cappella della Croce Santa non solo i cittadini di Terni, ma anche le popolazioni circconvicine:

«[...] avendo quello [Alberico Camporeali] nel ciò fare, aumentato alla patria un tesoro spirituale, e col divino culto, anche la devozione non solamente dei cittadini ma dei circonvicini popoli grandemente accresciuta⁹⁵⁴». E ancora: «[reliquia] la cui abbondanza di grazie conduce nei suoi festivi giorni, nella Pasqua di Resurrezione ed Epifania, gran numero di con vicini popoli ad adorarla e a riceverne dai sacerdoti e predicatori la salutifera benedizione⁹⁵⁵».

Nel 1525 Pietro Camporeali, erede e discendente di Alberico, trasferì la proprietà della reliquia ai padri di San Francesco e tra il 1553 e il 1555 organizzò giuridicamente la Confraternita della

⁹⁵¹ M. D'ONOFRIO, *Arredi sacri nelle Diocesi di Terni, Narni e Amelia: dal Medio Evo ai nostri giorni*, Roma, 1974, pp. 74-75; G. CASSIO, *op. cit.*, pp. 227-229.

⁹⁵² U. GNOLI, *L'oreficeria alla mostra di Perugia*, in *Emporium*, 25, 1907, pp. 429-456; M. D'ONOFRIO, *op. cit.*, pp. 24-25; D. L. BEMPORAD, *Reliquiari tra Quattro e Cinquecento nell'Umbria meridionale*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia: questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, contributi di F. ZERI, Todi, 1990, pp. 113-126, p. 119, G. CASSIO, *op. cit.*, pp. 229-237 e note.

⁹⁵³ G. CASSIO, *op. cit.*, pp. 229, 232 e fonti archivistiche in nota.

⁹⁵⁴ F. ANGELONI, *Storia di Terni, op. cit.*, Terni, 2002, 2002, pp. 228-230.

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

Croce Santa, già esistente, ma in forma ancora non ufficiale⁹⁵⁶. Fu probabilmente lo stesso uomo, citato dalla fonte come «*Pietruccio Camporeali*», a commissionare nel 1555 l'edificazione Cappella della Croce Santa in San Francesco, ultima tappa della serie di committenze volte all'esaltazione della reliquia della Croce:

«*Il conte Petruccio Camporeali nostro concive a fatto fabbricare nella chiesa di Santo Francesco una Cappella sotto l'invocazione di detta santissima reliquia nella quale dal dì della perfezione d'essa con quella decenza che ogniuno si conserva et adora et nelli giorni sì delle vigilie come anco nelli giorni della publica esposizione che se ne fa con consenso di tutta la città et populi [...]*⁹⁵⁷».

Nella committenza di Pietruccio Camporeali si riflettevano le esigenze celebrative e devozionali dei membri della Confraternita, come confermava un'iscrizione fatta apporre dai sodali nel muro di destra, successivamente manomessa, ma trasmessa dall'Angeloni e dal Guardabassi (1865): «*CONFRATRES SANCTISSIMAE CRUCIS DUM IN HOC SACRARIO AB EIS LIBERALITER CONSITUTO LIGNUM SALUTARE COLLOCANT ET REVERENTER ADORANT VOTI COMPOTES FACTI IN DOMINO LAETANTES EXULTANT*⁹⁵⁸». Un altro Camporeali, Giovanni Maria, era priore della Confraternita della Croce Santa all'epoca in cui furono terminati gli affreschi e gli stucchi di Sebastiano Fiori⁹⁵⁹.

Antichi proprietari della reliquia, nonché fondatori della Confraternita della Croce Santa e possidenti delle terre che accerchiavano la chiesa di San Francesco, i Camporeali parteciparono probabilmente sia alla committenza del ciclo pittorico e plastico che alla progettazione del suo programma iconografico.

⁹⁵⁶ M. L. MORONI, *La chiesa di San Francesco...*, op. cit., p. 277; G. CASSIO, op. cit., p. 299 e nota.

⁹⁵⁷ L. SILVESTRI, *Collezione di memorie storiche tratte dai protocolli delle antiche Riformanze della città di Terni dal 1387 al 1816 relative al suo stato politico morale civile industriale ed ai suoi rapporti colle altre città e luoghi convicini non che alla storia contemporanea*, Terni, 1977, p. 442.

⁹⁵⁸ F. ANGELONI, *Storia di Terni*, op. cit., Terni, 2002, p. 330; M. GUARDABASSI, *Rapporto speciale sulla chiesa di San Francesco e sulle pitture della cappella Paradisi*, 1865, in G. CASSIO, op. cit., 330. L'iscrizione fu fatta in seguito modificare dai frati di San Francesco a loro favore, con l'intenzione di rivendicare la proprietà della cappella. I documenti, redatti nel 1641, sono conservati nell'Archivio storico diocesano di Terni e sono stati pubblicati in G. CASSIO, op. cit., pp. 293-296.

⁹⁵⁹ Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria, *Arte e territorio: interventi di restauro*, 2, Terni, 2001, *Appendice documentaria*, p. 292.

Altre iscrizioni concorrono alla ricostruzione delle vicende storico-artistiche della Cappella. Sopra l'architrave della parete di fondo, si conserva ancora la mutila scritta con la data di inizio dei lavori, il 1570: «OPUS SEBASTIANI [FLORII ARETI]NI MDLXX⁹⁶⁰». Prima dei bombardamenti, in un'iscrizione, oggi scomparsa, disposta nella parete di destra, in basso a sinistra, Mariano Guardabassi leggeva la firma dell'artista e l'anno di conclusione dell'opera: «OPUS SEBASTIANI FLORII ARETINI MDLXXV⁹⁶¹».

Alcuni studi recenti hanno permesso di ricostruire, almeno in parte, la produzione artistica di Sebastiano Fiori (o Flori, o Floridi, o Florio)⁹⁶². Nato ad Arezzo intorno al 1520, fu allievo del suo conterraneo Vasari, come ricorda lo stesso autore delle *Vite*, che lo segnala attivo nella sua bottega nel 1541 e nel 1546. Nel dicembre del 1541, Sebastiano Fiori si trovava a Venezia al seguito di Giorgio Vasari, insieme agli artisti Giovan Battista Cunigi e Cristoforo Gherardi, per allestire *La Talanta* dell'Aretino, in vista del carnevale dell'anno successivo⁹⁶³. Nel 1546 l'artista collaborò con il Vasari alla decorazione della Cappella della Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria di Roma, su commissione del cardinale Alessandro Farnese⁹⁶⁴. Poiché Vasari cita numerosi collaboratori a quell'impresa, non è possibile stabilire il contributo individuale di Sebastiano Fiori⁹⁶⁵.

Nel 1560 l'artista realizzò la sua prima opera pubblica, firmata e datata, per la chiesa di Sant'Antonio a Terni, purtroppo oggi scomparsa. Secondo una testimonianza settecentesca, il

⁹⁶⁰ M. L. MORONI, *Chiesa di San Francesco*, pp. 277, 279.

⁹⁶¹ M. GUARDABASSI, *Rapporto speciale sulla chiesa di San Francesco e sulle pitture della capella Paradisi*, 1865, in G. CASSIO, *op. cit.*, p. 330. La data di conclusione dei lavori, il 1575, è confermata da due documenti pubblicati da Giuseppe Cassio, rispettivamente conservati nell'Archivio storico e nell'Archivio notarile di Terni, riguardanti i rapporti di Sebastiano Fiori con la confraternita. Il primo è datato 31 gennaio 1576: si tratta di una quietanza rilasciata dal «*magister Bastianus Floridi de Aretio, pictor et sculptor in civitate Interamne*» ai priori e al camerario della Confraternita della Croce Santa, per la somma di 400 scudi, corrisposti come mercede per la decorazione della cappella nella chiesa di San Francesco. Il secondo documento è datato 5 marzo 1576 e riporta la concessione in usufrutto al pittore e stuccatore di una proprietà della confraternita per nove anni, per ringraziarlo del lavoro, che dovette essere assai apprezzato. G. CASSIO, *op. cit.*, pp. 291-293

⁹⁶² Su questo artista si vedano G. SAPORI, *La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento*, Terni, 1994, p. 93; L. SECCI, *Il pittore S. F. a Terni*, in *Indagini*, 1994, n. 67, pp. 51 sgg.; M. L. MORONI, *S. F. aretino*, in *Indagini*, 1996, n. 73, pp. 5 sgg.; M. GRASSO, *Fiori (Flori, Florio), Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 48, 1997, pp. 182-183.

⁹⁶³ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 670.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, VII, pp. 670, 681.

⁹⁶⁵ M. L. MORONI, *Chiesa di San Francesco*, *op. cit.*, pp. 282-283.

lavoro consisteva in una *Deposizione* ad affresco, inquadrata da una elaborata cornice in stucco⁹⁶⁶.

Durante il quindicennio non documentato che corre tra la collaborazione con il Vasari nella Sala dei Cento Giorni (1546) e le prima opera ternana (1560), Sebastiano Fiori si perfezionò nella tecnica mista dell'affresco e dello stucco. La sua formazione in questo specifico campo artistico avvenne probabilmente all'interno della bottega vasariana e, a seguito della partenza del Vasari per Firenze (1554), in una delle botteghe specializzate in questo settore, attive a Roma⁹⁶⁷. La produzione documentata dell'artista corre dal 1560 al 1584 ed è inquadrabile nelle città di Terni, Narni, Piediluco, sconfinando verso Massa Martana e Rieti. Il momento centrale della carriera dell'artista fu proprio la decorazione della Cappella della Croce Santa in San Francesco.

Il visitatore che oggi si reca in visita alla Cappella della Croce Santa può osservare la stauroteca d'argento tardo quattrocentesca, con una particola della Croce al suo interno, la sola conservatasi dell'antico gruppo di reliquie che si era formato nel corso del tempo, inserita in un moderno altare maggiore. La porzione di affreschi e di stucchi attualmente ancora visibile, pari al 50% circa della superficie pittorica e plastica originaria⁹⁶⁸, è stata oggetto di un restauro effettuato entro il 2003, che ha permesso la leggibilità di alcuni lacerti di affresco giudicati in precedenza incomprensibili⁹⁶⁹. Dalle fotografie scattate prima della seconda guerra mondiale, che ritraggono la parete dell'altare maggiore (**Figura 137**), la parete destra (**Figura 138**) e la volta (**Figura 139**), si desume che le superfici oggetto di decorazione erano la volta e tre pareti, mentre la quarta si apriva sulla navata sinistra attraverso un arcone ogivale. Gli stucchi incorniciavano tre grandi dipinti a fresco disposti nelle tre pareti e altri ventisei affreschi di dimensioni minori, collocati nelle pareti e nella volta, rispettando uno schema armonico e simmetrico.

«Entro tal chiesa è la Cappella fabbricata dai confrati sotto l'invocazione della Croce, ornata da Sebastiano Florio, Aretino, di buone pitture in fresco, scompartite di stucchi e d'oro da imo a

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 288.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, p. 286.

⁹⁶⁸ C. NIRI, C. PROCACCI, *Note di restauro*, in Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria, *Arte e territorio: interventi di restauro, op. cit.*, p. 300.

⁹⁶⁹ Le tecniche e i risultati del restauro sono pubblicati in *Ibidem*, pp. 300-309.

*sommo*⁹⁷⁰»: con queste parole nel 1646 l'Angeloni riconosceva la qualità artistica delle decorazioni, che risiedeva nella varietà di tecniche applicate e orchestrate in un unico, grandioso ciclo figurativo.

Mariano Guardabassi, nella sua ricognizione del 1865, dimostrava di apprezzare l'eleganza degli stucchi e di considerare invece di poco conto le pitture:

*«Opera del secolo XVI dedicata alla Santa Croce. La bella maniera e la distribuzione degli stucchi sparsi con singolare professione mostra che pure toccando questo secolo la sua fine, pur tuttavia ne conservava l'eleganza. I dipinti che occupano gli spazi circoscritti degli stucchi, recano rappresentanze bibliche, ed i fatti di Costantino ed Elena, e da questi riflettono i temi dei tre affreschi principali, però sono dipinti di ben poca considerazione*⁹⁷¹».

La relazione di Guardabassi suggerisce i principali soggetti del ciclo figurativo (*«rappresentanze bibliche, ed i fatti di Costantino ed Elena»*), tralasciando le vicende di Eraclio, che pure dovevano ricoprire un ruolo significativo all'interno del programma iconografico.

Sebastiano Fiori, aretino, come lui stesso si firmò in calce agli affreschi della Cappella della Croce Santa e come lo definì il suo maestro e conterraneo Giorgio Vasari⁹⁷², conosceva probabilmente l'operato di Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco di Arezzo. Giunto a Roma intorno al 1546, dove aiutò il Vasari nella realizzazione degli affreschi della Sala dei Cento Giorni, si imbatté forse nei cicli di Santa Croce in Gerusalemme (gli affreschi del catino absidale e i mosaici della volta). Soprattutto, però, l'esigenza di aggiornarsi sulle novità del panorama artistico romano lo dovette condurre alla Cappella Orsini in Trinità dei Monti, appena affrescata (tra il 1541 e il 1545). La prima opera pubblica del Fiori, una *Deposizione*, oggi scomparsa, per la chiesa di Sant'Antonio a Terni, dove l'artista dava prova di destreggiarsi nelle

⁹⁷⁰ F. ANGELONI, *Storia di Terni, op. cit.*, Terni, 2002, p. 330.

⁹⁷¹ M. GUARDABASSI, *op. cit.*

⁹⁷² G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 670.

tecniche dell'affresco e dello stucco, risentiva probabilmente dell'opera del Ricciarelli per la Cappella Orsini di Trinità dei Monti⁹⁷³.

Il confronto tra la Cappella Orsini di Roma e la Cappella della Croce Santa di Terni è allora necessario, ma *necessariamente* lacunoso, poiché di entrambi i cicli poco rimane. Dell'opera del Ricciarelli restano la descrizione del Vasari e i disegni rintracciati dagli studiosi; dell'opera del Fiori si hanno le testimonianze pittoriche e plastiche scampate ai bombardamenti, che interessano il lato sinistro e la parete di fondo della Cappella, e le antiche fotografie, soltanto di recente pubblicate da Giuseppe Cassio, che restituiscono una visione globale dell'intera decorazione, senza tuttavia permettere un'accurata osservazione dei dettagli⁹⁷⁴, mentre mancano testimonianze scritte concernenti il programma iconografico, se si fa eccezione per la breve (e incompleta) sentenza del Guardabassi⁹⁷⁵.

Nel 1575, anno in cui l'opera del Fiori fu terminata, non era ancora stato realizzato il ciclo romano dell'Oratorio del Crocifisso, caposaldo della pittura della Controriforma, destinato ad influenzare, nel linguaggio stilistico e iconografico, la cultura figurativa dei pittori che allo scadere del Cinquecento giungevano a Roma. Il ciclo di Sebastiano Fiori si colloca pertanto in un punto di snodo tra gli affreschi della Cappella Orsini e quelli dell'Oratorio del Crocifisso e, dato non trascurabile, fu il primo ciclo con *Storie della Vera Croce* ad essere realizzato a seguito alla fine del Concilio di Trento (1563). Questi aspetti ci incoraggiano ad intraprendere la ricostruzione dell'originario programma iconografico, nella consapevolezza dell'immenso valore di ciò che rimane, ma anche di ciò che è scomparso.

⁹⁷³ La *Deposizione* fu realizzata nel 1560 per la chiesa non più esistente di Sant'Antonio a Terni. Un documento d'archivio settecentesco trascritto da Maria Laura Moroni ne riporta una descrizione: «L'altare maggiore ch'è situato nella facciata dirimpetto alla porta maggiore è di figura grande quadrato, vi è dipinto Gesù Cristo che da Nicodemo, Gioseffo, et altri viene schiodato dalla croce con S. Giovanni Evangelista, le tre Marie, la Madre Santissima e molte altre figure, dipinto nel muro da Sebastiano d'Arezzo nel 1560. L'ornamento della cappella è tutto in stucco antico [...]». M. L. MORONI, *Chiesa di San Francesco*, *op. cit.*, pp. 288-289, note 18-19.

⁹⁷⁴ Si veda G. CASSIO, *op. cit.*, pp. 238, 239, 244. La fotografia della volta si trova in L. LANZI, *Terni, con 173 illustrazioni e 4 tavole*, Bergamo, 1910. Gli originali delle fotografie della parete centrale e della parete destra sono stati consultati direttamente nell'Archivio della Soprintendenza per i beni architettonici, per il paesaggio, per il patrimonio storico-artistico e etnoantropologico dell'Umbria. Busta 73, Fascicolo 5/E 1926-1928-1930, 44A, 44B, 44C, 44D. Le fotografie furono scattate intorno al 1928, anno in cui venne effettuata una campagna di lavori nell'abside della chiesa di San Francesco. Manca una fotografia della parete sinistra. Si ringraziano Giuseppe Cassio e Annie Cottrau per le informazioni date e per l'accesso ai documenti.

⁹⁷⁵ M. GUARDABASSI, *op. cit.*

Gli stucchi

«Intorno poi a questa tavola [la Deposizione] fece un bellissimo e vario ornamento di stucchi pieno d'intagli, e con due figure che sostengono con la testa il frontone, mentre con una mano tengono il capitello e con l'altra cercano mettere la colonna che lo regga, la quale è posta da piè in sulla base sotto il capitello: la quale opera è fatta con incredibile diligenza⁹⁷⁶».

Le parole del Vasari rievocano l'eccentrica invenzione di Daniele da Volterra nella Cappella Orsini, rintracciabile in parte in un disegno di Berlino (Staatlichen Museen, Kunstbibliothek)⁹⁷⁷, dalla quale Sebastiano Fiori aveva tratto spunto per l'impostazione generale della cornice in stucco filettato d'oro dell'altare maggiore, con la presenza di due busti di cariatidi interposti tra le lesene scanalate e il capitello. Sulla trabeazione dell'altare maggiore si snodano due nastri e si innesta un timpano curvilineo spezzato, al di sopra del quale sedevano in origine due grandi putti, reggenti la Croce disposta al centro. Questa fortunata tipologia di cimasa si rileva nell'impresa pittorica della Sala dei Cento Giorni, alla quale anche Sebastiano Fiori partecipò; negli stucchi della Cappella Ciochi Del Monte di San Pietro in Montorio (Bottega di Giorgio Vasari, 1553)⁹⁷⁸; nelle cornici in stucco di Palazzo Spada a Roma (Giulio Mazzoni e bottega, 1559)⁹⁷⁹. Ai lati del riquadro centrale, due nicchie ospitano le statue in stucco di Costantino e di Eraclio: la loro identità era precisata dalle iscrizioni, oggi scomparse, ben visibili nella fotografia scattata prima dei bombardamenti: «COSTANTINUS IMPERATOR» a sinistra e «HERACLIUS IMPERATOR» a destra. Innegabile è la relazione con i lavori di Giulio Mazzoni a Palazzo

⁹⁷⁶ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 53.

⁹⁷⁷ B. DAVIDSON, *op. cit.*, p. 555, fig. 2.

⁹⁷⁸ Si veda M. L. MORONI, *Chiesa di San Francesco*, *op. cit.* p. 288, nota 10. Sulla cappella Ciochi del Monte in San Pietro in Montorio, F. CANTATORE, *op. cit.*, pp. 159-160; C. CONFORTI, *La cappella Del Monte a San Pietro in Montorio*, in E. BERLETTI, P. BACHERINI, *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Firenze, 2011, pp. 180-203.

⁹⁷⁹ Si veda C. STRINATI, *Giulio Mazzoni da Piacenza nella Roma di metà Cinquecento*, in *Bollettino d'arte*, 64, 1979, 1, pp. 27-36; R. CANNATÀ, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso Del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, in *Bollettino d'arte*, 6, 76, 1991, 70, pp. 87-104.

Spada, la cui facciata è arricchita da statue in stucco di uomini vestiti all'antica, collocati entro nicchie timpanate, alternate alle finestre⁹⁸⁰.

Nelle pareti laterali l'apparato plastico-decorativo era lo stesso, come risulta da un confronto tra la parete sinistra, che ancora oggi ne conserva una porzione (**Figura 140**), e la fotografia della parete destra, interamente scomparsa (**Figura 139**). Nella parete sinistra si osservano ancora i due mascheroni bianchi su fondo blu e le due lesene in aggetto, con decorazioni dipinte a grottesche e terminanti con foglie di acanto.

Una fotografia pubblicata nel 1910⁹⁸¹ restituisce alla volta il tripudio dell'esornazione originaria, della quale attualmente non rimane più nessuna traccia. L'esuberante decorazione in stucco, ricca di figure simboliche e ornamentali, incorniciava sedici scomparti dipinti, di diverse forme e dimensioni. Le sinuose erme che comparivano alla base dei quattro pennacchi della volta costituiscono un ulteriore rimando agli stucchi di Giulio Mazzoni di Palazzo Spada. La composizione generale invece ricordava la volta della Cappella Orsini, che il disegno di Berlino (Staatlichen Museen, Kunstbibliothek)⁹⁸² e il passo vasariano mantengono in vita: «[...] è *divisa in quattro parti con bizzarro, vario e bello spartimento di stucchi e grottesche, fatte con nuove fantasie di maschere e festoni, dentro ai quali sono quattro storie della Croce e di Santa Elena, madre di Gostantino*⁹⁸³».

Come nella Cappella Orsini, anche nella Cappella della Croce Santa di Terni i dipinti e gli ornamenti occupavano tre pareti e la volta e in entrambi gli ambienti queste superfici erano ricoperte da una bizzarra intelaiatura in stucco impreziosita da capricci esornativi che attingevano ad un universo figurativo comune, fatto di cariatidi, grottesche, festoni e mascheroni. È plausibile che la committenza della Croce Santa di Terni aspirasse ad ottenere un ciclo figurativo formalmente in linea con il celebre lavoro di Daniele da Volterra per Trinità dei Monti. Per questo motivo, probabilmente, si rivolse a Sebastiano Fiori, che aveva assorbito il

⁹⁸⁰ Il confronto è già stato proposto da Maria Laura Moroni in M. L. MORONI, *Chiesa di San Francesco*, op. cit., p. 288.

⁹⁸¹ L. LANZI, *Terni, con 173 illustrazioni e 4 tavole*, Bergamo, 1910.

⁹⁸² B. DAVIDSON, op. cit., p. 555, fig. 3.

⁹⁸³ G. VASARI, op. cit., vol. VII, p. 53.

linguaggio plastico di Daniele da Volterra, di Giorgio Vasari e di Giulio Mazzoni, artisti attivi a Roma e specializzati nella decorazione in stucco. Dopotutto, nella *Deposizione* della chiesa ternana di Sant'Antonio (1560), Fiori aveva dato pubblicamente prova di saper emulare, nella sua complessità stilistica e tecnica, attraverso la ponderata commistione di affreschi e stucchi, l'operato del Ricciarelli nella Cappella Orsini.

La parete sinistra

Della parete sinistra rimangono gran parte della cornice in stucco, l'affresco centrale e i quattro affreschi laterali. Si tratta, provvidenzialmente, della superficie meglio conservata della Cappella, della quale non è stata rintracciata alcuna vecchia fotografia.

I soggetti dipinti sono stati individuati con correttezza da Maria Laura Moroni e da Giuseppe Cassio⁹⁸⁴.

Il *Ritrovamento della Vera Croce* occupa il riquadro centrale, affiancato nella parte sommitale da due quadretti più piccoli che rappresentano il *Trasporto della Croce su nave* a sinistra e il *Sezionamento della Croce* a destra. Nella parte inferiore si trovano il profeta *David* a sinistra e il profeta *Isaia* a destra. *David* è riconoscibile grazie all'iscrizione tuttora conservata «DAVID.PRO», mentre il profeta di destra, attualmente privato dell'iscrizione, è identificabile con certezza con *Isaia*, poiché nella fotografia della parete centrale, dove si leggono, pur con difficoltà, le lettere «SAIAS.PRO». Per una corrispondenza compositiva con la parete destra, al di sotto di ciascun profeta compariva un verso a lui attribuito, che prefigurava la Croce. Queste scritte sono andate perdute; si sappia, ad ogni modo, che la letteratura patristica, l'omiletica e la

⁹⁸⁴ M. L. MORONI, *Chiesa di San Francesco*, op. cit. pp. 278-279; G. CASSIO, op. cit., p. 247. Si evince dall'accurato lavoro di Monica Grasso, pubblicato nel 1997, ovvero prima dei restauri, che i riquadri minori della parete destra erano illeggibili. M. GRASSO, *Fiori (Flori, Florio)*, op. cit., pp. 182-183.

letteratura della Controriforma hanno attribuito alle parole di questi due personaggi dell'Antico Testamento numerose profezie del sacrificio di Cristo e prefigurazioni della Croce⁹⁸⁵.

Nel *Ritrovamento delle tre croci* (**Figura 141**) non compaiono i tradizionali operai coordinati nell'estrarre insieme la reliquia, poiché si è perso il valore simbolico della loro presenza: come accade solitamente nell'arte manierista, le attività di sforzo sono affidate a figure maschili dal valore puramente formale, che evidenziano la bravura dell'artista nella resa anatomica e plastica del corpo umano in tensione e in movimento. Un giovane in primo piano, visto di spalle, si adopera nel tirare la corda per estrarre la Croce. Questa figura, dalla veste corta e aderente che ne valorizza il fisico aitante e muscoloso, è uno stilema idiomatico del manierismo tosco-romano, che il Fiori aveva attinto dalla produzione pittorica vasariana. Non è da escludere un riferimento al Daniele da Volterra della Cappella Orsini, come rivela la similarità di un altro personaggio con uno degli operai della *Deposizione* del Ricciarelli. Nel dipinto del Fiori si vede, al di là della fossa, un uomo accovacciato a terra, colto nell'atto di sollevare la Croce con una corda. Il suo volto è scorciato come quello del Nicodemo che compare in alto a sinistra nella *Deposizione* della Cappella Orsini, anch'egli assorto in un'attività tutta fisica: quella di calare il corpo di Cristo dalla Croce.

È difficile stabilire quanto questo affresco si ispirasse all'operato del Ricciarelli in Trinità dei Monti. Nella Cappella Orsini erano due i dipinti con il *Ritrovamento della Vera Croce*. Uno, realizzato dopo il 1541, completava il ciclo della volta ispirato alla *Leggenda di Giuda Ciriaco*: «[...] e nella quarta quando colui insegna il luogo dove tutte e tre erano sotterrate⁹⁸⁶». Un altro, realizzato dopo il 1545, inaugurava il ciclo parietale, principalmente ispirato alla *Lettera 31* di

⁹⁸⁵ Si segnala la *Predica del trionfo della Croce e sepoltura di Cristo. Fatta in Genova nella chiesa di San Francesco, il sabato santo: l'anno del Signore MDLXXI* di Pietro Ridolfi da Tossignano. P. RIDOLFI, *Delle prediche del R.P. maestro Pietro Ridolfi da Tossignano, dell'Ordine Minore Conventuale*, Venezia, 1584. In questa omelia, il predicatore attinge ad un corpus di profezie e di *Figurae Crucis* rintracciate dagli esegeti nell'Antico Testamento, in particolare da Giustino nel *Dialogus cum Tryphone* (GIUSTINO, *Dialogo con Trifone*, introduzione, traduzione e note a cura di G. VISONA', Milano, 1988) e da Tertulliano nell'*Adversus Marciones* (in *Oeuvres de Tertullien*, traduzione in francese a cura di M. CHARPENTIER, Parigi, 1884, in *The Tertullian Project. A collection of material ancient and modern about the ancient Christian Latin writer Tertullian and his writings*. www.tertullian.org/works/adversus_marcionem.htm.) Numerosissimi sono i riferimenti ai passi dei salmi di David e alle profezie di Isaia, rintracciabili anche in G. BOSIO, *op. cit.*, libro 3, pp. 179-306 e in F. DI SALES, *op. cit.*, cap. 5, pp. 48-55.

⁹⁸⁶ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 54.

Paolino di Nola: «*In una è Santa Elena che fa cavare d'un pozzo la Croce santa*⁹⁸⁷». Nonostante si colga la presenza dell'ebreo nel *Ritrovamento* del Fiori, è improbabile che l'iconografia attingesse al primo dipinto del Ricciarelli, evidentemente ancorato all'antica tradizione figurativa d'impronta antisemita, ed è altrettanto inverosimile che derivasse dal secondo *Ritrovamento* di Daniele da Volterra, posteriore al 1545: nella rappresentazione di Sebastiano Fiori, infatti, il docile atteggiamento di Elena non si carica dell'autorevolezza espressa dal Vasari, che sarà invece ripresa, come più avanti si dirà, nel primo riquadro del ciclo dell'Oratorio del Crocifisso, dipinto da Giovanni De' Vecchi. Ciononostante, colpisce l'uso della parola «*pozzo*» da parte dell'autore delle *Vite*, termine che pare appropriato anche alla fossa in primo piano dipinta dal Fiori, dalla quale la Croce viene estratta con una corda.

Due gruppi ai lati della buca riprendono la tradizionale e liturgica suddivisione tra maschi e femmine. A destra quattro donne, capeggiate da Elena, contraddistinta dal velo bianco e dalla corona, osservano con compostezza la scena. Più dinamico è il gruppo di uomini a sinistra, dal quale emerge un personaggio in primo piano che convoglia con il suo gesto la direzione dello sguardo del fruitore dell'opera verso la buca da cui la Croce sta per essere estratta. Al suo fianco, sosta un anziano barbuto, identificabile con il tipo dell'ebreo profeta. Avvolto nel suo mantello color giallo-arancio, l'ebreo apre la mano mostrando il palmo, sottintendendo i sentimenti di timore e insieme sorpresa provocati dal prodigioso evento. L'ebreo sapiente del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme si atpeggia in modo simile di fronte al *Miracolo della Vera Croce* e allo stesso modo Vasari associava questo gesto ad uno degli astanti nel veterotestamentario *Miracolo di Eliseo* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1566) (**Figura 142**). L'ebreo è circondato da altre figure maschili barbute, recuperate dal campionario figurativo vasariano. Nell'estrema sinistra del già citato *Miracolo di Eliseo*, compare un vecchio dal volto accigliato, comparabile con l'uomo nell'estrema sinistra del *Ritrovamento* del Fiori. Più al centro, l'anziano barbuto che reclina il capo e porta le braccia incrociate sul petto in segno di

⁹⁸⁷ *Ibidem.*

venerazione è formalmente ripreso da un disegno attribuito al Vasari, raffigurante proprio il *Miracolo della Vera Croce* (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe) (**Figura 143**)⁹⁸⁸. La contaminazione con questo disegno è ancora più evidente se si osservano gli sfondi: in entrambe le rappresentazioni, al di là di un'apertura, si erge un obelisco con guglia apicale. Si tratta dell'obelisco di San Pietro, come lo si poteva osservare prima dello spostamento commissionato da Sisto V nel 1586. Erudita prefigurazione della Croce di Cristo nella letteratura del tardo Cinquecento, l'obelisco sosta nel dipinto del Fiori al di là di un recinto, alludendo alla funzione redentiva della Croce nel passaggio dalla Roma pagana alla Roma cristiana. Come abbiamo già osservato nel paragrafo intitolato *Trionfo e idolatria della Croce*, questo concetto è proprio dell'epoca gregoriana e sistina: non c'è conciliazione tra l'età pagana e l'età cristiana, come esprime l'obelisco di San Pietro collocato al di là di un muro. Solo per mezzo della Croce l'antichità pagana viene redenta e Roma diventa nuova Gerusalemme.

Come Eraclio portava la Croce attraverso la porta di Roma nell'affresco della Cappella Orsini⁹⁸⁹ e nel mosaico e nell'affresco di Santa Croce in Gerusalemme, così il *Ritrovamento della Vera Croce* di Sebastiano Fiori è ambientato a Roma, nuova Gerusalemme. Questa allusione viene esplicitata dai soggetti dei riquadri laterali, che narrano una parte di storia sottaciuta dalla tradizione artistica del passato, poiché solo trasversalmente toccata dalla *Legenda Aurea*. Nel testo di Jacopo da Varazze è scritto che la Croce fu divisa in due parti: una fu lasciata a Gerusalemme e l'altra venne inviata a Costantino⁹⁹⁰, ma non si accenna in alcun modo alla fondazione della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme da parte di Elena, di ritorno dalla Terra Santa con una porzione delle reliquie ritrovate. A questa leggenda, di tradizione romana, fanno riferimento i due piccoli riquadri disposti ai lati del *Ritrovamento della Vera Croce*.

⁹⁸⁸ Numero di inventario 655 F. Il disegno è a matita nera, penna, acquerello grigio, biacca e lievi tracce di matita rossa su carta bianca filigranata, tinteggiata sul recto con colore marroncino. Venne riprodotto a stampa da Stefano Mulinari nel 1782. A. PETROLI TOFANI, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: Disegni di figura*, 3, Firenze, 1991, p. 278.

⁹⁸⁹ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 54.

⁹⁹⁰ JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 386.

A sinistra si trova il *Trasporto della Croce per mare* (**Figura 144**); a destra è il *Sezionamento della Croce* (**Figura 145**). Per quanto ci è dato sapere, i due soggetti hanno un solo precedente collocato nei mosaci della volta di Santa Croce in Gerusalemme, che Fiori aveva probabilmente osservato. L'ordine consueto di lettura da sinistra verso destra non rispetta la cronologia degli avvenimenti, perché prima la Croce venne sezionata in due parti, poi una parte venne condotta a Roma. Alcune illustrazioni successive all'opera del Fiori, come l'affresco di Nicolò Circignani nella Cappella di Sant'Elena di Santa Croce in Gerusalemme (**Figura 146**) e l'incisione di David Jerome tratta da un'invenzione di Paolo Farinati (**Figura 147**)⁹⁹¹, contengono sia il *Trasporto della Croce per mare* che il *Sezionamento della Croce* e, come nel ciclo di Sebastiano Fiori, la nave vi compare sempre a sinistra. La logica simbolica prevale su quella cronologia e narrativa: la posizione della nave indica infatti la sua direzione verso Occidente, verso Roma nuova Gerusalemme.

Come avevano fatto Daniele da Volterra nella Cappella Orsini e gli artisti dell'Oratorio dell'Annunziata, Sebastiano Fiori sdoppiò l'*Inventio Crucis* nei due episodi del *Ritrovamento* e del *Miracolo della Vera Croce*. Il *Ritrovamento* è un soggetto a sé stante perché, come il *Miracolo della Vera Croce*, illustra il prodigioso intervento di Dio sulla terra, in questo caso il miracolo della persistenza del sacro legno sotto terra per almeno tre secoli, senza subire alcun disfacimento, derivante dal principio dell'incorruttibilità della Croce esposto da Paolino di Nola⁹⁹². Questo stesso principio si rileva nei quadretti laterali, dove la Croce, dopo essere stata sezionata in due parti, figura intatta sulla prua della nave diretta in Occidente. Già nei primissimi anni del V secolo, l'esistenza di molteplici, forse troppi, frammenti di Croce sparsi per il mondo, portava Paolino di Nola ad affermare che la Croce viva, distinta dal legno inanimato, offriva spontaneamente parti della sua materia, rimanendo tuttavia intatta. Della sentenza di Paolino si

⁹⁹¹ La stampa è stata trovata e consultata direttamente nell'archivio dell'Istituto Nazionale per la grafica, grazie all'aiuto della dott.ssa Danila Rizza. La stampa, con numero di inventario FC 44596, Volume 37H14, proviene dalla collezione Corsini di Roma.

⁹⁹² PAOLINO DI NOLA, *op. cit.*, 31, 6, p. 217. Si veda anche F. DI SALES, *op. cit.*, p. 65.

servì la Controversistica in risposta a Giovanni Calvino, il quale si chiedeva, dubbioso, da dove fossero venute certe particole e con quali mezzi⁹⁹³.

I tre episodi rappresentati nella parete sinistra, allora, raccontano una storia precisa, quella della Croce intesa nella sua concretezza e nella sua duplice natura materiale e divina: la Croce, sembra volerci dire Sebastiano Fiori, è il legno che resiste per più di trecento anni sottoterra, è il legno che rimane intatto, nonostante la sua diffusione nel mondo, è il legno che giunge a Roma, seconda Gerusalemme. La narrazione di questo peregrinare si conclude con la presenza in loco della reliquia, giunta da Roma a Terni attraverso la donazione di Sisto IV ad Alberico Camporeali.

L'altare maggiore

Della parete centrale si sono conservate la raffinata cornice in stucco, le statue degli imperatori Costantino e Eraclio, pur rovinatissime, la parte sommitale del piccolo riquadro a sinistra e l'intero riquadro a destra (**Figura 148**). Completamente perduto è l'affresco centrale, raffigurante il *Miracolo della Vera Croce*, visibile nella fotografia scattata nel 1928.

Il *Miracolo della Vera Croce* era inscenato all'interno di un'ariosa architettura in prospettiva, con una porta aperta sullo sfondo, che lascia intravedere un luminoso paesaggio urbano, nel quale si distingue una costruzione allungata, scagliata contro il cielo, reiterazione dell'obelisco vaticano, che ribadiva l'ideologia sottesa all'affresco centrale della parete sinistra.

Affiancata da due ancelle, Elena indica il miracolo che si sta verificando al centro, dove un giovinetto sdraiato e seminudo, dal corpo in parte avvolto da un lenzuolo, solleva un braccio sopra la testa e volge gli occhi alla Croce, che un uomo sta appena sollevando dal suo corpo.

Nella Galleria dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi è conservato un secondo disegno attribuito al Vasari, che raffigura il progetto per un polittico, con al centro il *Miracolo della Vera Croce*

⁹⁹³ GIOVANNI CALVINO, *op. cit.*, pp. 16-17.

(Figura 149)⁹⁹⁴. Anche se la disposizione dei personaggi è rovesciata a specchio rispetto allo schema di Sebastiano Florio, la composizione è simile: la Croce, disposta obliquamente e a mezz'aria, è sollevata al di sopra del giovane seminudo, appena risorto. La scenografica architettura dello sfondo, imperniata su un'infilata centrale di archi e volte a tutto sesto, denuncia un'innegabile legame tra le due rappresentazioni.

La tradizione quattrocentesca ha consegnato al secolo successivo due principali tipologie di rappresentazione del *Miracolo della Vera Croce*: una, di derivazione d'Oltralpe, riscontrabile negli affreschi e nei mosaici di Santa Croce in Gerusalemme, vuole che il corpo del miracolato sia seduto o sdraiato al di sopra della Croce; l'altra, proposta da Agnolo Gaddi e da Piero della Francesca, vuole che un uomo sollevi la Croce dal corpo del miracolato, seduto o sdraiato sul cataletto.

Nella metà del XVI secolo furono recepite entrambe le tipologie iconografiche: la prima è presente nell'affresco perduto di Livio Agresti per la Torre Sacra di Dillingen⁹⁹⁵ e nel primo disegno del Vasari; la seconda si riscontra nel disegno attribuito al perduto affresco di Daniele da Volterra per la Cappella Orsini e nel secondo disegno del Vasari, dichiaratamente derivante dall'iconografia pierfrancescana. Alla seconda tipologia si ispira Sebastiano Fiori: come in Piero della Francesca, in Daniele da Volterra e in Vasari, il suo giovane risorto siede seminudo sul cataletto, ma se in Piero della Francesca e nel disegno vasariano questi è visto di spalle e allarga le braccia, in Daniele da Volterra e in Sebastiano Fiori viene ritratto frontalmente, mentre solleva un braccio sopra la testa, restituendo la sensazione di un brusco risveglio. Certo, in Sebastiano Fiori non c'è quasi nulla dell'intenso dramma restituito dall'inquieta dinamica dei corpi di

⁹⁹⁴ Numero di inventario: 615 F. Il disegno è eseguito a matita nera parzialmente acquarellata e penna su carta bianca filigranata. Ai lati della scena centrale, l'artista ha inserito entro nicchie San Pietro a sinistra e San Giovanni Evangelista a destra, al di sotto dei quali si trovano due riquadri con episodi della vita di questi due personaggi del Nuovo Testamento: la *Consegna delle chiavi a San Pietro* e il *Martirio di San Giovanni Evangelista*. Nella predella al di sotto della scena centrale, ai lati di un tabernacolo dov'è raffigurata l'*Effusio Sanguinis*, sono rappresentate un'*Ultima Cena* e, secondo Petrioli Tofani, la *Caduta della Manna*. Ignota è la destinazione del progetto, che accostava al miracolo ecauristico il miracolo della Croce. A. PETROLI TOFANI, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi...*, op. cit., p. 260.

⁹⁹⁵ L'affresco è noto grazie ad un'incisione di Giovan Battista De' Cavalieri, datata 1567. Dell'affresco di Livio Agresti e della stampa del De' Cavalieri parleremo più approfonditamente nel trattare della produzione artistica nel Ducato dei Della Rovere.

Daniele da Volterra. Nella volontà di placare l'intonazione michelangiotesca del modello di Daniele da Volterra, Sebastiano Fiori inserisce il corpo del risorto al centro e gli astanti simmetricamente sui due lati, con Elena e due ancelle da una parte e dall'altra parte l'operaio agile e muscoloso ritratto di spalle. Questa invenzione formale, attribuibile proprio a Sebastiano Fiori, sarà pochissimi anni dopo ripresa da Niccolò Circignani per il *Miracolo della Vera Croce* dell'Oratorio del Crocifisso di Roma.

Il *Miracolo della Croce* di Sebastiano Fiori fu probabilmente oggetto di studio degli artisti tardo manieristi dell'area umbra. La pala di Benedetto Nucci, proveniente dalla chiesa di Santa Croce in Foce di Gubbio e la pala di Pierangelo Basili per la chiesa di Santa Croce di Cantiano denunciano un'indiscutibile relazione iconografica e compositiva con l'affresco del Fiori⁹⁹⁶.

Ai lati dell'affresco centrale, al di sopra delle sculture di Costantino (a sinistra) e di Eraclio (a destra), campeggiano due piccoli riquadri.

Nel riquadro a sinistra (**Figura 150**), del quale si conserva soltanto la parte sommitale, si osservano l'interno di un edificio classicheggiante a pianta centrale, con lesene che corrono al di sotto di una trabeazione, due volti nell'estrema sinistra, la punta della mitria di un vescovo al centro e a destra una Croce dorata liturgica.

Nella fotografia del 1928 si distingue nettamente, al centro, il profilo di un vescovo in piedi con un oggetto in mano e, più a destra, un uomo inginocchiato al suo cospetto. Alle spalle dell'uomo si scorge un diacono, sorreggente una Croce processionale. Maria Laura Moroni identifica questa scena con il *Concilio di Nicea*⁹⁹⁷, Cassio non esclude che possa trattarsi del *Battesimo di Costantino*⁹⁹⁸. È altamente probabile che la scena rappresenti un Battesimo, considerata la gestualità dei personaggi, la presenza di una croce liturgica e la specifica ambientazione: l'interno classicheggiante e a pianta centrale, rimanderebbe infatti all'architettura di un battistero. I dettagli compositivi estrapolati dalla rappresentazione di Sebastiano Fiori

⁹⁹⁶ I dipinti di Benedetto Nucci e di Pierangelo Basili saranno oggetto del capitolo successivo, dedicato alle produzioni artistiche nel Ducato dei Della Rovere.

⁹⁹⁷ M. L. MORONI, *La chiesa di San Francesco...*, op. cit., pp. 277-288.

⁹⁹⁸ G. CASSIO, op. cit., p. 248.

denunciano l'influenza del *Battesimo di Costantino* di Giovan Francesco Penni nella Sala di Costantino, con la sola eccezione del copricapo del celebrante. Negli affreschi della Sala di Costantino, infatti, il copricapo di Silvestro ricopre una funzione altamente simbolica: nella *Donazione di Roma* costui indossa la mitria, che lo qualifica quale vescovo di Roma e non ancora pontefice; nel *Battesimo di Costantino* non può privarsi della tiara papale, che sancisce la superiorità della Chiesa sull'Impero. Non sarà così nel *Battesimo di Costantino* della sala di Costantino nel Palazzo Lateranense e nella Loggia delle Benedizioni, eseguiti da Cesare Nebbia e da Giovanni Guerra intorno al 1590: in queste illustrazioni, infatti, il Silvestro battezzante indossa la mitria che lo qualifica ancora come vescovo di Roma. Se nella Sala di Costantino la necessità di proclamare la superiorità del pontefice sull'imperatore portava il valore simbolico a sorvolare sulla corretta cronologia degli eventi, nelle due opere sistine il rispetto della sequenza narrativa, nell'esigenza di credibilità storica, prevaleva sulla simbologia. Convince pertanto l'identificazione del soggetto con il *Battesimo di Costantino*. Ciononostante lasciamo aperta la questione ad un'altra possibilità di lettura, che proporremo soltanto dopo aver parlato del riquadro di destra (**Figura 151**), integralmente conservato e precedentemente identificato con il *Battesimo di Eraclio*⁹⁹⁹, poi con il *Battesimo di Costantino*¹⁰⁰⁰.

Entrambe le ipotesi sono da escludere, poiché è evidente che il vescovo non battezza l'imperatore, ma altre persone. L'imperatore, presumibilmente già battezzato, approva questa conversione di massa e indica il Crocifisso elevato. Sebastiano Fiori aveva certo in mente l'affresco di Girolamo Siciolante da Sermonta nella chiesa di San Luigi dei francesi (1547-1548) (**Figura 152**), terminato negli stessi anni in cui l'artista si trovava a Roma. Nel ciclo di affreschi della Cappella di San Remigio in San Luigi dei francesi si celebrava un altro imperatore, Clodoveo. Convertitosi al Cattolicesimo, questi fu battezzato dal vescovo di Reims San Remigio e impose la conversione all'intero popolo franco, che passò così direttamente dal paganesimo al cattolicesimo. Nel dipinto di San Luigi dei Francesi, ai piedi del Crocifisso giace un idolo

⁹⁹⁹ M. L. MORONI, *La chiesa di San Francesco...*, op. cit., pp. 277-288.

¹⁰⁰⁰ G. CASSIO, op. cit., pp. 225-258.

distrutto del dio Mercurio, dio dell'eloquenza e dell'inganno, richiamo esplicito all'eresia protestante. Lo stesso idolo distrutto comparirà anni dopo nell'affresco del Laureti e dello Scavati nella volta della Sala di Costantino, della cui simbologia abbiamo ampiamente discusso. Come nel dipinto di Girolamo Siciolante, nel piccolo riquadro di Sebastiano Fiori, un imperatore abbigliato alla romana indica il crocifisso innalzato al di sopra dell'idolo distrutto e deposto, mentre un vescovo sta battezzando dei neofiti¹⁰⁰¹. L'opera si presta a due possibili interpretazioni. Se al di sopra della statua dell'imperatore Costantino era raffigurato il *Battesimo di Costantino*, l'episodio che compare sopra la statua di Eraclio riguarderà Eraclio, nonostante sia stata sfruttata la composizione di un altro soggetto. Due testi consegnano alla storia due vicende riguardanti la conversione e il Battesimo di persone infedeli sotto la direzione di Eraclio. Jacopo da Varazze riportava nella *Legenda Aurea* il Battesimo dei persiani: «*Lo scontro fu aspro, ma il Signore dette la vittoria a Eraclio, che prese sotto di sé l'intero esercito avversario; tutto il popolo di Cosroe si sottomise alla fede cristiana e ricevette il sacro Battesimo*¹⁰⁰²». Secondo lo storico Sebeos, inoltre, dopo aver riportato la reliquia al Santo Sepolcro, Eraclio impose il Battesimo agli ebrei, impedendo a coloro che si rifiutavano di farlo di vivere a Gerusalemme¹⁰⁰³. Se il soggetto fosse riferito, come supponiamo in questa prima ipotesi, ad Eraclio, rappresenterebbe un *unicum* iconografico, non derivante da alcuna tradizione e destinato a non avere alcun successo nell'arte successiva.

La seconda ipotesi contempla la possibilità che il soggetto del dipinto corrisponda a ciò che Girolamo Siciolante da Sermoneta intendeva rappresentare: la *Conversione della corte di Clodoveo* operata da San Remigio attraverso il Battesimo¹⁰⁰⁴, sotto la guida del neoconvertito imperatore che rifiuta l'idolatria e accoglie il Crocifisso. Se così fosse, si può ipotizzare che il dipinto a sinistra raffiguri non il *Battesimo di Costantino*, ma il *Battesimo di Clodoveo*, sulla

¹⁰⁰¹ Nel dipinto di San Luigi dei Francesi il vescovo sta cresimando e non battezzando la corte di Clodoveo.

¹⁰⁰² JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 751.

¹⁰⁰³ R. W. THOMSON, *The Armenian History attributed to Sebeos*, Liverpool, 1999, XXXV, p. 70; W. E. KAEGI, *op. cit.*, pp. 205-208.

¹⁰⁰⁴ Si ricorda che nel dipinto di San Luigi dei Francesi il vescovo non sta battezzando, ma sta cresimando la corte di Clodoveo.

scorta del *Giuramento di Clodoveo* dipinto da Perin del Vaga nella stessa Cappella di San Remigio in San Luigi dei francesi. In questo caso, la mitria apparterrebbe al vescovo San Remigio, lo stesso che battezza i franchi nel *pendant*. Si avrebbe, come nella parete destra, una coppia di dipinti narrativamente completa e slegata dalla pala centrale, ma collegabile ad essa da un punto di vista tematico. Il *Miracolo della Vera Croce* al centro, infatti, celebra la Croce come strumento di resurrezione, di rinascita, di conversione e lo stesso può dirsi per le due scene sovrastanti di Battesimo nel segno della Croce, indipendentemente da quale sia natura dei soggetti.

L'ipotesi che la coppia di riquadri illustri le vicende di Clodoveo mi pare la più convincente. Clodoveo prosegue la serie degli imperatori eroi della Cristianità, dopo Costantino e Eraclio. Bosio racconta che Clodoveo, come Costantino, fece erigere numerose Croci negli incroci delle strade¹⁰⁰⁵. Attraverso la sua conversione e l'imposizione del Battesimo al suo popolo, Clodoveo diffuse il Cristianesimo in Europa nella sua versione ortodossa, ossia dichiarando la sua appartenenza alla Chiesa di Roma. La vicenda storica si immetteva direttamente nel quadro politico e religioso internazionale della seconda metà del XVI secolo, poiché quelli erano gli anni delle guerre di religione in Francia, alle quali parteciparono, come racconta Francesco Angeloni, anche alcune importanti personalità ternane, in qualità di difenditrici della Chiesa cattolica. Tra questi, Lucantonio Tommassoni¹⁰⁰⁶ e Marcello Paradisi, membro della famiglia Paradisi possidente di una Cappella nella chiesa di San Francesco¹⁰⁰⁷, «*con genti di Pio V nella Francia contra Ugonotti operò il Paradisi in quelle guerre ciò che ad uomo di fama vago s'appartiene*¹⁰⁰⁸». Negli anni in cui Fiori terminava il suo ciclo di affreschi nella Cappella della Croce Santa, il conte Michelangelo Spada commissionò gli affreschi degli interni del suo

¹⁰⁰⁵ «*Provasi quest'uso antichissimo di ergere le Croci nelle vie pubbliche essere uso particolarmente in Francia già fin dal tempo di Clodoveo che fu il Re Christiano di quella nobilissima Provincia come si legge nella vita di Vittone Vescovo di Verdun che fiorì più di mille cent anni sono*». G. BOSIO, *op. cit.*, p. 664.

¹⁰⁰⁶ F. ANGELONI, *Historia di Terni descritta da Francesco Angeloni et dedicata all'Eminentissimo, e Reverendissimo signor cardinale Giulio Mazarini, in Roma, nella Stamperia di Andrea Fei*, Roma, 1646, p. 182.

¹⁰⁰⁷ La cappella, a destra del presbiterio, fu affrescata nel tardo XV secolo da Bartolomeo di Tommaso su committenza di Monaldo Paradisi, con scene del *Giudizio Universale*. Si veda G. CASSIO, *op. cit.*

¹⁰⁰⁸ F. ANGELONI, *Historia di Terni, op. cit.*, Roma, 1646, p. 188.

palazzo, edificato su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane¹⁰⁰⁹. All'impresa partecipò anche Sebastiano Fiori, del quale rimangono tre soffitti con le effigi di *Flora*, *Diana* e *Giove*, inquadrati da grottesche (datate tra il 1575 e il 1580)¹⁰¹⁰ e le *Storie di Abramo* nell'antica Cappella del palazzo (databili anteriormente, secondo Maria Laura Moroni¹⁰¹¹). Al centro della volta del salone principale, il pittore fiammingo Karel Van Mander traspose in formato ridotto gli affreschi che Giorgio Vasari aveva lasciato nella Sala Regia in Vaticano, con soggetti riferiti alla storia internazionale attuale, come *La notte di San Bartolomeo* e *Re Carlo IX approva la strage degli ugonotti*¹⁰¹². L'interesse per la situazione francese si rivela pertanto negli affreschi commissionati da Michelangelo Spada, profondamente immesso negli ambienti controriformati più intransigenti della Curia Romana. Questo esempio ci aiuta a comprendere che non è poi così avulsa dalla realtà storica ternana l'idea che i due quadretti dell'altare maggiore rappresentino le storie di re Clodoveo.

Non sappiamo se i personaggi ternani dei quali si è parlato, vigorosi difensori della Chiesa di Roma, fossero in rapporto con la Confraternita della Croce Santa. Il registro degli iscritti anteriore al 1620 è scomparso, ma si sono conservati tre registri manoscritti tra il 1620 e il 1756, nei quali si leggono i nomi di esponenti non soltanto dei Camporeali, ma anche dei Paradisi e degli Spada. È plausibile pertanto che anche all'epoca in cui Sebastiano Fiori dipingeva il ciclo nella Cappella della Croce Santa di Terni la Confraternita vantasse gli esponenti di queste illustri famiglie nel registro degli iscritti.

Ad ogni modo, che i quadretti ritraggano Costantino e Eraclio oppure Clodoveo, si può affermare che la parete dell'altare maggiore celebra il potere imperiale e attualizza le figure eroicizzate degli antichi imperatori, proponendole quali *exempla* per la classe politica locale.

¹⁰⁰⁹ M. L. MORONI, P. LEONELLI, *Il Palazzo di Michelangelo Spada in Terni*, Terni, 1997.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, pp. 91-108

¹⁰¹¹ *Ibidem*.

¹⁰¹² I soggetti dipinti da Karel Van Mander nel soffitto del salone principale sono: *La caduta di Fetonte*, *La Santa Lega*, *La flotta cristiana*, *La battaglia di Lepanto*, *L'Ammiraglio Coligny ferito*, *La notte di S. Bartolomeo* e *Re Carlo IX approva la strage degli Ugonotti*. *Ibidem*.

I Camporeali, antichi custodi della reliquia e influenti membri della Confraternita committente del ciclo, vantavano legami di parentela con l'imperatore Federico II, il quale, secondo l'Angeloni, aveva permesso lo stanziamento di questa famiglia a Terni, inviandone i membri in città¹⁰¹³.

Il ciclo decanta allora le antiche origini dei Camporeali, ma al contempo le riscatta, mettendosi dalla parte degli imperatori che, a differenza di Federico II, dichiararono la loro sottomissione al potere ecclesiastico.

La parete destra

Nella parete di fronte, gli affreschi sono andati interamente distrutti, ma è possibile avanzare un'ipotesi di ricostruzione del programma iconografico osservando la fotografia del 1928.

Il riquadro centrale, non riconosciuto da Moroni, è stato identificato da Cassio con *Costantino accoglie la Croce a Roma*¹⁰¹⁴. È possibile stabilire in questa sede che il dipinto riprende invece il momento apicale dell'*Exaltatio Crucis* (*Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*), dove Eraclio è impersonato dall'uomo con barba e elmetto, colto in procinto di entrare attraverso la porta di una città con una grande Croce sulle spalle.

A sinistra si trova la truppa dell'imperatore, dai vistosi elmi piumati, capeggiata dal soldato che bada al cavallo bianco, già abbandonato da Eraclio. L'imperatore indossa un camice bianco, riagganciandosi alla tradizionale iconografia risalente ad Agnolo Gaddi e riproposta pochi anni dopo da Cesare Nebbia nell'Oratorio del Crocifisso a Roma. A differenza degli esempi della tradizione fiorentina, però, Eraclio non tiene la Croce con le due mani dritte davanti a sé, come ad elevare uno stendardo processionale, ma ne porta il peso sulla spalla, imitando il Cristo portacroce e accostandosi alla tipologia iconografica proposta da Antoniazio Romano nel catino

¹⁰¹³ F. ANGELONI, *Historia di Terni, op. cit.*, Roma, 1646, p. 99.

¹⁰¹⁴ G. CASSIO, *op. cit.*, p. 248.

absidale di Santa Croce in Gerusalemme, dove si vede, nell'estrema destra, un Eraclio sobbarcato del peso della grande Croce sorretta in spalla.

Queste caratteristiche avvicinano il nostro personaggio alla personificazione dell'*Obbedienza*, così come la descrisse Cesare Ripa: «*donna, vestita di bianco [...] e porterà la detta donna una Croce in spalla*¹⁰¹⁵».

Nella parte superiore del dipinto, proprio al di sopra della porta di Gerusalemme, si manifesta la mirabile apparizione di un grande angelo, che compare all'interno di una folgore luminosa e con una gamba avanzata e un braccio sollevato indica il Dio che l'ha inviato, mentre con l'altra mano sorregge una piccola Croce. La sua posa è riconducibile al Cristo del *Giudizio Universale* di Michelangelo e, come quel Cristo, si fa terribile, impietosa. Nonostante questa tipologia non godette di alcuna fortuna in seguito, è certamente innovativa rispetto alla tradizione, che prediligeva la presenza di un angelo più mite, visto di scorcio e dalle dimensioni ridotte.

Da Agnolo Gaddi ad Antoniazio Romano, le rappresentazioni dell'*Exaltatio Crucis* erano sempre suddivise in due parti consequenziali: nella prima scena Eraclio, seguito dalle sue truppe e ancora sul dorso del suo cavallo, riceve l'annuncio dall'angelo; nella seconda scena l'imperatore, sceso da cavallo e scalzo, si dirige verso la porta di Gerusalemme sostenendo la reliquia della Croce di Cristo. Sebastiano Fiori reinventa la rappresentazione dell'*Exaltatio Crucis*, convogliando i due momenti consequenziali in una sola immagine. È lecito supporre che composizione del Fiori derivi dall'invenzione di Daniele da Volterra, che aveva dedicato un solo riquadro alle gesta dell'imperatore bizantino: «*Eraclio imperadore, il quale scalzo, a piedi et in camicia messe la Croce di Cristo nella porta di Roma, dove sono femine, uomini e putti ginocchioni che l'adorano, molti suoi baroni, et uno staffiere che gli tiene il cavallo*¹⁰¹⁶».

L'*Exaltatio Crucis* di Sebastiano Fiori, con la presenza dell'angelo, è ancora fortemente legata all'iconografia pretridentina e alla versione tramandata dalla *Legenda Aurea*, ma propone significativi aspetti originali rispetto all'eredità artistica ricevuta. Per la prima volta, per quanto

¹⁰¹⁵ C. RIPA, *op. cit.*, Roma, 1603, p. 364.

¹⁰¹⁶ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 54.

ci è dato sapere, l'episodio viene adattato alle dimensioni e al formato di una pala d'altare. In questa operazione, risolta attraverso l'allestimento di una composizione centralizzata e simmetrica, si legge l'autentica personalità artistica di Sebastiano Fiori, riscontrabile anche negli altri due grandi affreschi. Il suo idioma pittorico è così ben individuabile, poiché l'artista assorbe i modelli figurativi del manierismo toscano-romano, in primo luogo del suo maestro Giorgio Vasari, e li riassume in una composizione priva delle orchestrazioni di un Vasari o di un Daniele da Volterra, semplificata, con la scena principale al centro e gli astanti distribuiti a destra e a sinistra, lungo uno spazio scorciato in prospettiva, nel quale faticano a disporsi in profondità. Nei pannelli laterali in basso le iscrizioni permettono di riconoscere i profeti Daniele e Geremia. Sotto il profeta Daniele, che indica la Croce raffigurata nel riquadro centrale, si leggono i versi «MAGNA ARBOR ET FORTIS ET P. CERITAS EIUS ATTICENS CELUM», tratti dal *Libro di Daniele*: «*Quell'albero era grande, robusto, la sua cima giungeva al cielo* (Daniele 4, 8-9)». Al di sotto del profeta Geremia si legge l'iscrizione «QUIA EDUXI TE DE TERRA AEGIPTI PARASTI CRUCEM SALVATOR TUO», ovvero «*Io ti ho guidato fuori dall'Egitto e tu hai preparato la Croce al tuo Salvatore*». Il verso è tratto dalle *Lamentazioni del Signore* che venivano recitate il giorno del Venerdì Santo, in occasione dell'*Adoratio Crucis*¹⁰¹⁷.

I piccoli riquadri disposti al di sopra dei profeti sono leggibili con difficoltà.

Nel riquadro a sinistra si scorgono un uomo sorreggente una grande Croce ed alcuni personaggi inginocchiati al suo cospetto, tra i quali si distingue una donna dall'ampia gonna, in primo piano. Il soggetto è l'*Innalzamento della Croce*, con la Croce elevata al cielo e l'imperatrice Elena adorante. Il piccolo dipinto di Sebastiano Fiori proporrebbe così un tema che in origine era previsto per il ciclo dell'Oratorio del Crocifisso, come rivelano un disegno di Giovanni De' Vecchi (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1578-1579) e uno di Cesare Nebbia (Chicago, Art Institute) (**Figura 153**).

¹⁰¹⁷ C. GIRAUDDO, *Liturgia e spiritualità nell'Oriente cristiano*, Cinisello Balsamo, 1997, p. 142.

L'autonomia assunta da questo soggetto entra in merito al dibattito religioso: il lettore ricorderà quanto la pratica dell'adorazione della Croce fosse invisa ai riformatori e strenuamente difesa dalla Chiesa cattolica.

L'illustrazione celebra un momento liturgico proprio del giorno dell'*Exaltatio Crucis*, che il dipinto di Eraclio commemora: il momento dell'esposizione e dell'adorazione della reliquia della Croce. Il versetto del profeta Daniele, scritto al di sotto, è associabile a questa tematica, in quanto profetizza l'innalzamento verso il cielo della Croce («*la sua cima giungeva al cielo*»).

Nel riquadro a destra si individua un personaggio che solleva la Croce dal corpo di una donna (se ne distingue la veste ampia) seduta su un letto. Se pensiamo allo sdoppiamento del racconto del *Miracolo della Vera Croce* nella Cappella Orsini di Trinità dei Monti, dov'erano raffigurati sia la guarigione di una donna inferma (o di un infermo) che la resurrezione di un uomo morto, è possibile che questo riquadro proponga una variante del *Miracolo della Vera Croce*, sull'impronta di Daniele da Volterra e per effetto della ribalta ottenuta in quegli anni dalla storiografia ecclesiastica dei primi secoli.

Il versetto al di sotto, tratto dalle *Lamentazioni di Geremia*, si atterrebbe più alla scena centrale che alla scena al di sopra, poiché ricollega la sofferenza del Cristo portacroce del Venerdì santo alla fatica dell'Eraclio portacroce.

Questa parete evocava la Croce nella sua accezione rituale e liturgica, stabilendo un contatto diretto con le pratiche in uso presso la Confraternita della Croce Santa. I dipinti alludevano all'esposizione e all'adorazione della reliquia, che si svolgeva nei giorni di festa stabiliti dalla Compagnia, sia all'interno della Cappella che in processione, come l'esempio di Eraclio dimostrava.

La vita della Confraternita era infatti scandita da feste e processioni da rispettare, che avvenivano proprio nella Cappella della Croce Santa in San Francesco. I confratelli si radunavano ogni Venerdì sera per recitare l'ufficio e si occupavano della messa in scena della commemorazione della Passione di Cristo nel giorno del Venerdì Santo, che si svolgeva in processione, per le

strade. Dalle carte relative alla sacra visita del vescovo Ippolito Andreassi alla Cappella della Croce Santa, svoltasi nel 1640, si rilevano le maggiori festività rispettate all'epoca dalla Confraternita. Le più importanti erano l'Epifania e il Lunedì dopo Pasqua, seguiti dall'*Inventio Crucis* (3 Maggio), dall'*Exaltatio Crucis* (14 Settembre) e dalla festa di San Pietro Martire (29 Aprile):

«Essendo solito i Confrati nel giorno dell'Epifania e Lunedì di Pasqua di Resurrezione far predicare in detta Chiesa di San Francesco, con l'ostensione al Popolo, della Santissima Croce col Tabernacolo d'argento [...] Et per solennizzare dette Feste maggiormente, possino li Confrati, in continuazione del solito, andar Processionalmente in detta Chiesa & Cappella in detti due giorni, & portare il Baldacchino mentre si portano le dette reliquie, e mettere li soliti Ceri nel Pulpito, e attorno al detto Baldacchino e Pulpito stare con Torcie, & Profumi, e che dall'esposizione della Santissima Croce, fino all'ora di riporla, possino detti Confrati stare in detta Cappella con Sacchi, & nelli giorni di Vigilie di dette feste possino sonare tutte le Campane per allegrezza, & far fuochi e botte, conforme al solito nella Piazza. Detti Confrati possino far uffiziare la detta Cappella nelli giorni di Santa Croce di Maggio, e di Settembre, e di San Pietro Martire da Padri, conforme al solito. [...]»¹⁰¹⁸.

Durante queste festività la reliquia della Croce veniva esposta ai devoti all'interno del *«tabernacolo d'argento indorato che si conserva dalli padri di detta chiesa con il quale si fa l'ostensione al popolo, e parimente si espone nell'altare di detta nostra Cappella»¹⁰¹⁹.*

Il riquadro di destra, con il *Miracolo*, risulta più problematico da inserire in questo insieme tematico, ma non è da escludere che si riferisca ad una pratica effettivamente in uso, quella di curare, guarire ed esorcizzare attraverso l'imposizione della reliquia della Croce custodita nella Cappella.

¹⁰¹⁸ Il documento, conservato nell'Archivio storico diocesano di Terni, è stato pubblicato da G. CASSIO, *op. cit.*, p. 251. Si veda anche un inventario dei beni della confraternita del 1726, conservato anch'esso nell'Archivio storico diocesano di Terni e pubblicato anch'esso da Cassio, dove sono enunciate le festività da svolgersi nell'altare della Croce Santa. *Ibidem*, p. 298.

¹⁰¹⁹ Brano estrapolato da Francesco Angelo Rapaccioli, *Sacre Visite*, 1647, documento conservato nell'Archivio storico diocesano di Terni e pubblicato da G. CASSIO, *op. cit.*, pp. 297, 298.

Le decorazioni della volta

Dei riquadri del soffitto, racchiusi entro cornici di stucco, si conserva soltanto una fotografia in bianco e nero pubblicata nel 1910, che restituisce un'idea dell'esuberanza esornativa della volta, ma non permette una ravvicinata osservazione dei dettagli, rendendo ardua l'ipotesi di ricostruzione dei soggetti.

Osservando la composizione nel suo insieme, si rintracciano rimandi al soffitto mosaicato della Cappella di Sant'Elena di Santa Croce in Gerusalemme, a cui l'artista dovette ispirarsi, come si è già intuito in più occasioni. La soluzione formale è simile: in entrambi i soffitti si evincono quattro grandi ovati che confluiscono verso il centro e, tra un ovato e l'altro, quattro piccoli trapezi, all'interno dei quali si sviluppano delle scenette. In entrambi, inoltre compaiono dei tondi ai margini con immagini minori. Negli ovati della Cappella di Sant'Elena sono effigiati i quattro evangelisti. Negli ovati della volta ternana comparivano invece quattro sibille, profetesse della Croce nell'epoca *ante-legem*, ciascuna con in mano una tavola o un cartiglio con iscrizioni. Al di sopra di ogni sibilla, correva una scritta con il suo nome. Fiori poteva contare sul modello di Daniele da Volterra nella Cappella Orsini, dove comparivano due sibille al di sotto della *Deposizione* dell'altare maggiore¹⁰²⁰.

Dalla più nitida fotografia della parete dell'altare maggiore, scattata nel 1928, si individuano meglio i dettagli di una parte della volta. Si possono così riconoscere le due sibille dipinte negli ovati al di sopra dell'altare maggiore, accompagnate dalle iscrizioni «SIB. PERSICA» e «SIB. LIBICA». La *Sibilla persica* è velata e sostiene una tavola scritta, mentre alle sue spalle compare un'altra tavola con iscrizioni, impossibili, purtroppo, da decifrare. La *Sibilla libica* indossa vesti più discinte e una coroncina di fiori in testa. Anch'essa è accompagnata da due tavole con iscrizioni: a sinistra si distinguono le parole «IN MANUS/INIQUAS». L'iconografia della

¹⁰²⁰ G. VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 53.

Sibilla libica non corrisponde a quella proposta da Michelangelo nella volta della Cappella Sistina, che la dipinse con un corpetto e con una fascia bianca sulla testa. Un'altra tradizione, invece, prediligeva addobbare il viso della esotica creatura con una coroncina di fiori: l'esempio forse più noto di questa tipologia si rintraccia nella regione natia di Sebastiano Fiori, a Siena, nelle tarsie del pavimento del Duomo¹⁰²¹, dove la *Sibilla* è accompagnata da due iscrizioni oracolari che predicano la flagellazione di Cristo. In una in particolare si legge lo stesso *incipit* dell'iscrizione che compariva nella volta dipinta dal Fiori: «IN MANU INIQUAS VENIET. DABUNT DEO ALAPAS MANIBUS INCESTITS. MISERABILIS ET IGNONIMIOSUS MISERABILIBUS SPEM PRAEBEBIT».

La *Sibilla persica* compare velata e nell'atto di scrivere o di indicare una parola: anche i suoi oracoli nelle tabelle dovevano predire la Passione di Cristo. È difficile stabilire l'identità delle altre due sibille, considerata la scarsa nitidezza dei dettagli e delle iscrizioni. Come i testi di Bosio e di Sasso lasciano intuire, anche le altre otto sibille potevano essere associate alla Croce o a momenti specifici della Passione di Cristo¹⁰²². Il loro legame con la Passione veniva rafforzato dalla presenza degli *Angeli con simboli della Passione*: ai lati della *Sibilla persica* ben si individuano un putto con la lancia e un putto con la corona di spine, mentre a sinistra della *Sibilla libica* si trovava un putto con il flagello e un altro, forse, con il calice.

La composizione della volta non era perfettamente simmetrica: l'esagono e i due tondi in vicinanza dell'arcone di ingresso alla Cappella sono visibilmente più piccoli rispetto agli altri e, probabilmente, non contenevano illustrazioni significative.

I tre esagoni rimanenti, con figurine bianche, forse eseguite in stucco, dovevano rappresentare le *Personificazioni di Virtù*, probabilmente delle tre *Virtù teologali*, come già Monica Grasso ha

¹⁰²¹ L. BARBAGLI, *Sul nuovo canone delle Sibille nel Rinascimento da Giovanni Pisano al Pavimento del Duomo di Siena*, in M CACIORGNA (a cura di), *Studi interdisciplinari sul pavimento del Duomo di Siena*, Siena, 2005, pp. 71-82.

¹⁰²² G. BOSIO, *op. cit.*, «Delle Profetie della Santa Croce che le Sibille et altri appò i gentili per voler di Dio mirabilmente prenuntiarono», pp. 410-428; A. SASSO, *op. cit.*, pp. 245-254.

intuito¹⁰²³. Nella fotografia dell'altare maggiore, scattata nel 1928, si distingue all'interno dell'esagono una figura femminile con una ghirlanda in testa e un'ancora a lato: questa è chiaramente l'allegoria della *Speranza*, «con un arboscello fiorito in capo, la veste sarà tutta piena di varie piante et nella sinistra terrà un'anchora¹⁰²⁴». Al di sopra della parete destra, all'interno dell'esagono si distingue una figura femminile con una Croce, allegoria della *Fede* e supponiamo che a destra si trovasse la *Carità*.

Accanto agli ovati con le *Sibille*, nei quattro trapezi, si trovavano altri episodi legati alle *Storie della Vera Croce*. La fotografia del 1910, purtroppo, non consente di riconoscere i soggetti, considerata la scarsa precisione di restituzione dei dettagli. Nella fotografia del 1928 riproducente l'altare maggiore è possibile però osservare con più acutezza l'illustrazione nel trapezio al di sopra. Si vede, a sinistra, un uomo su un piedistallo vestito da imperatore e a destra un gruppo di astanti: la scena è identificabile con l'*Adlocutio* raffaellesca, ovvero con l'*Apparizione della Croce*. Nel trapezio sul lato opposto si distingue una scena di battaglia, identificabile, forse, con la *Vittoria di Costantino* su Massenzio. Delle altre due scene, purtroppo, non restano indizi che ci aiutino ad avvicinarci alla natura dei soggetti.

Siamo certi, ad ogni modo, che il ciclo della volta non ripeteva l'ormai obsoleta iconografia del ciclo della volta della Cappella Orsini in Trinità dei Monti, ispirato alla *Leggenda di Giuda Ciriaco*, ma ampliava la tematica imperiale, che già aveva interessato l'altare maggiore.

Conclusioni

Da una osservazione attenta del ciclo, emerge un programma iconografico dettato da un intelletto aggiornato e consapevole, forse identificabile nel conte Petruccio Camporeali, che figura dai documenti quale antico proprietario della reliquia, fondatore della Confraternita e committente del ciclo pittorico.

¹⁰²³ M. GRASSO, *Fiori (Flori, Florio)*, op. cit., pp. 182-183; M. L. MORONI, *La chiesa di San Francesco...*, op. cit., p. 278.

¹⁰²⁴ C. RIPA, op. cit., Roma, 1603, p. 470.

Sebastiano Fiori realizzò il primo ciclo dedicato alle *Storie della Vera Croce* dopo la fine del Concilio di Trento. I riferimenti a Daniele da Volterra nella Cappella Orsini sono evidenti, ma più formali che iconografici, poiché le istanze devozionali e autocelebrative della Confraternita della Croce Santa e della famiglia Camporeali non corrispondevano alle motivazioni che dettarono il programma iconografico della Cappella di Elena Orsini. Del resto la Cappella Orsini aveva una funzione sepolcrale, mentre la Cappella della Croce Santa di Terni doveva custodire una miracolosa reliquia.

Il programma iconografico del ciclo ternano si sviluppa su più piani di lettura. Il primo e più immediato comprende i tre grandi affreschi nelle pareti: il *Ritrovamento della Vera Croce*, il *Miracolo della Vera Croce* e *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*.

I tre soggetti rimandano agli episodi della *Leggenda della Vera Croce*, così come la tradizione iconografica li aveva consegnati e si riagganciano alle *Lectiones* liturgiche dell'*Inventio* e dell'*Exaltatio Crucis*, feste celebrate dalla compagnia con ostensioni e processioni della sacra reliquia. Allo stesso tempo, i tre dipinti alludono con rimandi non troppo velati a Roma, nuova Gerusalemme, dichiarando una filiazione di Terni con Roma di natura religiosa e politica. Ciascuna delle quattro superfici dipinte, inoltre, focalizza uno o più argomenti.

La parete di sinistra si occupa della Croce nella sua concretezza di legno, sopravvissuto per più di trecento anni sottoterra e diffuso in numerosissime particelle nel mondo, per poi giungere a Roma e, infine, a Terni, attraverso il lascito di Sisto IV ad Alberico Camporeali.

La parete centrale interessa la Croce come strumento di resurrezione (nel *Miracolo*), dunque di rinascita e conversione di re e popoli, riflettendo la più stretta ideologia cattolico-romana negli equilibri internazionali contemporanei.

La parete di destra approfondiva il tema dell'ostensione e dell'adorazione della Croce, invisibile ai riformatori e ricollegabile alle pratiche in uso nella Confraternita.

I programmi iconografici delle tre superfici dipinte, in conclusione, sono perfettamente inquadrabili nel genere della pittura di storia, in quanto attingono a fonti autorevoli e offrono spunti di attualizzazione dei fatti storici.

Il ciclo della volta venne risolto attraverso la commistione di rimandi alla Passione di Cristo, con le *Sibille* e gli *Angeli con i simboli della Passione*, e fatti storici legati alle *Storie della Vera Croce*, tra i quali si riconoscono l'*Apparizione della Croce* e la *Vittoria di Costantino su Massenzio*.

Sebastiano Fiori si trovò di fronte ad una materia vecchia (e lui, aretino, aveva ben impressi nella mente gli affreschi di Piero della Francesca), ma da trattare in modo completamente nuovo.

E lo fece, con novità iconografiche che si sarebbero ben presto eclissate, schiacciate dai modelli imposti dall'Oratorio del Crocifisso di Roma, e altre che avrebbero avuto una moderata fortuna.

10.2 Le *Storie della Vera Croce* nell'Oratorio del Crocifisso a Roma

Nel 1519 un violento incendio distrusse la chiesa di San Marcello, ma il Crocifisso dell'altare maggiore e la lampada che gli ardeva davanti si salvarono miracolosamente. Intorno al Crocifisso scampato dalle fiamme si creò un culto che accrebbe allorché nel 1522, con il dilagare della peste, il cardinale titolare di San Marcello promosse una processione che per sedici giorni condusse il Crocifisso dalla chiesa di San Marcello alla Basilica di San Pietro. Fu l'improvvisa cessazione della peste a condurre il cardinale e altri prelati e nobili romani ad istituire la Compagnia del Santissimo Crocifisso di San Marcello, detta anche dei Disciplinati, i cui statuti furono approvati da Clemente VII nel 1526. Nel 1550 Giulio III confermò gli statuti e concesse ai confratelli di liberare un condannato a morte ogni anno, in occasione delle feste dell'*Inventio Crucis* e dell'*Exaltatio Crucis*. Nel 1564 Pio IV elevò la compagnia ad Arciconfraternita¹⁰²⁵.

¹⁰²⁵ Sulla storia e le pratiche assistenziali e liturgiche dell'Arciconfraternita del Crocifisso, si vedano gli *Statuti della Ven. Archiconf. del SS. Crocifisso... confermati da Clementi XII*, Fantuzzi, Urbino, 1731. Si vedano inoltre V. ANTICI MATTEI, *Notizie storiche sulla Fabbrica dell'Oratorio ed origine della confraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello*, Roma, 1879; M. MARONI LUMBROSO, A. MARTINI, *Le Confraternite romane nelle loro chiese*,

Le attività dei confratelli erano principalmente volte all'accrescimento del culto del Crocifisso con fastose cerimonie liturgiche durante i riti della Settimana Santa dell'*Inventio* e dell'*Exaltatio Crucis*, che prevedevano l'intervento di oratori musicali¹⁰²⁶.

Ogni anno, il Giovedì antecedente la Pasqua i confratelli conducevano in solenni processioni il Crocifisso miracoloso fino a San Pietro, perpetrando la tradizione sorta in occasione della peste del 1522. Le processioni erano regolate da uno specifico ordine: stavano in testa le cariche cardinalizie e le altre dignità ecclesiastiche disposte secondo un criterio gerarchico, seguite dal coro dei musici e dagli "angeli" che conducevano il sepolcro di Cristo, un'immagine del volto santo e, infine, il Crocifisso miracoloso, dietro al quale venivano i battuti, quei confratelli penitenti soliti fustigarsi con il flagello¹⁰²⁷.

Intorno alla metà del XVI secolo la Confraternita, alla quale nel frattempo avevano aderito i membri della più alta aristocrazia romana, fece erigere l'Oratorio del Crocifisso, che sarebbe diventato sede della compagnia e sacrario del Crocifisso miracoloso. Con il sostegno finanziario dei protettori della Confraternita, Ranuccio e Alessandro Farnese, l'oratorio fu edificato sul progetto di Giacomo Della Porta tra il 1561 e il 1563.

Le pareti interne furono decorate tra il 1578 e il 1582 con un ciclo dedicato alle *Storie della Vera Croce*. Per l'impresa artistica i sodali della Confraternita si rivolsero al pittore Girolamo Muziano e al confratello Tommaso De' Cavalieri, celebre amico di Michelangelo, intenditore e collezionista dell'antico e vicino al cardinale Alessandro Farnese, protettore della compagnia¹⁰²⁸.

Nel verbale del 3 febbraio 1578 si deliberava che «*se facia depegnere lo oratorio, et a fare detta*

Roma, 1963, p. 106; J. VON HENNEBERG, *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma, 1974, pp. 11 sgg.; P. MANCINI, G. SCARFONE, *L'Oratorio del SS.mo Crocifisso, guida breve*, Roma, 1975, pp. 7-17.

¹⁰²⁶ A partire dal 1568 i libri di spesa della Confraternita registrano le uscite per le musiche eseguite nell'Oratorio nei giorni di Quaresima e della Settimana Santa. Sulla storia dell'oratorio musicale nell'Oratorio del Crocifisso, D. ALALEONA, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano, 1945, p. 172; P. MANCINI, G. SCARFONE, *op. cit.*, pp. 19-23; J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, pp. 49 sgg.; C. BERNARDI, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, 1991, pp. 283 sgg.

¹⁰²⁷ Si veda a questo proposito la processione descritta da Pietro Misciatelli della processione svolta dalla Confraternita del Crocifisso in occasione del Giubileo del 1675, in P. MISCIATELLI, *Il Giubileo del 1675*, in C. BANDINI, *Gli Anni Santi*, Roma, 1934. Altre testimonianze in R. LASSELS, *The Voyage of Italy, or a Compleat Journey through Italy, Vincent du Moutier*, Paris, 1670; C. BERNARDI, *op. cit.*, pp. 283-284, nota 89.

¹⁰²⁸ J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, pp. 41-47.

pictura elegeno il sig. Thomaso de Cavaglieri et il Sig. Hieronimo Mutiano quali habiano auctorità fare prezo con il pictore, dividere li quadri, fare l'istorie, come se hanno da fare li pagamenti et ogni cosa necessaria sopra ciò¹⁰²⁹».

Il Muziano e il De' Cavalieri affidarono inizialmente l'impresa ad un solo pittore, Giovanni De' Vecchi, protetto da Alessandro Farnese almeno dal 1572¹⁰³⁰. Questo incarico traeva probabilmente motivazione dalla possibilità di fare pagare le spese dell'intero lavoro al cardinale Farnese, ma ciò non si verificò, dal momento che altri pittori parteciparono all'impresa e altri confratelli vi contribuirono finanziariamente, come rivelano gli stemmi in calce ai riquadri¹⁰³¹.

Il ciclo raccoglie gli esiti di due tendenze pittoriche presenti all'epoca nella capitale pontificia: il compassato manierismo di Giovanni De' Vecchi e di Niccolò Circignani e l'orientamento verso un naturalismo d'impronta classicista da parte del più giovane Cesare Nebbia.

Come nel ciclo di Agnolo Gaddi e come nella più recente e vicina Cappella Orsini, nell'Oratorio del Crocifisso le *Storie della Vera Croce* sono disposte in due pareti che si fronteggiano, dedicate l'una alle gesta di Elena e l'altra alle gesta di Eraclio, rispecchiando la realtà liturgica, che riservava al culto della Croce le feste dell'*Inventio Crucis* (3 Maggio) e dell'*Exaltatio Crucis* (14 Settembre), celebrate dall'Arciconfraternita con sontuose cerimonie. A differenza dei due illustri precedenti, le scene sono però disposte verticalmente, riflettendo le scelte operate nel vicino Oratorio del Gonfalone (*Storie della Passione*, 1569-1576), ma anche nella Cappella della Croce Santa di Terni.

In ciascuna parete i quadri laterali, sormontati da un finta architettura timpanata, sono più larghi dei riquadri centrali, che fingono l'effetto di un arazzo, contribuendo a donare all'impresa

¹⁰²⁹ Il documento è conservato all'Archivio Segreto Vaticano; il passo citato è pubblicato in J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰³⁰ Sulle vicende storico-artistiche dell'Oratorio del Crocifisso, J. VON HENNEBERG, *op. cit.*; S. PIERGUIDI, *Note su Cesare Nebbia e l'oratorio del Crocifisso*, in *Studi di storia dell'arte*, 10, 1999, p. 267-278; R. EITEL PORTER, *The Oratorio del SS. Crocifisso in Rome revisited*, in *The Burlington magazine*, 142, 2000, p. 613-623; S. PIERGUIDI, *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione dei tre oratori romani*, in *Il tardo manierismo a Roma negli anni 1560-1580*, sezione monografica del *Bollettino d'arte*, n. 132 apr.-giu. 2005. Si veda inoltre A. NEGRO, *Oratorio del Crocifisso: il ciclo cinquecentesco: De' Vecchi, Nebbia, Circignani*, in A. NEGRO (a cura di), *Restauri d'arte e giubileo, Gli interventi della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, Napoli, 2001, pp. 47-55, con note sui restauri svolti tra il 1998 e il 1999.

¹⁰³¹ Sugli stemmi e sui donatori dei dipinti si rimanda agli studi citati nella nota precedente, in particolare a J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, p. 75 e a A. NEGRO

artistica una diffusa impressione di teatralità. Le finte architetture che incorniciano quattro dei sei riquadri condividono alcuni elementi figurativi con gli stucchi della Cappella della Croce Santa di Terni, come le erme che stazionano ai lati delle quattro scene e i simmetrici ignudi seduti al di sopra di un timpano curvilineo spezzato, al centro del quale è disposta l'immagine della Croce.

Al di sopra dei riquadri centrali si trovano due coppie di *Virtù* sorreggenti la Croce: nella parete sinistra la *Fede* con il calice e l'ostia¹⁰³² e la *Religio* con un rovo di rose e dei libri¹⁰³³; nella parete destra la *Carità* con i fanciulli¹⁰³⁴ e la *Giustizia* con la spada e la bilancia¹⁰³⁵. La scelta di inserire le personificazioni delle tre *Virtù teologali* insieme alla virtù della *Giustizia* va ricondotta alla volontà di esaltare le pratiche cultuali e assistenziali dell'Arciconfraternita, che si occupava con fede e speranza di alimentare il culto per il Crocifisso, con carità di maritare o monacare le fanciulle, di aiutare i poveri e gli ammalati e di ospitare i pellegrini¹⁰³⁶, e aveva il privilegio di liberare un condannato a morte, sottraendolo alla sentenza della giustizia terrena per lasciare agire la giustizia divina.

Ciascun riquadro è affiancato da profeti e sibille non corredati da iscrizioni (ad eccezione di *Gioele*) e nemmeno da attributi specifici, come si verificava invece nel ciclo di Terni. Qualcuno di essi è colto nello scrivere, qualcun altro indica con il dito o con lo sguardo una delle scene. Queste presenze tratte dall'Antico Testamento dovevano sostare tra un riquadro e l'altro a memoria delle profezie e degli oracoli letti come anticipazioni della Croce e del Cristo crocifisso, che in qualche modo serbavano le tracce dell'antica leggenda del legno della Croce, che il *Breviario* edito a seguito del Concilio tridentino aveva definitivamente abolito.

¹⁰³² C. RIPA, *op. cit.*... 1603, p. 149.

¹⁰³³ *Ibidem*, pp. 433.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰³⁵ *Ibidem*, s. v. *Giustitia Divina*, p. 188.

¹⁰³⁶ P. MANCINI, G. SCARFONE, *op. cit.*, pp. 9-10.

Dal coerente schema nel quale sono inseriti i sei riquadri si evince la presenza di un progetto decorativo pensato a priori, che Giovanni De' Vecchi aveva messo a punto in un disegno, oggi perduto, come veniva deliberato dai confratelli nel luglio del 1578¹⁰³⁷:

«In ciascheduna di esse faciate vi ha da fare tre quadri grandi d'alto et basso, cioè un in mezo alle due finestre e li altri due delle bande qual quadr[o] di mezo va finto un panno riportato et sarà il quadro più grande che si può, alli altri due accio non soverchion di grandezza quel di mezo vi si hanno da fare ornamenti pure di pitura, fra mezo li quadri vi hanno da essere Nicchi o sfondati o altri con una figura secondo miglior parere ad esso pictore et deputati. Item l'invenzione delli sei quadri hanno da essere l'histoire dell'Invenzione della Croce, cioè tre per facciata come di sopra tutto il partimento o per meglio per un disegno fatto di detto M. Giovanni et da lui sottoscritto quale al presente esso M. Jo disse esser in sue mane¹⁰³⁸».

Seppure da un punto di vista compositivo il ciclo si articola in modo organico, il programma iconografico presenta delle problematiche tali da far pensare a dei ripensamenti in corso d'opera. Del resto, il percorso che condusse dal progetto al ciclo finito non fu affatto lineare, come rivela la delicata questione della datazione delle opere e dell'alteranza degli artisti, che ad oggi ha coinvolto varie voci di studiosi, conducendo a risultati che lasciano il margine dell'incertezza, per la mancanza, in taluni casi, della relativa documentazione d'archivio.

Un valido studio storico artistico in merito all'avvicinarsi della committenza e dei pittori rimane la pubblicazione di Josephine von Henneberg (1974), alla quale sono seguite le puntualizzazioni di Stefano Pierguidi (1999) e di Rhoda Eitel Porter (2000). Solo trasversalmente questi studi si sono occupati del programma iconografico.

¹⁰³⁷ J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰³⁸ Il documento è conservato all'Archivio Storico Vaticano ed è stato pubblicato da Von Henneberg in J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, pp. 102-103, n. 2.

Come scriveva Giovanni Baglione¹⁰³⁹, il De Vecchi lavorò soltanto ai primi due affreschi del ciclo, che si incontrano, partendo dall'altare, sulla parete destra: *Elena ordina all'ebreo di rivelarle il luogo dov'è sepolta la Croce* e la *Distruzione degli idoli* nel primo riquadro, il *Ritrovamento delle tre croci* nel secondo riquadro. Il *Miracolo della Vera Croce*, sulla stessa parete, e i primi due riquadri della parete sinistra, il *Duello di Eraclio con il figlio di Cosroe* e la *Visione dell'angelo*, sono opera di Niccolò Circignani, come ricordava, ancora, Giovanni Baglione¹⁰⁴⁰. *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, che conchiude le storie nella parete sinistra, è attribuito a Cesare Nebbia sulla scorta del Baglione, pur nella mancanza di una documentazione certa¹⁰⁴¹.

Recentemente, Stefano Pierguidi e Rhoda Eitel Porter hanno cronologicamente collocato l'intervento di Cesare Nebbia subito dopo il primo affresco dipinto da Giovanni De Vecchi¹⁰⁴² e hanno ipotizzato, sulla base di due schizzi di Cesare Nebbia raffiguranti l'*Innalzamento della Croce* (Chicago, Art Institute) e la *Visione dell'angelo* (Edimburgo, National Gallery) che l'artista avesse intenzione di farsi sostituire al De Vecchi, in considerazione dello scarso successo riscosso dal più anziano pittore al termine della sua prima storia, «*che anco non piacque molto*¹⁰⁴³». Se così fosse, Nebbia non riuscì nel suo intento, poiché, come rivelano i pagamenti che vanno dal maggio al luglio del 1582, venne coinvolto nell'impresa anche Niccolò Circignani, noto per i brevissimi tempi di produzione, autore delle restanti tre scene¹⁰⁴⁴. Nel maggio e nel giugno del 1582, inoltre, Giovanni De Vecchi veniva pagato per il riquadro posto al di sopra del «*quadro che se fa' adesso*», ovvero il *Ritrovamento delle tre croci*, terminato

¹⁰³⁹ G. BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642, p. 128. Su Giovanni De' Vecchi, R. ROLI, *Giovanni De' Vecchi*, in *Arte Antica e Moderna*, 29, 1965, pp. 45-56, 324-334; A. PINELLI, *Pittura e Controriforma: convenienza e misticismo in Giovanni De' Vecchi*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 6, 1977, pp. 49-85; P. TOSINI, *Riconsiderando Giovanni De' Vecchi*, in *Storia dell'Arte*, 82, 1994, pp. 318 sgg.

¹⁰⁴⁰ G. BAGLIONE, *op. cit.*, p. 42. Su Niccolò Circignani, M. NIMMO, *L'età perfetta della virilità, di Niccolò Circignani delle Pomarancie*, in *Studi Romani*, 32, 1984, pp. 194-214.

¹⁰⁴¹ G. BAGLIONE, *op. cit.*, p. 117. Su Cesare Nebbia, C. STRINATI, *Roma nell'anno 1600, studio di pittura*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 10, 1980, p. 18.

¹⁰⁴² S. PIERGUIDI, *Note su Cesare Nebbia...*, *op. cit.*, p. 267-278; R. EITEL PORTER, *op. cit.*, p. 613-623;

¹⁰⁴³ Il brano, pubblicato da Von Henneberg, è desunto dal *Trattato come fu fatto l'Oratorio della Compagnia del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, redatto dal nipote dell'antiquario Fabio Lando, uno dei deputati per la costruzione dell'Oratorio dall'aprile del 1561. Il manoscritto in sei fogli è custodito nell'Archivio Segreto Vaticano. J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁴⁴ S. PIERGUIDI, *Note su Cesare Nebbia...*, *op. cit.*, p. 270.

probabilmente durante l'estate, come rivela l'intonazione con il linguaggio più pacato di Niccolò Circignani, che privilegia il gusto per la simmetria e per l'ordine¹⁰⁴⁵. Secondo la ricostruzione di Pierguidi «*la strabiliante velocità del Circignani fu comunque tale da rendere il De Vecchi autore del primo e dell'ultimo affresco dell'Oratorio*¹⁰⁴⁶».

Alle *Storie della Vera Croce* vennero aggiunte nella parete del contraltare quattro *Storie della Confraternita del Crocifisso*, dipinte da Paris Nogari, Baldassarre Croce e Cristoforo Ronacalli, che commemorano le principali tappe della storia della compagnia.

Se le Confraternite committenti dei cicli di affreschi di Ferrara e di Terni legavano la scelta del tema a una reliquia della Vera Croce gelosamente custodita, i confratelli dell'Oratorio del Crocifisso optarono per la rappresentazione delle *Storie della Vera Croce* pur non custodendo una reliquia della Vera Croce, ma un Crocifisso miracoloso.

Nella loro intenzione c'era forse la volontà di differenziare il tema dell'impresa rispetto alle *Storie della Passione* del vicino Oratorio del Gonfalone, da poco dipinte sotto la protezione dello stesso cardinale Alessandro Farnese. Doveva essere stata colta, inoltre, una sottile affinità concettuale tra il Crocifisso miracoloso custodito dalla Confraternita e le *Storie della Vera Croce* dipinte nell'Oratorio, che rifletteva una tendenza diffusa all'epoca nel centro Italia, come confermano le committenze grossomodo coeve di Pieve di Cento e di Cantiano¹⁰⁴⁷. Come la reliquia della Vera Croce, alla quale era attribuito un potere taumaturgico per lo speciale contatto con il sangue e con il corpo di Cristo, così il Crocifisso miracoloso rammentava agli uomini la sofferenza del sacrificio, ma contemporaneamente offriva ad essi una concreta e provata prospettiva di salvezza.

Le *Storie della Vera Croce* iniziano con la prima scena dipinta da Giovanni de' Vecchi, disposta nella parete destra in direzione dell'altare con *Elena ordina all'ebreo di rivelarle il luogo dov'è sepolta la Croce* e la *Distruzione degli idoli* (**Figura 154**).

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, pp. 270-271; A. NEGRO, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁴⁶ S. PIERGUIDI, *op. cit.*, pp. 270-271.

¹⁰⁴⁷ Su questo aspetto si veda il paragrafo intitolato *Il ruolo delle Confraternite*, al capitolo 5.

Al centro dell'illustrazione si erge l'autorevole figura dell'imperatrice, che con una mano indica il cielo e con l'altra si rivolge severamente all'uomo inginocchiato al suo cospetto. Questi, visto di spalle e barbuto, indica in direzione della distruzione degli idoli. In secondo piano a destra, sotto l'arcata a cassettoni di un antico tempio, si materializza la furia iconoclasta degli uomini che levano alti gli strumenti dell'abbattimento e si accaniscono in particolare contro la statua di una donna nuda con un bambino. A sinistra un gruppo di soldati sorveglia i lavori.

L'incontro tra Elena e l'ebreo non si svolge nei termini di un colloquio alla pari, come nel catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme. Elena emana un senso di autorevolezza e di severità, derivato dalla centralità occupata all'interno della composizione e dalla risolutezza del suo gesto. L'ebreo, inginocchiato e con un palmo aperto verso l'imperatrice, esprime invece timore e riverenza ed è privo della seria compostezza che contrassegna il tipo dell'ebreo profeta, individuato, ad esempio, nel catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme e nella pala d'altare di Benvenuto Tisi da Garofalo. Nel dipinto di Giovanni De' Vecchi il tema è inconfutabilmente desunto dalla disputa con gli ebrei, episodio della leggenda di Giuda Ciriaco, che continuava ad essere celebrato nelle antifone del *Breviario Romano*. Il modello artistico di riferimento per l'artista fu forse quel Daniele da Volterra della volta della Cappella Orsini dipinta entro il 1545, dove «*Santa Elena comanda ad alcuni Ebrei che le insegnino le dette croci*¹⁰⁴⁸».

La scena nello sfondo a sinistra concentra l'attenzione sulla fase che precede lo scavo e il ritrovamento delle tre croci: si tratta del momento dell'abbattimento dei templi e degli idoli pagani, restituito tanto da Ambrogio e Paolino di Nola, quanto dagli storici del V secolo¹⁰⁴⁹.

Della fortuna del tema della *Distruzione degli idoli* nella Controriforma e, in particolare, nel corso dei pontificati di Gregorio XIII e di Sisto V, considerato allegoria attualizzante del trionfo della Chiesa di Roma sull'eresia, si è ampiamente riflettuto nel paragrafo del capitolo precedente, intitolato *Trionfo e idolatria della Croce*. Il tema, pertinente alle storie di Costantino, si era così esteso alle *Storie della Vera Croce* e anche Sebastiano Fiori lo aveva accennato nel

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, vol. VII, pp. 53-54.

¹⁰⁴⁹ Si rinvia al primo capito della prima parte e in particolare alla **Tabella 1**.

motivo dell'idolo distrutto ai piedi del lavacro battesimale nel *Battesimo della corte di Clodoveo*¹⁰⁵⁰. La statua che sta per essere abbattuta è il simulacro di Venere con Cupido, in adesione alla versione depositata dalla storiografia del V secolo (Rufino, Socrate, Sozomeno)¹⁰⁵¹, ma anche dalla *Legenda Aurea*¹⁰⁵², dove manca però la descrizione dell'abbattimento delle antichità pagane. Anche le *Lectiones* del *Breviarium* postridentino facevano riferimento a questo episodio: «[...] *ubi marmoream Veneris statuam in Crucis loco a Gentibus collocatam ad tollendam Christi Domini passionis memoriam, post centum circiter octoginta annos evertendam curavit. Itaque loco Crucis purgato [...]*¹⁰⁵³».

Si noti che l'imperatrice è accompagnata da un bambino discinto, la cui presenza va inquadrata in una dimensione allegorica: la coppia ricorda infatti la personificazione della *Carità* e si oppone agli idoli di Venere e Cupido nello sfondo. Elena è concepita come colei che indirizza l'amore verso la carità cristiana, virtù per la quale è celebrata dalle fonti antiche, a partire da Eusebio di Cesarea¹⁰⁵⁴.

L'allucinata convulsione di questa raffigurazione si mitizza nella scena successiva, dove la semplificazione formale è portatrice di un'«*impressione di più convenzionale pietismo*¹⁰⁵⁵».

Supponendo, come sostiene la più recente bibliografia¹⁰⁵⁶, che la seconda scena fu affrescata da Giovanni De' Vecchi allorché Niccolò Circignani aveva già dipinto la terza, cerchiamo di proseguire secondo l'ordine di esecuzione dei dipinti: lasciamo per un attimo da parte il secondo riquadro e passiamo a quello successivo, il *Miracolo della Vera Croce* di Niccolò Circignani (**Figura 155**).

Il risorto è visto frontalmente e collocato al centro; il suo nudo luminoso ed efebico viene risaltato dalla simmetria della composizione. La dottrina della resurrezione della carne si

¹⁰⁵⁰ La *Distruzione degli idoli*, con l'imperatrice che indica gli scavatori e gli idoli in primo piano ritornerà in una tela di Giovanni Bilivert, facente parte di un ciclo con *Storie della Vera Croce* (Firenze, Santi Michele e Gaetano, Cappella Bonsi, secondo quarto del XVI secolo).

¹⁰⁵¹ Si rinvia al primo capito della prima parte e in particolare alla **Tabella 1**.

¹⁰⁵² JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.* (2007), p. 384.

¹⁰⁵³ M. SODI, A. M. TRIACCA, *op. cit.*, 4756, pp. 737-738.

¹⁰⁵⁴ EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, *op. cit.*, III, 46-47, pp. 297-300.

¹⁰⁵⁵ J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁵⁶ S. PIERGUIDI, *Note su Cesare Nebbia...*, *op. cit.*; R. EITEL PORTER, *op. cit.*; A. NEGRO, *op. cit.*

ripercuote in questo risorto che recupera la posa e la disposizione del lenzuolo dal Lazzaro di Sebastiano del Piombo (*Resurrezione di Lazzaro*, Londra, National Gallery, 1516-1519, **Figura 156**), perdendone però il vigoroso dramma, in cambio di una visione più rasserenante e della restituzione di un corpo delicato e bellissimo, *figura* del corpo eucaristico.

Elena e le sue dame sostano in piedi a sinistra e un muscoloso milite solleva la Vera Croce dal corpo del miracolato. Questi, dalla posa naturale e elegantissima, non ha nulla del goffo soldato dipinto da Sebastiano Fiori a Terni. Eppure il riquadro di Niccolò Circignani condivide con l'affresco del Fiori la stessa distribuzione dei personaggi simmetrica, centralizzata e frontale, lontana, seppur derivante, da quella drammaticamente convulsa di Daniele da Volterra e da quella del disegno di Giorgio Vasari, che girava di spalle il risorto recuperando l'iconografia pierfrancescana.

La disposizione in diagonale della Croce al di sopra del corpo, sorretta da due aiutanti soldati, e il sopraggiungere di Elena da sinistra rimandano all'affresco della Cappella Orsini, come conferma un disegno preparatorio conservato al British Museum (**Figura 157**), dove si coglie un drammatico concitamento e un convulso intreccio di corpi e di gesti. Il risorto volge esterrefatto gli occhi al cielo; la sua bocca aperta pare esalare un grido vitale; la sua scompostezza denuncia lo scombussolamento del corpo e della carne nel passaggio inverso dalla morte alla vita. Il momento della resurrezione è restituito come uno sconvolgente capovolgimento dell'ordine, secondo uno spirito in linea con il Daniele da Volterra della Cappella Orsini. Nell'opera finita, però, quella drammatica tensione lascia il posto ad una composizione piacevole e distesa. Persino al teschio del cataletto, reminiscenza dell'affresco della Cappella Orsini, si sostituisce la testina dell'angelo. È probabile che nel processo di trasposizione dal disegno all'opera finita sia intervenuta la committenza, indirizzando l'artista verso una composizione meno drammatica. È allora possibile che la prima opera di Giovanni De' Vecchi «*non piacque molto*» per la stessa ragione, ovvero per gli eccessivi valori di dinamismo e concitamento, ai quali il De' Vecchi

rimediò con un'opera, la seconda del ciclo ed ultima ad essere realizzata, più posata ed equilibrata.

In posizione rialzata, al di sopra del piedistallo, si erge una figurina maschile barbata, avvolta da un mantello color arancio, reminiscenza dell'ebreo sapiente di Agnolo Gaddi, altresì riscontrata nella pala di Benvenuto Tisi da Garofalo e nel *Miracolo della Vera Croce* dell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara, dove il rabbino si eleva su un podio circondato dagli ebrei convertiti. Tra gli astanti si trova, alle spalle della Croce, il tipo dell'ebreo con barba, abito arancio e berretto, altresì presente nel primo affresco di Giovanni De' Vecchi, in primo piano a sinistra.

Se escludiamo il tema della *Distruzione degli idoli*, tanto il primo affresco di Giovanni De Vecchi quanto il *Miracolo* di Niccolò Circignani sono legati alla leggenda di Giuda Ciriaco, che doveva essere ancora nota e diffusa, soprattutto attraverso le sacre rappresentazioni, che Josephine Von Henneberg ipotizza abbiano agito sulla determinazione di alcune caratteristiche formali del ciclo, come lo spiccato gusto per la narratività e i dettagli presi dal linguaggio scenico¹⁰⁵⁷. La *Rappresentazione di Costantino imperatore, San Silvestro papa e Sant'Elena*¹⁰⁵⁸, ad esempio, proseguiva la tradizione della leggenda di Giuda Ciriaco, rendendola più pomposa con l'intervento dei paggetti, che anche Niccolò Circignani ha rappresentato nel *Miracolo della Vera Croce*, reggenti il *Titulus* in primo piano.

Josephine Von Henneberg scrive che il ciclo «sembrò prendere dalla Controriforma quanto in essa vi era di più esteriore e appariscente¹⁰⁵⁹». In effetti, un senso di spettacolarizzazione e di sfarzo, dato principalmente dalla provenienza aristocratica dei membri della Confraternita, attraversa tutte le *Storie* dipinte nell'Oratorio, ma è pur vero che il programma iconografico rivela una riflessione fatta alla luce della nuova spiritualità postridentina, come dimostra l'illustrazione che prendiamo ora in esame, la seconda del ciclo e ultima ad essere eseguita, opera di Giovanni De' Vecchi datata all'estate del 1582.

¹⁰⁵⁷ J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, pp. 49-59.

¹⁰⁵⁸ A. D'ANCONA, *Sacre Rappresentazioni...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 181.

¹⁰⁵⁹ J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, p. 50.

Probabilmente per questo spazio era previsto in origine un soggetto di altro tipo, l'*Innalzamento della Croce*, dove la Croce ritrovata veniva issata ed eretta all'adorazione del popolo e dell'imperatrice. Così è stato supposto da Pierguidi e da Eitel Porter, sulla base di un disegno di Cesare Nebbia (Chicago, Art Institute)¹⁰⁶⁰ e di un altro, con stesso soggetto, di Giovanni De' Vecchi (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe)¹⁰⁶¹. Il tema, posto a fianco della *Distruzione degli idoli*, doveva rafforzare il binomio *Distruzione degli idoli-Trionfo della Croce*, tanto esaltato nel corso dei Pontificati di Gregorio XIII e di Sisto V e aveva una valenza più simbolica che narrativa, in quanto alludeva al momento in cui la Croce, dalle viscere della terra dov'era stata sepolta, veniva innalzata verso l'alto e adorata dal popolo. Un soggetto di questo tipo doveva trovarsi dipinto anche nella parete destra della Cappella della Croce Santa di Terni, a fianco dell'*Exaltatio Crucis* di Eraclio nel riquadro maggiore.

Benché ne siano sconosciute le ragioni, il tema venne abbandonato e al suo posto si optò per la raffigurazione attuale, dipinta da Giovanni De Vecchi nel 1582. Il soggetto viene solitamente definito *Ritrovamento delle tre croci*, seppure manchino i caratteristici attributi del *Ritrovamento*: la fossa, gli strumenti dello scavo e gli scavatori. Questa assenza è compensata da una presenza assolutamente nuova: un vescovo con mitria, pastorale e piviale, che indica la Croce deposta a terra sopra le altre, sulla quale c'è il *Titulus*. Tra gli astanti si trovano due diaconi alle spalle del vescovo, una estatica Elena che mostra al fruitore la Vera Croce con il *Titulus* e volge lo sguardo al cielo, il corteo femminile dell'imperatrice e i suoi soldati, il ritratto del confratello Fabio Lando¹⁰⁶². In questa illustrazione, come nella prima di Giovanni De' Vecchi, Elena è affiancata da un bambino seminudo, ma è da notare che la figura dell'ebreo è ormai definitivamente scomparsa.

¹⁰⁶⁰ S. PIERGUIDI, *Note su Cesare Nebbia...*, *op. cit.*, pp. 270, 277, fig. 2. La cornice del disegno restituisce l'effetto di un arazzo. Per questo si crede, giustamente, che il disegno fosse un progetto per il riquadro intermedio della parete destra.

¹⁰⁶¹ TOSINI, *Riverendo Giovanni de' Vecchi: nuovi dipinti, documenti e precisazioni*, in *Storia dell'arte*, 82, 1994, p. 338, nota 52; S. PIERGUIDI, *Note su Cesare Nebbia...*, *op. cit.*, p. 278, fig. 6.

¹⁰⁶² Si tratta dell'ultima testa a destra del dipinto, come scriveva Stefano Lando, nipote di Fabio, in calce al suo trattato. J. VON HENNEBERG, *op. cit.*, p. 66.

Dal rinnovato studio delle storie ecclesiastiche e della letteratura patristica, che convogliava verso un rigetto della tradizione apocrifa, erano emerse tre versioni differenti: quella di Ambrogio, quella di Paolino di Nola e quella degli storici greci: Elena Orsini e Daniele da Volterra dimostravano già di tenerne conto, includendo nel programma iconografico della Cappella Orsini sia la guarigione di una donna malata (*Storie Ecclesiastiche*) che la resurrezione di un uomo morto (Paolino di Nola). Persino Baronio si era trovato in difficoltà nel sceglierne una e infatti le aveva contemplate tutte e tre nel terzo volume degli *Annales*¹⁰⁶³.

In questo caso, ci deve essere stato un ripensamento in corso d'opera, volto a valorizzare quelle versioni che, diversamente dalla *Lettera 31* di Paolino di Nola, la cui fama si dispiegava nel solco della leggenda di Giuda Ciriaco, contemplavano la presenza del vescovo Macario, del resto ricordata negli stessi termini anche dalle *Lectiones* del *Breviario Romano* postridentino (1568): «*Itaque loco Crucis purgato, alte defossae tres cruces erutae sunt, repertusque seorsum ab illis Crucis Dominicae titulus: qui cum ex tribus cui affixus fuisset, non appareret, eam dubitationem sustulit miraculum*¹⁰⁶⁴». L'importanza data al *Titulus*, sul quale convergono le mani degli operai, va messa in relazione con le versioni di Rufino, Socrate, Sozomeno, riprese dal *Breviarium* nel passo sopra citato, secondo cui il ritrovamento del *Titulus* non permetteva la certezza del riconoscimento della Vera Croce, resa possibile solo attraverso il miracolo.

Se confrontiamo i due dipinti di Giovanni De' Vecchi, realizzati a distanza di qualche anno, emergono due diverse concezioni dell'imperatrice Elena. Al gesto deciso e autoritario dell'imperatrice nella prima scena si contrappone il suo atteggiamento estatico e devozionale nell'illustrazione successiva. Nel primo episodio Elena ordina all'ebreo di rivelarle il luogo dov'è sepolta la Croce e, conseguentemente, la distruzione degli idoli. Con una mano l'imperatrice indica il cielo e con l'altra l'ebreo, a mostrare che il suo potere proviene da Dio, come conferma quella corona, così vicina alle fattezze della tiara papale. Elena è pertanto concepita come *Figura Ecclesiae*, secondo una consuetudine che si era protratta anche dopo il

¹⁰⁶³ C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici...tomus quartus, op. cit.*, anno 326, XVI-XVII, pp. 177-178.

¹⁰⁶⁴ M. SODI, A. M. TRIACCA, *op. cit.*, 4756, p. 738.

Concilio di Trento: si osservino ad esempio il telero del Tintoretto, uno dei disegni di Giorgio Vasari¹⁰⁶⁵ e una stampa di Giovanni Battista De' Cavalieri, tratta da un disegno di Livio Agresti¹⁰⁶⁶ dove la presenza fisica di Elena è imperante e convoglia su di sé l'autorità dell'agnizione della Vera Croce. Se facciamo eccezione proprio per il precoce telero del Tintoretto, diverso è l'atteggiamento di Elena in quelle raffigurazioni dove compare il vescovo Macario, in cui la funzione di rappresentante dell'autorità ecclesiastica spetta a Macario, mentre Elena si fa *exemplum* di imperatrice e donna pia e devota. Questa tendenza, già brevemente accennata in merito alla produzione artistica toscana, trionfò tra la fine del secolo e l'inizio del secolo successivo, quando l'iconografia era pronta ad asservire con sottomissione ai dettami del *Breviario* liturgico.

Nel caso dell'Oratorio del Crocifisso, nel *Ritrovamento delle tre croci* di Giovanni De Vecchi Elena perde l'autorità che le competeva nella prima scena, ora impersonata dal vescovo Macario. La donna è raffigurata come una mistica in dialogo con Dio, in adesione all'orazione di Ambrogio e alle *Storie Ecclesiastiche*, secondo cui fu un'ispirazione divina a condurla sul luogo dov'era sepolta la Croce.

In conclusione, fu una riflessione sulle fonti, dettata dallo spirito postridentino, a determinare in corso d'opera il cambiamento del programma iconografico, con l'inserzione nella scena centrale, probabilmente dipinta per ultima, del vescovo Macario, la cui partecipazione da un lato restituiva rispondenza storica e liturgica alla vicenda e dall'altro esaltava il potere dell'autorità ecclesiastica, in linea con i dettami della Controriforma.

Il ragionamento è valido anche per la parete sinistra, dove sono raffigurate le storie di Eraclio. Non entreremo in merito alla complessa questione dell'avvicendamento degli artisti, sulla quale va fatta, ad ogni modo, una riflessione. Se la storiografia più recente sostiene che Niccolò Circignani, attivo nell'Oratorio nel 1582, sia succeduto a Cesare Nebbia, l'*Eraclio riporta la*

¹⁰⁶⁵ Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, numero di inventario 655 F. A. PETROLI TOFANI, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: Disegni di figura*, 3, Firenze, 1991, p. 278.

¹⁰⁶⁶ Della stampa, datata 1569, parleremo meglio nel capitolo successivo, dedicato alle raffigurazioni della Vera Croce nel Ducato di Francesco Maria II Della Rovere.

Croce a Gerusalemme di Cesare Nebbia va comunque relazionato al contesto ideologico e spirituale che condusse Giovanni De' Vecchi alla rinnovata iconografia del *Ritrovamento delle tre croci* e va pertanto collocato a ridosso degli affreschi di Niccolò Circignani e dell'ultimo affresco di Giovanni De' Vecchi.

Vediamo, nello specifico, i tre soggetti raffigurati: il *Duello di Eraclio con il figlio di Corsoe*, *Eraclio riceve la visione dell'angelo* e *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme* (**Figura 158**).

Tanto il *Duello* quanto *Eraclio riceve la visione dell'angelo*, entrambi di Niccolò Circignani, sono il retaggio del radicamento della *Legenda Aurea* e della tradizione artistica che da Agnolo Gaddi giungeva al catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme.

Il ciclo ereditava così una tradizione avulsa dallo spirito del proprio tempo, restituendo una visione ormai fiabesca dell'Eraclio imperatore-crociato, dove la pittura di storia perde i toni austeri e solenni della Sala di Costantino e si rifugia in una dimensione cortese, che ben si concilia con gli irreali accenti cromatici e le improbabili torsioni di matrice tardomanierista di Niccolò Circignani. Questi due episodi non sono avvallati da testi autorevoli pubblicati nella seconda metà del Cinquecento. La loro sopravvivenza va relazionata, anche in questo caso, alla persistenza della *Legenda Aurea* nelle sacre rappresentazioni, come quella di Giovanni Maria Cecchi, diffusa intorno agli anni Ottanta e pubblicata postuma all'autore (1598)¹⁰⁶⁷, che raccontava il duello tra i due cavalieri e la visione dell'angelo, che Circignani ambientava in un romantico notturno. Nella *pièce* del Cecchi si incontra però anche la partecipazione del vescovo Zaccaria, che ordina all'imperatore di togliere le vesti e i calzari e di consegnarli ai paggi¹⁰⁶⁸. Questa presenza si adeguava alle *Lectiones* del *Breviario* romano posttridentino e così anche la scena che conclude la storia, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme* (**Figura 160**), non

¹⁰⁶⁷ Il testo è stato pubblicato interamente in A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, vol. 3, Firenze, 1872, p. 1 sgg. In appendice al testo, D'Ancona riporta la «Descrizione dell'apparato e de gl'intermedi fatti per la storia dell'Esaltazione della Croce rappresentata in Firenze da' giovani della Compagnia di San Giovanni Evangelista con l'occasione delle nozze delle altezze serenissime di Toscana nell'anno 1580», pp. 121-138.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*, p. 118.

priva del fasto proprio delle sacre rappresentazioni e delle parate liturgiche, a cui i confratelli del Crocifisso dedicavano particolare premura.

Nell'ultimo dipinto del ciclo, opera di Cesare Nebbia, la porta di Gerusalemme è già stata varcata e, tra i soldati accalcati al di sotto, uno conduce il cavallo bianco abbandonato dall'imperatore. Un paggetto gli sostiene l'elmo e il mantello dorato, davanti al quale si svolge la lunga processione, ordinatamente snodata lungo la via in salita che conduce al monte Calvario. Ad essa prende parte il vescovo preceduto dai diaconi che sorreggono le candele e la croce processionale.

Vestito di una semplice camicia bianca e scalzo, Eraclio conduce la Croce in spalla. La sua figura proietta la personificazione dell'*Obbedienza*: «*donna, vestita di bianco [...] e porterà la detta donna una Croce in spalla. Qui si nota, che l'Obbedienza deve essere monda d'interessi, che la macchiano, piena di speranze de' premij immortali, che le assicurano la via, e paziente a' pesi delle leggi difficili al senso, che la nobilitano*¹⁰⁶⁹». Come il *Cristo portacroce*, Eraclio, scalzo e spoglio, prende su di sé la Croce e obbedisce alla volontà divina, rappresentata non più dall'angelo, ma dal vescovo che gli sta accanto, in piviale dorato, mitria e pastorale. Qui per la prima volta nella storia dell'arte il vescovo Zaccaria partecipa alla vicenda, inaugurando una tradizione valida per le produzioni artistiche a seguire.

Due figure che compaiono in primissimo piano vanno considerate personificazioni di virtù che si addicono all'impresa di Eraclio. Il vecchio con un drappo rosso e una mano sul petto è allegoria dell'*Amore verso Iddio*, un «*Huomo che stia riverente, con la faccia rivolta verso il Cielo, quale additi con la sinistra mano, et con la destra mostri il petto aperto*¹⁰⁷⁰»; la popolana seduta a terra con un bambino nudo rappresenta la *Pietà*, così descritta da Cesare Ripa:

«*Donna, la quale ha il braccio sinistro posato sopra uno Altare, con la spada, e a canto vi è un Fanciullo. La Pietà è amore di Dio, della Patria, de' Figliuoli, e di Padre, e Madre, però si dipinge col*

¹⁰⁶⁹ C. RIPA, *op. cit.*... 1603, p. 364.

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*, p. 18.

*Fanciullo. [...] Quella pietà, che si deve usare verso Dio, e la patria si con l'Altare, e con la Spada, dicendosi, che uno [...] per la religione si espone a' pericoli. Nella Medaglia di Tiberio si vede scolpita una Donna a sedere, col gomito manco posato sopra un Fanciullo*¹⁰⁷¹».

Nell'*Eraclio* di Giovanni Bilivert per la chiesa fiorentina dei santi Michele e Gaetano (1641), l'allegoria della *Pietà* ha il gomito sinistro posato su un altare, come vuole il Ripa¹⁰⁷². La tinta predominante dell'abbigliamento della donna è l'azzurro, colore per eccellenza della *Pietà*, come si vuole nelle tradizionali raffigurazioni della Vergine che sostiene il corpo di Cristo, spesso nudo o discinto, esattamente come il bambino della nostra allegoria. La *Pietà*, per definizione, è affetto, rispetto, obbedienza verso Dio e verso le cose sacre: un concetto teologico ben esplicitato dal personaggio di Eraclio. La sua duplice valenza di uomo potente e obbediente, ricco e spogliato delle ricchezze, si evince nella duplice rappresentazione della *Pietà* nelle vesti di una popolana e del paggio sontuosamente abbigliato, che regge gli attributi del potere.

Come nel *Ritrovamento delle tre croci* di Giovanni De' Vecchi l'inserimento del vescovo nelle *Storie della Vera Croce* non solo restituisce agli avvenimenti l'autenticità storica e la validità liturgica che la leggenda aveva loro tolto, ma ripristina un ordine gerarchico che era nell'interesse della Chiesa controriformata esaltare. All'imperatore Eraclio spogliato dei suoi averi e caricato del peso della Croce, fa da contrappeso un vescovo dalla posa fiera, che, diversamente da Eraclio, non si è privato delle sue esteriorità per entrare attraverso la porta di Gerusalemme.

La spettacolarità degli affreschi dell'Oratorio del Crocifisso, sulla quale influì la popolarità delle sacre rappresentazioni, che rivisitavano la *Legenda Aurea* in chiave fiabesca, fu accompagnata da una riflessione *in itinere* sulla storicità delle fonti e sulle *Lectiones* del *Breviario*

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, pp. 402-403.

¹⁰⁷² *Ibidem*. La tela di Giovanni Bilivert è posta sulla tomba del cardinale Giovanni Bonsi. Il tema è connesso al programma iconografico della vicina cappella Bonsi, per la quale Matteo Rosselli aveva eseguito pochi anni addietro il *Miracolo della Vera Croce*. F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contegnono*, Firenze, 1677, p. 210; A. MATTEOLI, *Una biografia inedita di Giovanni Billivert*, in *Commentari*, 21, 1970, pp. 326-366, p. 335, p. 360, nota 82.

postridentino, accompagnata da uno spirito pienamente controriformato, che si rivela nella presenza dei vescovi Macario e Zaccaria, in scene dove Elena ed Eraclio esprimono rapimento estatico (Elena) e obbedienza (Eraclio), ma non il loro potere.

10.3 Verso una pittura di liturgia: gli affreschi di Niccolò Circignani a Santa Croce in Gerusalemme

Dopo questo lungo percorso, facciamo nuovamente approdo nella Cappella di Sant'Elena della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, dove l'imperatrice madre di Costantino aveva deposto le reliquie della Passione recuperate a Gerusalemme e il cardinale Carvajal aveva riposto le sue profetiche aspirazioni.

Nel 1570 si procedette alla rimozione delle reliquie per evitare che l'umidità dell'ambiente ne compromettesse l'integrità materiale. Ciononostante la Cappella rimaneva un luogo di vivo interesse, soprattutto allo scadere del XVI secolo, quando in seno alla Chiesa controriformata si era risvegliato l'interesse per le fonti e per l'archeologia paleocristiana.

Sin da tempi remoti, infatti, si diceva che la Cappella fosse stata il «*cubiculum*» (camera o sacello) di Sant'Elena e che sotto il pavimento costei avesse riposto la terra del Golgota. I mosaici della volta, inoltre, serbavano l'antico ricordo della decorazione musiva commissionata da Valentiniano III e da sua madre Galla Placidia.

Il vivo interesse sorto intorno alla Cappella è dimostrato dai lavori che il cardinale titolare Alberto d'Austria commissionò intorno al 1590 e diresse da lontano¹⁰⁷³. Furono fatti restaurare i mosaici e alla base della volta vennero inseriti in ciascuna parete quattro affreschi con *Storie della Croce*, disposti orizzontalmente con ai lati le personificazioni di *Virtù*. Il ciclo è assegnato

¹⁰⁷³ A. CAVALLARO, *op. cit.*, p. 64. Si vedano inoltre le pubblicazioni di Antellini che nel 1996 ha curato i restauri della Cappella. S. ANTELLINI, *La cappella di S. Croce in Gerusalemme a Roma*, *op. cit.*, p. 29 sgg.; S. ANTELLINI, *Cappella di S. Elena...*, in M. AFFANNI, *op. cit.*, p. 130. Secondo Antellini le *Virtù* ai lati dei riquadri rivelano la mano di Cristoforo Roncalli, detto anch'egli il Pomarancio. Giffi scorge invece nell'allegoria della *Vigilanza* la mano di Antonio, figlio di Niccolò Circignani. E. GIFFI, *Alcune proposte per Antonio Pomarancio*, in *Bollettino d'Arte*, 68, 1983, pp. 17-30, in particolare p. 20.

a Niccolò Circignani. L'iscrizione collocata a destra dell'altare commemora la conclusione dei lavori nel 1593, con gli stemmi di papa Clemente VIII e del cardinale Alberto d'Austria.

Le contraddizioni e il fasto che distinguono gli affreschi dell'Oratorio del Crocifisso lasciano ora il posto ad un ciclo sobrio, disadorno e ad un programma iconografico che non ammette incoerenze o varianti, ma che si adatta ad una sola versione dei fatti, rispondente alle *Lectiones* del *Breviario* liturgico, depurandole dalle antifone con i riferimenti alla leggenda di Giuda Ciriaco, che di lì a poco Cesare Baronio avrebbe espunto. Come sembra diverso questo Niccolò Circignani, asciutto e severo, rispetto a quello fiabesco e vibrante dell'Oratorio del Crocifisso! Questa distanza tra le due opere eseguite dallo stesso artista a poca distanza di anni aiuta a comprendere sia in che misura Circignani fosse in grado di adattarsi a situazioni di volta in volta diverse, sia in che misura la committenza influisse non solo sull'iconografia ma anche su questioni di stile e di decoro, tanto più se ci si avvicina verso il XVII secolo.

Nel 1591 Baronio aveva finito di scrivere il terzo volume degli *Annales*, nel quale rigettava la leggenda di Giuda Ciriaco, ma non escludeva nessuna delle tre varianti delle fonti patristiche e storiografiche del IV e del V secolo. Il ciclo della Cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme, eseguito in quegli stessi anni, si spinse oltre, inaugurando il periodo di ampia fortuna di quella che abbiamo definito *pittura di liturgia*.

Il ciclo inizia nella parete del contraltare, dov'è raffigurato il *Ritrovamento delle tre Croci* (**Figura 159**). La scena è divisa in due parti. A sinistra Elena e Macario sono in dialogo tra loro e alle spalle dell'imperatrice e delle sue dame si vede una colonna abbattuta, a ricordo della distruzione del tempio di Venere. A destra dei nudi sotto sforzo estraggono le Croci dalla fossa, sorvegliati dai soldati. L'imperatrice in primo piano guarda ed indica il luogo del ritrovamento. La sua posizione e la sua fisicità nello spazio, seppur prive dell'impeto che caratterizzava la Sant'Elena del primo dipinto di Giovanni De' Vecchi nell'Oratorio del Crocifisso, indicano il protagonismo dell'imperatrice rispetto alla partecipazione del vescovo. Nonostante la presenza di Macario, infatti, il ritrovamento viene esplicitamente attribuito ad Elena dall'iscrizione che corre

al di sopra: «S(AN)CTA HELENA CONSTANTINI MATER XPI D(OMI)NI CRUCEM INVENIT».

La storia prosegue nella parete destra, dov'è raffigurato il *Miracolo della Vera Croce* (**Figura 160**), con la guarigione di una donna malata seduta sopra la reliquia. In questo caso, l'iscrizione affida a Macario la responsabilità del miracolo: «CRUX DOMINI MACARII ANTISTITIS HIEROSOLIMITANI PRECIBUS MIRACULO PROBA». Alle spalle del vescovo si trova un uomo con un elmo e la dalmatica dorata, probabilmente Costantino, che ribadisce il gesto di Elena e di Macario indicante la Croce. Accanto a lui c'è un uomo con barba e un turbante bianco fermato da un gioiello. Queste due presenze esulano dalle versioni ufficiali, ma conferiscono un tono di maggiore solennità al riconoscimento della Croce, con la presenza dell'imperatore e del turco convertito.

Niccolò Circignani conosceva già questa versione più ortodossa del *Miracolo della Vera Croce*, che aveva rappresentato pochi anni prima negli scomparsi affreschi della chiesa di San Tommaso di Canterbury (1581-1584) (**Figura 161**).

Nella parete dell'altare è affrescata l'*Adorazione della Croce*, a cui partecipano da una parte il vescovo Macario con i suoi soldati, e dall'altra l'imperatrice con al seguito le sue dame (**Figura 162**), ribadendo l'antichissima tradizione iconografica, di derivazione liturgica, della separazione tra maschi e femmine, osservata a partire dagli affreschi dei Santi Quattro Coronati e nuovamente proposta nel *Miracolo della Vera Croce* dipinto nel catino absidale della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Questa scena ha un senso diverso rispetto all'*Innalzamento della Croce* osservato nei disegni di Cesare Nebbia e di Giovanni De' Vecchi e nel riquadro minore della Cappella della Croce Santa a Terni. In questo caso la Croce, già eretta su se stessa, è infusa di luce dorata, che le conferisce un'aura di sacralità. Nello sfondo si coglie contro luce una moltitudine di uomini e donne.

La narrazione si conclude con un episodio che anticipa l'arrivo della reliquia a Roma, il *Sezionamento della Croce* e il suo *Trasporto per mare* (**Figura 163**). A sinistra compaiono

ancora il vescovo Macario e l'imperatrice, che con la propria autorevole figura domina la scena, indicando due vasi ai suoi piedi, uno color oro e l'altro color argento. A destra due operai stanno segando in due parti un pezzo del legno della Croce. Nell'estrema sinistra in primo piano un uomo avvolge in un panno la parte di Croce rimanente e nello sfondo una nave è in procinto di salpare verso Ovest, verso Roma. Le parti di croce sono in questo caso almeno tre, poiché una è deposta a terra e un'altra sta per essere divisa. È possibile allora, come suggerisce Heussler, che il dipinto risponda ad un eccesso di zelo filologico e riprenda il passo in cui Cesare Baronio raccontava che Elena lasciò una parte di Croce al vescovo Macario, ne inviò una parte a Costantinopoli e un'altra a Roma¹⁰⁷⁴. Questa tesi spiegherebbe la presenza dei due vasi e della divisione in tre parti. Il dipinto è corredato dall'iscrizione: «SACROSANCTUM CRUCIS LIGNUM SECATUR IN PARTES».

Pur trattandosi di un soggetto raro e che rivendica una speciale connessione con il luogo per cui venne realizzato, è stato in questa sede individuato un precedente iconografico nei riquadri minori della parete sinistra della Cappella della Croce Santa a Terni, che abbiamo ricondotto al dibattito tra cattolici e riformati sull' dubbia autenticità delle numerose reliquie di Croce sparse per il mondo, che suscitò il sarcasmo di Calvino.

Ma un più antico precedente si trovava proprio all'interno della Cappella di Sant'Elena di Santa Croce in Gerusalemme, più precisamente al di sopra dell'affresco in questione: si tratta del trapezio musivo realizzato all'epoca del Carvajal.

In realtà, in tre riquadri su quattro si verifica una rispondenza tematica con i trapezi sovrastanti, che la critica non ha ancora messo in luce: oltre alla rispondenza già detta, al di sopra del *Miracolo della Vera Croce* si trovano il *Ritrovamento delle tre croci* e il *Miracolo della Vera Croce* e al di sopra dell'*Adorazione della Croce* si trova l'*Adorazione della Croce apparsa nel cielo*. Soltanto le due illustrazioni nella parete del contraltare non coincidono: nell'affresco di

¹⁰⁷⁴ C. HEUSSLER, *Storia o leggenda...*, op. cit., p. 247.

Circignani è rappresentato infatti il *Ritrovamento delle tre croci*, mentre l'episodio riportato nel mosaico è *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*.

Se per la Roma a cavallo tra il XV e il XVI secolo e per il cardinale Carvajal la partecipazione di un Eraclio trionfante verso la porta di Gerusalemme/Roma rivestiva una significativa importanza all'interno del programma iconografico, per l'erudito e uomo di Chiesa che intorno al 1590 concepì il nuovo programma iconografico, la presenza di Eraclio non aveva alcun senso all'interno di quell'ambiente così intimamente legato all'imperatrice alla figura storica di Elena.

La deliberata scelta di riproporre le storie della volta musiva riadattandole al nuovo contesto spirituale è in linea con le stesse argomentazioni che condussero l'ideatore del programma a rigettare la presenza di Eraclio. Vi è cioè un sacro rispetto per quell'ambiente e per la sua storia, al quale certo contribuì il risvegliato interesse per l'arte e per l'edilizia del primo Cristianesimo. I mosaici della volta, del resto, pur se erano stati fatti rimaneggiare dal Carvajal, risalgono all'epoca di Galla Placidia e di Valentiniano III.

Nelle asciutte *Storie* di Niccolò Circignani non trovano posto le altre reliquie della Passione, come il *Titulus* e i chiodi: il legno della Croce ne è protagonista assoluto. In linea con le parole di Paolino di Nola, sottolineate dalla Controversistica, le *Storie* di Niccolò Circignani esaltano la doppia natura, divina e materiale, del legno della Croce. Da una parte ricostruiscono la tracciabilità della Croce conservata in Santa Croce in Gerusalemme, provandone così l'autenticità. Dall'altra parte ne celebrano la sacralità, giustificandone il culto di latria, regolamentato dal cardinale Roberto Bellarmino.

Le *Storie della Vera Croce* di Niccolò Circignani costituiscono un eloquente esempio di pittura controriformata, dove stile e iconografia convergono verso il comune obiettivo di restituire un rappresentazione chiara e risoluta, che non dà luogo a equivoci di sorta, al fine di istruire il fedele ai dogmi dell'autenticità storica della reliquia della Croce e della sua natura divina.

La presenza delle didascalie facilita la comprensione delle storie, dichiarando il fine didattico dell'opera e la scelta di una univoca versione, che non lascia spazio ad incomprensioni o

incongruenze, crea e impone una versione storica ormai sovrapposta a quella liturgica, di cui si fa carico la pittura del Seicento.

La versione dell'uomo risorto, desunta da Paolino di Nola, continuò comunque a sopravvivere, come negli affreschi di Pieter Van Lindt della Cappella del Crocifisso di Santa Maria del Popolo (1637 ca.), ma gli estrosi *pastiches* cinquecenteschi si erano ormai estinti, lasciando spazio a composizioni irrigidite e didascaliche, vicine nella forma al tono liturgico.

Capitolo 11

Culto e rappresentazioni della Vera Croce nel Ducato di Urbino

Numerose sono le opere, soprattutto pale d'altare, commissionate dalle Confraternite della Croce del Ducato di Francesco Maria II Della Rovere.

La presenza di questi dipinti diffusi un po' in tutto il territorio roveresco traccia i confini geoculturali di una devozione che, pur facendo appello ai formalismi e all'iconografia imposta dai modelli artistici romani, dimostra una propria vita interna, sulla quale agivano da un lato il riflesso del culto di San Ciriaco, protettore del vicino Duomo di Ancona, e dall'altro una devozione tutta personale da parte del duca verso la Croce e il verso Crocifisso, che forse entrò in dialogo con le committenze delle Confraternite, le cui produzioni artistiche raffiguranti l'*Inventio Crucis* raramente omettono la partecipazione dell'imperatore Costantino, chiara allusione al duca e alla sua religiosità.

Questa riflessione, insieme al bagaglio di notizie acquisito nel corso della mia ricerca, mi ha permesso di riconoscere il soggetto di una lacunosa pala ad affresco attribuita a Giovan Battista Lombardelli, dipinta nella chiesa di Santa Croce di Serra de' Conti (AN), paese al confine dello stato roveresco (**Figura 164**)¹⁰⁷⁵. L'affresco dichiara la sua affiliazione alle tendenze della pittura romana, presentando accanto alla scena principale le virtù della *Fede* e della *Speranza* e i *Profeti*. Nella sua soluzione centrale, però, si ravvisano tipologie di carattere autoctono, medio-adriatico. Speculare alla figura di Elena, si distingue infatti il profilo di un uomo inginocchiato, identificabile con Costantino. La rappresentazione attingeva così alla tipologia di *Elena e Costantino ai lati della Croce*, che tanta fortuna ebbe in area veneta e emiliana. Cionostante, si comprende che la raffigurazione era debita altresì a un modello di probabile provenienza romana,

¹⁰⁷⁵ C. PRETE, *Giovan Battista Lombardelli*, in A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano, 2005, pp. 158-167; V. VILLANI, *Le chiese di Serra de' Conti. Arte storia e devozione religiosa*, Serra de' Conti, 2007. Questi studi recenti non restituiscono approfondimenti sull'iconografia dell'opera.

lo stesso che condusse Niccolò Circignani a dipingere l'*Adorazione della Croce* nella Cappella di Sant'Elena di Santa Croce in Gerusalemme, con il vescovo Macario seguito da uomini e soldati e Elena seguita dalle dame, una delle quali, proprio come nella pala di Serra de' Conti, le sorregge il mantello.

Ma c'è dell'altro. Alle spalle della Croce già issata si distingue un personaggio vestito di giallo. Questi è chiaramente una rimembranza di Giuda Ciriaco, l'ebreo trionfalmente convertito, che si ritrova in una posa molto simile in una pala di Benedetto Nucci commissionata dalla Confraternita di Santa Croce in Foce di Gubbio (Gubbio, Pinacoteca Civica) (**Figura 165**).

Non sarà sfuggita al lettore la presenza, in questa pala, di numerosi uomini con barba nera e turbante. La partecipazione del turco alle raffigurazioni dell'*Inventio Crucis* è un'altra peculiarità che distingue le produzioni artistiche roveresche, dove il motivo del turco già presente nei cicli di Agnolo Gaddi e di Piero della Francesca veniva riattualizzato alla luce di una situazione storica che da vicino toccava i domini di Francesco Maria II.

Da una parte la partecipazione del turco all'*Inventio Crucis* rimandava al trionfo ottenuto dal duca all'impresa della battaglia di Lepanto, dalla quale era tornato trionfante con un bottino di ventiquattro schiavi turchi. Il turco, inoltre, rappresentava per i duchi Della Rovere non soltanto un nemico di Cristo e della Chiesa, ma anche un nemico personale, che minava alla sicurezza del Ducato, con le sue frequenti incursioni piratesche lungo la costa e nei porti di Pesaro e Senigallia¹⁰⁷⁶.

Ecco delinearsi una situazione complessa, dove forti e localizzate sono le motivazioni politiche e devozionali che contribuirono a definire i modelli iconografici, che a loro volta attingevano a una tradizione autoctona ma non potevano privarsi dal volgere lo sguardo a Roma.

Per un approfondimento, sono stati invece scelti due casi singolari, dove l'intervento di Francesco Maria II è documentato.

¹⁰⁷⁶ M. MORETTI, *La celebrazione dei Della Rovere in due dipinti di Giorgio Picchi*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, Atti del Convegno Internazionale, Urbania, 16-19 settembre 1999, Urbino, pp. 141-166, in particolare p. 159.

Il primo riguarda una miniatura desunta da una stampa di Livio Agresti, realizzata in un periodo anteriore e nel fulcro del dibattito tra Riforma e Controriforma. Il confronto tra la stampa e il suo derivato roveresco permette di comprendere la divergenza degli spiriti che generarono le due opere, data dalla distanza temporale ma anche geografica.

Il secondo approfondimento è in merito ad una pala di Palma il Giovane, realizzata per la Confraternita di Santa Croce di Urbino negli ultimi anni del Ducato. L'analisi di questa opera apre un discorso sull'importanza della pittura veneta nelle Marche¹⁰⁷⁷ e restituisce un esemplare modello di pittura di liturgia, dove il riferimento non va soltanto ai passi del *Breviario*, ma anche alle pratiche liturgiche proprie della Confraternita urbinata.

11.1 Una miniatura a corte da un modello di Livio Agresti

Con l'intento di emulare il sistema di botteghe granducali fiorentine riunite nel Casino di San Marco prima e nel Palazzo degli Uffizi poi da Francesco I De' Medici, Francesco Maria II Della Rovere promosse nell'ultimo quarto del Cinquecento la riorganizzazione e l'ampliamento delle botteghe insediate nel Palazzo Ducale di Pesaro. Il duca interveniva personalmente nella scelta delle maestranze, sia italiane che straniere, preposte alla produzione di preziosi manufatti d'artigianato artistico.

Nel Palazzo Ducale di Pesaro c'era un posto anche per i maestri miniatori, la cui identità è rivelata dai rendiconti di spesa appuntati personalmente dal duca¹⁰⁷⁸: Simone fiammingo è citato dal 1586; Simonzio Lupi da Bergamo dal 1591 al 1605; Valerio Mariani di Pesaro dal 1603. Se i loro nomi sono noti sin dalla pubblicazione del Gronau (1936)¹⁰⁷⁹, più recente è il lavoro di

¹⁰⁷⁷ Si rimanda a questo proposito a V. CURZI, *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, 2000.

¹⁰⁷⁸ Archivio Storico di Firenze, Urbino, cl. III, filza XXIII, cc. 686-791. Si tratta di rapide note autografe del Duca, dove figurano pagamenti di artisti fino al 1621. I documenti relativi ai miniatori sono stati resi noti da G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, 1936, pp. 55-56; S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II della Rovere, in 1631-1981: un omaggio ai della Rovere*, Soprintendenza beni storici e artistici delle Marche, 1981, pp. 33-38.

¹⁰⁷⁹ G. GRONAU, *op. cit.*, pp. 55-56.

comparazione tra i dati d'archivio e le pagine miniate provenienti dalla collezione ducale, inaugurato dallo studio di Silvia Meloni Trkulja (1981)¹⁰⁸⁰.

Con la devoluzione del Ducato, le miniature roveresche migrarono in parte a Roma e in parte a Firenze, dove a tutt'oggi si trovano, distribuite tra le collezioni della Biblioteca Vaticana e di Palazzo Pitti.

Il gruppo di Pitti, giunto nella capitale medicea attraverso l'eredità di Vittoria Della Rovere, è costituito da quarantasette fogli spaginati¹⁰⁸¹, appartenuti un tempo a tre distinti offizioli, la cui presenza nelle collezioni medicee è segnalata per la prima volta nell'inventario del Guardaroba di Vittoria della Rovere del 1654¹⁰⁸².

Dall'inventario del 1692, si evince che i codici erano all'epoca già stati smembrati e le singole carte incorniciate¹⁰⁸³. Di un offiziolo, che definiremo per comodità "Codice 1" facevano parte le pagine miniate con episodi della vita della Vergine e di Cristo, dei martiri e dei santi, attribuite a Valerio Mariani di Pesaro, raffinato coloritore aggiornato sugli esiti della pittura barocca, nel quale rivive lo spirito del miniatore farnesiano Giulio Clovio¹⁰⁸⁴.

Un secondo offiziolo, che definiremo "Codice 2", comprendeva pagine miniate dal formato orizzontale, raffiguranti episodi della vita di Cristo, dei martiri e dei santi. A quest'ultimo gruppo apparteneva l'*Invenzione della Croce*, miniatura che costituisce l'oggetto di questo studio.

¹⁰⁸⁰ S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II della Rovere, in 1631-1981: un omaggio ai della Rovere, op. cit.*, pp. 33-38. Allo studio di Meloni Trkulja, datato 1981, sono succedute le seguenti pubblicazioni: P. DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Catalogo della mostra, Milano, 2004, schede di S. MELONI TRKULJA, VIII.18, VIII.19, p. 353. Si veda inoltre la ricostruzione delle vicende riguardanti il corpus di miniature roveresche in G. SEMENZA, *La quadreria roveresca da Casteldurante a Firenze. L'ultima dimora della collezione di Francesco Maria II*, in T. BIGANTI, *L'eredità dei Della Rovere: inventari dei beni in Casteldurante (1631)*, Urbino, 2005, in particolare pp. 120-126.

¹⁰⁸¹ Dei quarantasette fogli, quarantacinque si trovano nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti. Due pagine miniate, che riproducono il frontespizio di ciascuna delle *Vite* dei duchi della Biblioteca Vaticana, sono invece conservati agli Uffizi. Sui fogli fiorentini delle *Vite* si veda S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II della Rovere, in 1631-1981: un omaggio ai della Rovere, op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁰⁸² «Un libro di carte 33. Di Santi miniat coperto di velluto rosso, con fibbie d'oro smaltato... un altro libro simile di Santi miniat coperto di velluto turchino con fibbie d'oro smaltato... un libro scritto come sopra -cioè a mano- e con miniature». Archivio Storico di Firenze, Guardaroba, 674, c. 59, in S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II Della Rovere, in Un omaggio ai Della Rovere, op. cit.*, p. 34, nota 9.

¹⁰⁸³ S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II Della Rovere, in Un omaggio ai Della Rovere, op. cit.*, p. 35, nota 13.

¹⁰⁸⁴ Su questo artista, tra l'altro compositore di un trattato *Della Miniatura*, si veda la stessa S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II Della Rovere, in Un omaggio ai Della Rovere, op. cit.*, pp. 33-38; E. HERMENS, *Valerio Mariani da Pesaro, a 17th century Italian miniaturist and his treatist*, in *Miniatura: studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, vo. 3/4, 1990-1991, pp. 93-110.

Un terzo codice miniato, che definiremo “Codice 3”, conteneva pagine dal formato verticale con figure di santi e di angeli, una *Trinità*, un *Cristo Salvator Mundi* e una *Crocifissione*: immagini dal sapore squisitamente devozionale, accompagnate da iscrizioni invocative desunte dal rituale romano. Tra i santi effigiati, si stimano i nomi legati alla devozione del duca, come Sant’Ubaldo¹⁰⁸⁵, San Francesco¹⁰⁸⁶ e San Didaco (riconoscibile dall’iscrizione «*Sancte Didace Ora pro nobis*») ¹⁰⁸⁷.

Nella rappresentazione iconografica di San Didaco, con il saio francescano con i tre nodi, il rosario e la croce di legno in mano, si individua in questa sede San Diego d’Alcalà, detto altrimenti San Didaco. Il santo spagnolo fu canonizzato il 2 luglio del 1588 da Sisto V, a seguito delle pressioni sul pontefice di Filippo II di Spagna, che aveva attribuito all’intervento di Diego d’Alcalà la guarigione del suo unico erede maschio. Gli anni delle trattative con la Santa Sede furono gli stessi in cui Francesco Maria II soggiornò nella corte spagnola. Come Moretti ha ben documentato, la devozione privata del duca si estendeva al culto di San Didaco, sia con l’intento di emulare la cattolicissima maestà spagnola, che per lo speciale protettorato del santo sugli eredi maschi, i figli e i bambini in generale¹⁰⁸⁸. L’effigie di San Diego d’Alcalà nel libello di preghiere roveresco (“Codice 3”) richiama, ancora una volta, alla devozione privata del duca, ma definisce altresì un’innegabile *post-quem*: il 1588, anno della canonizzazione del santo spagnolo.

L’attribuzione a Valerio Mariani del “Codice 1” è condivisa dalla critica; viceversa, si profila per il “Codice 2” e per il “Codice 3” una questione attribuzionistica più complessa.

Nelle carte d’archivio, un tale «*fra’ Simone*» risulta pagato nel marzo del 1585 «*per un salmista scritto a mano da lui*»; nel 1586 «*per il passio et offiziolo*»; nel 1589, infine, a saldo dell’offiziolo

¹⁰⁸⁵ Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inventario 1890, n. 696.

¹⁰⁸⁶ Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inventario 1890, n. 697.

¹⁰⁸⁷ Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inventario 1890, n. 699.

¹⁰⁸⁸ M. MORETTI, *Artisti e committenze roveresche nella Casteldurante di Francesco Maria II*, in P. DAL POGGETTO, *I Della Rovere...*, *op. cit.*, pp. 195-201, in particolare pp. 199-201. Sui risvolti artistici e devozionali dei rapporti del duca con la corte spagnola si veda G. CALEGARI, *Alcuni rapporti tra i Della Rovere e la corte spagnola*, in *Pesaro nell’età dei Della Rovere*, III/2, Venezia, 2001, pp. 307-322; G. CALEGARI, *Giovan Giacomo Pandolfi, i Della Rovere e la corte di Spagna*, in *I Della Rovere nell’Italia delle Corti*, II, Urbino, 2002, pp. 205-222.

stesso¹⁰⁸⁹. Il nostro «*fra' Simone*» si deve riconoscere nel «*Maestro Simone miniatore*» che figura nella lista degli artisti ducali dal 1587 al 1589¹⁰⁹⁰. Ma di quale «*passio et offiziolo*» si tratta? E di quale artista, Simone fiammingo o Simonzio Lupi da Bergamo¹⁰⁹¹?

Considerando che nel 1582 il Duca si era rivolto al Giambologna per avere alla sua corte Simone fiammingo, il cui nome è segnalato nelle fonti dal 1586¹⁰⁹², e che Simonzio Lupi compare nei documenti soltanto a partire dal 1591¹⁰⁹³, è plausibile che il «*fra' Simone*» del «*passio et offiziolo*» datato 1586-1589, sia Simone fiammingo. Ad ogni modo, non è possibile individuare con certezza l'identità del «*passio et offiziolo*»: escludendo il “Codice 1”, già attribuito all'unanimità a Valerio Mariani da Pesaro, dobbiamo ipotizzare che esso corrisponda al “Codice 2” o al “Codice 3”, oppure ad un quarto offiziolo di cui non ci è pervenuta notizia materiale. La presenza nel “Codice 3” dell'immagine di San Diego d'Alcalà, canonizzato soltanto nel 1588, lascia spazio all'ipotesi che il «*passio et offiziolo*» realizzato da «*fra' Simone*» tra il 1586 e il 1589, corrisponda al “Codice 2”, nel quale si trovava anche la miniatura con l'*Invenzione della Croce*.

Secondo le fonti, il duca aveva esplicitamente richiesto miniatori provenienti da Roma¹⁰⁹⁴. Le pagine del “Codice 2”, in effetti, dichiarano un'appartenenza alla cultura figurativa romana e zuccaresca in particolare, come ha dimostrato Meloni Trkulja¹⁰⁹⁵. Le composizioni vertono sui canoni di ordine, equilibrio e misurata simmetria; le figure umane, statiche e leggere, intonate sulle cromie fredde e acidule, sono prive di dramma, bloccate in un imperturbabile distacco dalla realtà, pur nella violenza che evocano certe scene di martirio. Si scorgono altresì rimandi

¹⁰⁸⁹ S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II Della Rovere*, in *Un omaggio ai Della Rovere*, op. cit., p. 36.

¹⁰⁹⁰ Archivio di Stato di Firenze, Urbino, cl. III, filza XXIII, c. 443. *Ibidem*, p. 33, nota 3.

¹⁰⁹¹ Meloni cita un terzo Simone, desunto dallo Stornajoli: Simone Ferri, calligrafo che scrisse il Cortegiano della Biblioteca Vaticana, datato 1617. *Ibidem*, p. 35. C. STORNAJOLI, op. cit., p. 12.

¹⁰⁹² S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II Della Rovere*, in *Un omaggio ai Della Rovere*, op. cit., p. 36.

¹⁰⁹³ G. GRONAU, op. cit., pp. 55-56; S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II Della Rovere*, in *Un omaggio ai Della Rovere*, op. cit., pp. 33-34.

¹⁰⁹⁴ G. GRONAU, op. cit., pp. 55-56; S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II Della Rovere*, in *Un omaggio ai Della Rovere*, op. cit., p. 34. Michelini Tocci riporta a riguardo la notizia che don Silvano Razzi nel 1591 vide “una volta a Pesaro un suo eccellentissimo miniatore, il quale io haveva già conosciuto in Roma, e ritrovai quivi al servizio di V.A.S.” L. MICHELINI TOCCI, op. cit., p. 63, nota 2.

¹⁰⁹⁵ S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II Della Rovere*, in *Un omaggio ai Della Rovere*, op. cit., p. 36.

linguistici alla pittura nordica, come dimostra la minuziosa cura dedicata ai dettagli, in particolare botanici. Un elemento dichiaratamente derivante dall'iconografia fiamminga si riscontra nella *Crocifissione*¹⁰⁹⁶, ove compaiono i due ladroni con i corpi contorti e rovesciati all'indietro. D'altro canto, si può apportare come esempio della conoscenza aggiornata della cultura figurativa romana la *Resurrezione*¹⁰⁹⁷, ispirata al dipinto affrescato da Marco Pino nell'oratorio del Gonfalone (1572). Da un'analisi preliminare si deduce pertanto che il miniatore si fosse servito di modelli, alcuni conosciuti direttamente, altri attraverso le pubblicazioni a stampa. La *Vocazione di Sant'Andrea*¹⁰⁹⁸ è una chiara citazione del dipinto realizzato da Barocci nel 1583 per l'Oratorio di Sant'Andrea a Pesaro (Bruxelles, Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique). Il miniatore dovette osservare l'opera personalmente, senza assorbirne la maniera barocca, emulata successivamente dal pesarese Valerio Mariani. Il *Martirio di San Tommaso*¹⁰⁹⁹, ricco di dettagli botanici e faunistici esotici, presenta numerosi punti di contatto con una stampa dell'incisore fiammingo Julius Goltzius, tratta da un'invenzione di Maerten de Vos¹¹⁰⁰; l'*Ultima cena* è ispirata probabilmente ad un dipinto di Pieter Coeck van Aelst, tradotto in numerose copie e in incisione nel 1585 da Hendrick Goltzius¹¹⁰¹.

Alla luce di questi confronti, è possibile affermare che nel "Codice 2" coesistono modelli, stilemi e iconografie derivanti sia dalla cultura figurativa fiamminga che dagli aggiornamenti della pittura romana. È lecito allora supporre che all'offiziolo lavorarono contemporaneamente più artisti, come richiede il sistema della bottega; oppure attribuire l'intera produzione del "Codice 2" ad un solo maestro miniatore, di provenienza fiamminga e di formazione romana, nel quale è

¹⁰⁹⁶ Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inventario 1890, n. 696.

¹⁰⁹⁷ Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inventario 1890, n. 696.

¹⁰⁹⁸ Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inventario 1890, n. 705.

¹⁰⁹⁹ Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inventario 1890, n. 696.

¹¹⁰⁰ La stampa, con numero di inventario 1863, 0509.672., è stata consultata nell'archivio on line del British Museum. Faceva parte di una serie intitolata *Crocifissione e martirio degli apostoli*. Nell'archivio del British Museum la stampa è approssimativamente datata al 1590 (1590 circa). Se la miniatura roversca è datata agli ultimi anni del decennio precedente, è possibile che la datazione della stampa sia da anticipare leggermente, oppure che entrambe le rappresentazioni dipendano da un terzo modello, a noi sconosciuto.

¹¹⁰¹ La stampa è stata consultata nell'archivio on line del British Museum, con numero di inventario 1989, 0722.42. È stata pubblicata ad Haarlem, in Olanda, nel 1585. Il dipinto di Pieter Coecke Van Aelst è conservato a Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts, ed è datato 1531. G. MARLIER, *Pierre Coeck d'Alost*, Brussels, 1966, p. 98, n. 17; M. J FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, XII, Leiden and Brussels, 1975, p. 36.

possibile riconoscere Simone fiammingo, la cui attività nella corte roveresca è registrata intorno al 1586.

L'*Invenzione della Croce* (**Figura 166**) apparteneva un tempo al "Codice 2" e attualmente corredata, insieme agli altri fogli miniati di provenienza roveresca, la collezione di Palazzo Pitti.

La raccolta di un nutrito *corpus* di immagini, svolta durante il mio percorso di ricerca, mi ha permesso di individuare il modello di cui si servì il miniatore roveresco. Si tratta di un'incisione firmata da Giovanni Battista De' Cavalieri e datata 1569 (**Figura 167**), desunta da un'invenzione di Livio Agresti.

Notizie sull'opera del De' Cavalieri sono direttamente ricavabili dall'iscrizione che corredata la stampa in basso a destra: «OPUS LINII AGRESTI FOROLINIEN TELINGU/ IUSSU ILL.mi ET R.mi CAR. AUGUST/ ROMAE/ INCIDEBAT IOA. BAP.ta DE CAVALLERIS/ CUM PRIVILEGIO ANNO D.ni 1569¹¹⁰²».

L'epigrafe è preceduta dall'insegna del cardinale di Augusta (Augsburg), Otto Truchsess von Waldburg¹¹⁰³.

Potente uomo ecclesiastico e politico, avversario della Riforma protestante e veemente sostenitore della Controriforma in Germania, Truchsess promosse l'arte figurativa come strumento di affermazione della Chiesa cattolica e del nuovo sentire religioso. Parla da sé la presenza del suo stemma nel soffitto ligneo dell'Oratorio del Gonfalone, probabilmente connesso, come suggerisce la critica, agli affreschi dipinti in loco dal suo protetto Livio Agresti, raffiguranti l'*Andata al Calvario* e l'*Ultima Cena* (1571-1572)¹¹⁰⁴. Ancor prima di cimentarsi

¹¹⁰² Il numero di inventario della stampa, osservata direttamente a Roma, nell'Istituto Nazionale per la Grafica, è 45348. Una stampa dalla stessa matrice, ma priva dell'iscrizione devozionale in basso, è stata consultata nell'archivio on line del British Museum, con numero d'inventario V, 10.82.

¹¹⁰³ L'emblema del cardinale di Augsburg consiste nell'immagine di un pellicano che nutre i suoi piccoli dal proprio petto, accompagnata dal motto «SIC HIS QUI DILIGUNT». M. G. AURIGEMMA, *Sacra in Tower: the Cardinal of Augsburg's Paintings and Reliquaries in 1566*, in G. FEIGENBAUM, S. EBERT SCHIFFERER (a cura di), *Sacred Possessions: Collecting Italian Religious Art 1500-1900*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011, pp. 91, 93. L'arma e il motto compaiono inoltre in un *Battesimo di Cristo* di Lambert Sustis, al Musée de Beaux-Arts di Caen, datato 1552 e commissionato dal cardinale di Augsburg. E. ANZI HAUER, *Das Odeo Cornaro in Padua: Kulturaspekte und Landshaft Malerai eines humanistischen Theaters*, Università di Vienna, Magistero di Filosofia, tesi di laurea, Vienna, 2008.

¹¹⁰⁴ C. TILIACOS, in L. CASSANELLI, *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa nel Cinquecento romano*, Roma, 1984, scheda 6.4, pp. 154-155.

nelle imprese del Gonfalone, il pittore forlivese aveva lavorato per il cardinale di Augusta a Dillingen sul Danubio.

Nella cittadina bavarese, Truchsess fondò una università cattolica e una casa tipografica volta alla pubblicazione di opere fondamentali della Controversistica cattolica¹¹⁰⁵. Fece inoltre edificare un insolito tempio ecclesiastico, una torre di cinque piani decorati ad affresco con soggetti di iconografia sacra.

Livio Agresti, probabilmente avvalendosi di un'équipe di artisti, diresse i lavori tra il 1565 e il 1566, fornendo i disegni e i cartoni per la realizzazione della grandiosa impresa.

La torre fu distrutta da un incendio nel 1595, ma un poema in versi di Hannardus Gamerius, intitolato *Turris Sacra Dilingana* e pubblicato a Dilingen nel 1567, permette una puntuale ricostruzione degli ambienti, recentemente affrontata da Maria Giulia Aurigemma¹¹⁰⁶.

Alla luce del testo di Gamerius, si comprendono le ragioni della singolarità architettonica del tempio ecclesiastico: la torre doveva evocare l'idea di una fortezza inespugnabile della Cattolicità, che custodiva al suo interno libri patristici e liturgici, reliquie di Cristo e dei santi, e uno sconfinato repertorio di immagini sacre, in un'epoca in cui, al di fuori della torre, imperversava la distruzione delle immagini sacre e delle reliquie. Ecco che alla torre, edificio per antonomasia di difesa, spettava il compito di preservare dall'annientamento un universo di dogmi e di tradizioni sul quale per secoli si era sorretta la Chiesa cattolica.

Un vasto ambiente al secondo piano della torre, era preposto alla custodia delle reliquie della Croce e dei santi appartenute un tempo agli imperatori del Sacro Romano Impero. La funzione della sala era orientata alla dimostrazione delle comuni radici dell'Impero e della Chiesa di Roma e all'auspicio di un eterno sodalizio tra le forze politiche e le forze ecclesiastiche. Secondo la testimonianza di Gamerius, in questo ambiente Livio Agresti aveva affrescato *l'Invenzione della Croce*: l'illustrazione del ritrovamento e del miracolo del sacro legno ad opera

¹¹⁰⁵ Tra le opere pubblicate dalla tipografia di Dillingen, si segnala la disputazione delle Centurie di Magdeburgo, intitolata *Commentariorum de verbi Dei corruptelis liber primus. In quo de sanctissimi precursoris domini Ioannis Baptistae historia evangelica, cum adversos alios huius temporis sectarios, tum contra novos Ecclesiasticae Historiae* di Pietro Canisio.

¹¹⁰⁶ M. AURIGEMMA, *op. cit.*, pp. 84-103.

dell'imperatrice Elena, madre di Costantino, ben si adattava alla programmatica funzionalità della sala.

Sull'attività di Livio Agresti in Germania, lo Scannelli scriveva: «*Fu poscia condotto in Germania dal Cardinale d'Augusta, dove lasciò l'opere della migliore età, come a noi promettono anche di lontano i rari intagli delle stampe, e di tal sorte sono l'histoire dell'invention delle Croci*¹¹⁰⁷».

L'incisione commissionata da Truchsess a Giovanni Battista De' Cavalieri, datata 1569, riproduce probabilmente l'invenzione di Livio Agresti per la Sacra Torre di Dillingen, come può confermare la descrizione di Gamerius dell'opera, comparabile con successo alla stampa del De' Cavalieri¹¹⁰⁸. L'incisione, certo osservata anche dallo Scannelli, dovette circolare soprattutto come strumento devozionale, considerando il testo dell'iscrizione che corre al di sotto, così vicino alle parole di Gamerius¹¹⁰⁹. Di una riproduzione a stampa dell'invenzione agrestiana si servì anche il nostro miniatore roveresco.

Un disegno attribuito a Livio Agresti, conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze (**Figura 10**)¹¹¹⁰, riproduce l'*Invenzione della Croce* così come l'ha consegnata alla storia Giovanni Battista De' Cavalieri. Si deduce da un confronto tra il disegno e la stampa che il miniatore ha attinto direttamente alla stampa, sia perché ha capovolto la composizione a specchio rispetto all'originale, sia per la fisionomia del defunto risorto, privo di barba tanto nell'incisione, quanto nella miniatura, ma barbuto nel disegno dell'Agresti.

¹¹⁰⁷ F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura* (Cesena, 1657), Bologna, 1989, 2, 190.

¹¹⁰⁸ «*Hic Helena facie & vera figura videtur/ Qualitae inventae sanctae crucis extitit autor/ Nam quia crux Christ crucibus coniuncta latrorum/ Non nosci potuit, quin tactus mortus illa/ Surgeret, et vitam caperet de morte relictam. Pingitur hic vita defuncti funus et illus/ Post crucis attactum vitali vescitur aura/ Hic quoque sub picta monstratur imagine formae/ quomodo non potuit pulchre vestitus in urbe/ sacrae ligna crucis Caesar transferre, sed moni ornatu positu vendici vesti bus usus/ qual iter illa suis humeris commissa ferebat.*» H. GAMERIUS, *Turris Sacra Dilingana*, 27v, in M. G. AURIGEMMA, *op. cit.*, p. 101., nota 47.

¹¹⁰⁹ In basso a sinistra: «HOC HELENAE PIETAS MONUMENTUM INSIGNE RELIQUIT/ CUM DOMINI INCRUCIB QUARERET ILLA CRUCEM» In basso al centro: «INPOSITO EXPLORANS NAMQ ILLA CADAVERE SANCTAM/ UNDE REVIXERAT HOC COMPERIT ESSE CRUCEM» In basso al centro: «SCILICET UT TENEBRAS CLARA SOL LUCE RESOLVIT/ MUNERE SIC VITAE MORS QUOQ ABACTA NIGRA EST». Si ringrazia per la collaborazione la dottoressa Danila Rizza, Sala di Consultazione Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.

¹¹¹⁰ Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, numero di inventario 15090F.

Che il miracolato sia seduto sulla Vera Croce è un dato non trascurabile, che definisce un filone iconografico autonomo, in parte ricostruibile. Si ricorderà che Barbara Baert collegava questa tipologia ad un passo dello *Speculum Ecclesiae* di Onorio di Ratisbona, che racconta che il corpo del defunto fu posto sulla Croce di Cristo e subito resuscitò¹¹¹¹.

Questa particolare iconografia si sviluppò nell'Europa d'Oltralpe del XVI secolo, parallelamente al motivo del Cristo seduto sulla Croce, poco prima di essere inchiodato, altrettanto noto nell'Europa continentale¹¹¹². In Italia occorre attendere la fine del secolo, per osservarla nella marchigiana predella d'altare di Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro, ma anche nel catino absidale e nei mosaici della Cappella di Sant'Elena di Santa Croce in Gerusalemme.

Proseguendo nel tempo, si ritrova nella predella del trittico di Francesco Menzocchi (**Figura 168**), commissionato nel 1543 dalla confraternita di Santa Croce di Urbino (oggi a Milano, Pinacoteca di Brera), in un periodo in cui l'artista forlivese aveva già potuto assimilare le novità della maniera tosco-romana. Successivamente, se ne appropriò Giorgio Picchi, sia nella volta affrescata dell'oratorio di Santa Croce di Urbino, dove i rimandi al Menzocchi sono stringenti (**Figura 169**), che nella pala d'altare dell'oratorio della Croce di Mercatello sul Metauro (**Figura 170**). In questa serie si inserisce l'invenzione di Livio Agresti, conterraneo e allievo del Menzocchi.

Nonostante la predella dipinta a monocromo dal Menzocchi versi attualmente in cattive condizioni conservative, è possibile distinguere nella figura di Elena un'affinità con l'imperatrice descritta da Livio Agresti, stagliata alle spalle del risorto con vigore plastico, panneggi pesanti e un risoluto gesto del braccio destro. Una peculiarità isola le invenzioni dei due artisti forlivesi, il Menzocchi e l'Agresti, rispetto alle altre sopracitate del gruppo: il risorto è interamente ricoperto, ad eccezione del viso, con un lenzuolo bianco, che aderisce alle forme del corpo. Soluzione anacronistica, questa, in un'epoca in cui si privilegiava la vista della carne del corpo

¹¹¹¹ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood...op. cit.*, p. 252.

¹¹¹² *Ibidem*.

risorto, sia nelle raffigurazioni dell'*Invenzione della Croce*, che nelle più celebri resurrezioni di Lazzaro¹¹¹³.

Il corpo del risorto di Livio Agresti è connotato da una pacata fermezza, che lo allontana dalla dinamica vitalità che caratterizzava le rappresentazioni del risorto in epoca contemporanea e persino nel Menzocchi. È allora possibile che Livio Agresti abbia subito l'influenza dell'iconografia tedesca. A Ulm, a sessanta chilometri da Dilingen, è conservato il pannello di un trittico, raffigurante l'*Invenzione della Croce*, dove il risorto, avvolto da un lenzuolo panneggiato che gli copre la testa e legato ai piedi, presenta indiscutibili affinità con il risorto di Livio Agresti.¹¹¹⁴

La stampa del De' Cavalieri e la miniatura di Pitti, realizzate a distanza di quasi un ventennio l'una dall'altra, sono simili, ma non identiche. Il miniatore adattò la scena al formato orizzontale del libro, ridistribuendo nello spazio i gruppi di personaggi, nel rispetto dei valori di simmetria e di equilibrio, ma causando un certo effetto di dispersione, ancora più rimarcabile se si confronta la sua composizione con la salda compattezza del gruppo concepito dall'Agresti.

Nonostante la dichiarata aderenza al modello, il miniatore roveresco lascia emergere il suo personale idioma stilistico: i corpi perdono massa e volume e sono come immortalati in un balletto di danza (si confrontino, in particolare, gli uomini che sorreggono la Croce in primo piano).

Nella miniatura, inoltre, è stato aggiunto un personaggio in primo piano a destra, significativamente assente nella stampa del De' Cavalieri. Si direbbe, certo, che sia stato inserito per bilanciare la composizione, ma c'è dell'altro.

L'uomo, ritratto in piedi nell'atto di osservare la scena, ha il profilo caricaturiale, la pelle scura, i capelli e la barba neri e indossa un singolare berretto appuntito. Costui è il turco, l'infedele, lo stesso che Piero della Francesca aveva ritratto di spalle e con la metà del corpo dentro la buca da cui vengono estratte le croci e che gli artisti rovereschi coevi al nostro miniatore, come

¹¹¹³ Si segnala la celebre *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo, datata 1516-1519 e custodita nella National Gallery di Londra.

¹¹¹⁴ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood...*, op. cit., p. 253, fig. 57.

Benedetto Nucci e Pierangelo Basili (Cantianoo, Vecchio Ospedale, dalla chiesa di Santa Croce) (**Figura 171**) raffiguravano ai lati dell'*Inventio Crucis*.

Se l'invenzione dell'Agresti, immersa come fu nell'acceso dibattito tra Riforma e Controriforma, non dimostrava interesse per i risvolti antiturchi legati all'iconografia dell'immagine, un'attenzione diversa rivela la miniatura roveresca, che, nonostante l'adesione al modello, si manifesta come un prodotto del suo tempo e della sua committenza.

11.2 Palma il Giovane e l'*Esaltazione della Croce*

Nel 1781 un terribile terremoto scosse le terre di Urbino e causò il cedimento della cupola e di altre parti strutturali del Duomo, ricostruito in stile neoclassico da Giuseppe Valadier nel 1789¹¹¹⁵.

Le navate laterali ospitano attualmente cinque altari ciascuna (escludendo il transetto e l'area absidale), ognuno dei quali espone una pala, il cui soggetto è identificato con lettere dorate su finti cartigli di stucco bianco.

Nel terzo altare a sinistra il motto «EXALTATIONIS DIE RECUPERAVIT ET RETULIT» introduce la tela realizzata da Jacopo Palma il Giovane (1548-1628), a lui attribuita per certezza di autografo¹¹¹⁶, che rappresenta l'*Esaltazione della Croce* o in altre parole *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme* (**Figura 172**).

L'opera fu commissionata dai sodali della Confraternita urbinata di Santa Croce che sin dai tempi dell'antico Duomo, realizzato su disegno di Francesco di Giorgio Martini, possedeva il patronato della terza cappella a sinistra, dove, prima dell'arrivo dell'*Eraclio* del Palma si trovava *Vergine col Bambino tra i santi Crescentino e Donnino* di Timoteo Viti¹¹¹⁷.

¹¹¹⁵ F. NEGRONI, *Il duomo di Urbino*, Urbino, 1993, pp. 127-143.

¹¹¹⁶ L. SERRA, *Urbino*, in *Catalogo delle cose d'arte e di antichità in Italia*, Roma, 1932, p. 136.

¹¹¹⁷ B. CLERI, *Timoteo Viti*, in A. DELLA VALLE (a cura di), *Pinacoteca di Brera: Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano, 1988, pp. 210-213. Si legge nelle *Vite* del Vasari: «Fece la prima tavola della Madonna del Duomo, dentrovi, oltre la Vergine, San Crescentino e San Vitale, all'altare di Santa Croce, dove è un angioletto sedente in terra che suona la viola con grazia veramente angelica e con semplicità fanciullesca, condotta con arte e

Non è possibile stabilire con certezza documentaria se l'opera fosse collocata nel Duomo in quello stesso anno o successivamente, ma si suppone che la sua committenza rientri in quel progetto di sistemazione e di abbellimento del Duomo, avviato nei primi decenni del Seicento su iniziativa dei Della Rovere, che prevedeva il rinnovamento degli altari, con nuove pale, dalle dimensioni maggiori rispetto alle precedenti¹¹¹⁸.

Il Gronau e la critica successiva sostengono che la Confraternita commissionò l'opera al Palma su raccomandazione del duca Francesco Maria II Della Rovere¹¹¹⁹.

Il rapporto tra Palma il Giovane e i duchi della Rovere è del resto cosa risaputa: Carlo Ridolfi affermava che Guidubaldo II conobbe l'artista, ancora sedicenne, a Venezia, nella chiesa dei Crociferi. Mentre il duca ascoltava la messa, Jacopo, introdotto probabilmente dal suo maestro Tiziano¹¹²⁰, lo ritrasse con un sì bel disegno che il duca lo invitò nella sua corte ad esercitarsi nel copiare Raffaello e Tiziano, per poi dipartirsi, su iniziativa dello stesso Guidubaldo, alla volta di Roma, presso il cardinale Giulio della Rovere, suo fratello.

A Roma soggiornò alcuni anni; nel 1568 tornò nel Ducato roveresco e proseguì poco dopo per Venezia, al seguito dell'ambasciatore di Urbino¹¹²¹. Le numerose opere realizzate da Palma per il Ducato furono eseguite, si suppone, dopo il suo rientro a Venezia, a conferma dei buoni rapporti che l'artista mantenne con i duchi¹¹²².

giudizio.» G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori* (testo dell'edizione Giuntina, 1569), vol. IV, Novara, 1967, p. 181. La pala di Timoteo Viti è descritta anche dal Borghini: "Fece la prima tavola nel Duomo all'altar della Croce entravi la Vergine gloriosa, San Crescenzo e San Vitale, e un agnolotto, che siede in terra e suona una viola con grazia grandissima." R. BORGHINI, *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali, appartenenti a dette arti, si insegnano*, Firenze, 1584, p. 400. Già nel Settecento il dipinto di Timoteo Viti era ricordato nell'Oratorio di Santa Croce a Urbino. Seguendo la sorte di altre opere presenti all'interno dell'Oratorio, fu requisito durante le spoliazioni napoleoniche e condotto a Brera nel 1811, dove si trova tuttora. B. CLERI, *op. cit.*; B. CLERI, C. GIARDINI (a cura di), *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, scheda a cura di M. DROGHINI, Modena, 2003, p. 180-181; C. COSTANZI, *Le Marche disperse: repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, Ancona, 2005, p. 241.

¹¹¹⁸ E. CALZINI, *Di Jacopo Palma juniore e di un suo quadro poco noto*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, n. 1-4, 1913, p. 24; F. NEGRONI, *op. cit.*, p. 75.

¹¹¹⁹ G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati, in Raccolta di fonti per la storia dell'arte*, 1, Firenze, 1936, p. 21; S. MASON RAINALDI, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Milano 1984, p. 117.

¹¹²⁰ P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche: dalla Controriforma al Barocco*, vol. 3, Pesaro-Firenze, 1990, p. 251.

¹¹²¹ Sui rapporti di Palma con la corte urbinata: G. GRONAU, *op. cit.*, p. 21; P. ZAMPETTI, *Ancora Palma il Giovane nelle Marche*, in *Notizie da Palazzo Albani*, anno V, n. 2, Urbino, 1976, p. 45; S. MARINELLI, *La pittura veneta nelle Marche dalla fine del Cinquecento alla fine del Seicento*, V. CURZI, *La pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, 2000, p. 235.

¹¹²² P. ZAMPETTI, *Ancora Palma il Giovane nelle Marche, op. cit.*, p. 46; S. MARINELLI, *op. cit.*, p. 235.

Che Francesco Maria II, figlio di Guidubaldo II, fungesse da intermediario tra Palma e la Confraternita urbinata della Santa Croce lo si può supporre alla luce di un versamento della compagnia al tesoriere ducale, al quale seguì il pagamento al pittore, effettuato il 4 settembre del 1619¹¹²³.

La datazione è confermata da una lettera del 17 agosto 1619 diretta dal Palma a Giulio Giordani, agente del duca (definito nella lettera *residente ducale*): «*Le scrissi già essendo redunto la palla all'ultima mano et che di ciò haverei dato conto all'Ill.mo Sig. Residente ducale accio fosse inviata p. la solennità della San.ma Croce hor le dico che là è in punto.*»¹¹²⁴. La lettera, il cui originale si trova nella biblioteca Oliveriana di Pesaro, è stata interamente pubblicata nel 1915 da Calzini, il quale sosteneva che oggetto dell'argomento fosse l'*Annunciazione col Beato Cecco*, presente nella chiesa di Sant'Agostino a Pesaro¹¹²⁵.

Avendo i più recenti studi anticipato al 1595 la datazione dell'*Annunciazione col Beato Cecco*¹¹²⁶, la lettera non può che riferirsi all'*Esaltazione della Croce* per il Duomo di Urbino, confermando la partecipazione alla committenza del duca Francesco Maria II.

Il 17 agosto del 1619 Palma aveva terminato di dipingere la pala, che sarebbe arrivata a Urbino in tempo per il 14 settembre, giorno de «*la solennità della San.ma Croce*».

La prima citazione del tema dell'opera risale al 1775, anno in cui Michelangelo Dolci redigeva un elenco dei dipinti conservati in Urbino: nella quinta cappella, ovvero la terza dall'ingresso, il Dolci osservava la pala del Palma, identificandone il soggetto con un episodio della *Gerusalemme Liberata* del Tasso: «*La tavola rappresentante l'Imperator Gottifredo di Buglione*

¹¹²³ «1619, 4 settembre – scudi 118 et bol. 50 pagati al sor Giustiniano Bartoli tesoriere di S. A. Ill.ma per altrettanti rimessi da lui a Venezia, e quelli per il compimento del quadro et spese di gabella et simili in occasione di detto quadro. L'ornamento venne fatto da m.ro Francesco Ambrogio di Urbino e m.ro Giov. Battista Roberto di Firenze». Archivio di Santa Croce, *Libro entrate e spese*, 1619-1621, c.21 e 24, in E. SCATASSA, *Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XVI e XVII*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, Rocca S. Casciano, 1904, nn. 10-12, p. 202. «*La cornice del quadro, costruita nel 1619 dagli intagliatori Francesco Ambrosi urbinata e Giovan Battista Roberti di Firenze, accasatosi in Urbino, andò perduta negli ultimi anni del Settecento, durante il rivestimento del vecchio tempio*». E. CALZINI, *op. cit.*, p. 25.

¹¹²⁴ Archivio della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, *Miscellanea mss.* 453, Tomo I, c. 5, in E. CALZINI, *Una lettera di palma il giovine*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, nn. 1-3, 1915, pp. 26-27.

¹¹²⁵ *Ibidem*.

¹¹²⁶ «*L'Annunciazione col beato Cecco di Pesaro in Sant'Agostino a Pesaro risulta datata 1595 in base a un disegno preparatorio delle raccolte di Monaco*». S. MARINELLI, *op. cit.*, p. 236.

alla conquista di Terra Santa, processionalmente portando la Croce in spalla in compagnia dell'Arcivescovo Turpino e numeroso seguito è pittura di Giacomo Palma».

Pochi anni dopo, Luigi Lanzi celebrò l'opera con lodi, ma anche in questo caso il soggetto non fu correttamente identificato: «*La Invenzione della Croce in Urbino, tavola ricchissima di figure, piena di bellezze, di varietà, di espressione. Le sue tinte sono fresche, soavi, diafane, men gaie che in Paolo, più liete che nel Tintoretto, benché poste scarsamente si conservano meglio che in certi quadri di esteri più impastati*¹¹²⁷».

L'opera è ancora ricordata da James Dennistoun (1803-1855), il quale escludeva la partecipazione del duca alla sua committenza e ripeteva l'errore del Lanzi: «*Delle opere che egli potrebbe aver eseguito per la corte di Urbino non rimane traccia [...]. Sappiamo invece che egli dipinse per il Duomo di Urbino l'Invenzione della Croce, un quadro molto lodato da Lanzi*¹¹²⁸».

Andrea Lazzari (1801) ne riconobbe finalmente il tema: «*il pio imperatore Eraclio alla conquista di Terra Santa processionalmente portando la Croce in spalla in compagnia dell'Arcivescovo*¹¹²⁹».

Nel 1897 Egidio Calzini riportava che «*nel terzo altare è raffigurato l'imperatore Eraclio che porta sulle spalle, processionalmente, la Croce, opera insigne di Palma il giovane*¹¹³⁰».

Si concluderà questa carrellata di riferimenti con Bramante Ligi, che ricordava: «*Il secondo altare ha una tela di Jacopo Palma il giovane, da Bassano, che rappresenta l'imperatore Eraclio sotto il peso della santa Croce*¹¹³¹».

Alcune osservazioni vanno fatte alla luce di queste citazioni.

¹¹²⁷ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle arti fino alla fine del XVIII secolo*, Firenze, 1834, vol. 3, *Ove describe la scuola veneziana*, p. 164.

¹¹²⁸ Il soggetto è definito in lingua originale "The Discovery of the Holy Cross" J. DENNISTOUN, *Memoirs of the dukes of Urbino* (1851), London-New York, 1909, vol. 3, p. 377. Nella recente pubblicazione e traduzione dall'inglese, si legge invece il soggetto corretto: *Esaltazione della Croce*. J. DENNISTOUN, *Memorie dei duchi di Urbino*, a cura di G. NONNI, Urbino, 1010, vol. 3, p. 325.

¹¹²⁹ A. LAZZARI, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino, 1801, pp. 21-22.

¹¹³⁰ E. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca S. Casciano, 1897, p. 53.

¹¹³¹ B. LIGI, *Memorie ecclesiastiche di Urbino*, Urbino, 1938, p. 286.

Innanzitutto si comprende che la fama di cui il personaggio di Eraclio godette tra Cinquecento e Seicento, si spense nel secolo successivo, quando il Dolci e il Lanzi identificarono erroneamente il soggetto della tela del Palma.

Viceversa, più si va indietro nel tempo, più gli storiografi sono in grado di riconoscere l'importanza assunta dal vescovo rispetto al soggetto. Non solo: ne individuano la carica di arcivescovo (Dolci 1775; Lazzari 1801), ravvisando un collegamento diretto tra l'episodio storico e la realtà urbinata, insignita del titolo di Arcidiocesi sin dal 1563, ad opera del cardinale Giulio della Rovere. Allo stesso modo, alcuni autori più antichi (Dolci 1775; Lazzari 1801; Calzini 1897) si servono dell'avverbio *processionalmente*, avvicinando ancora una volta il soggetto alla vita religiosa urbinata.

Non era la prima volta che Palma si cimentava nel soggetto dell'*Esaltazione della Croce* e non fu nemmeno l'ultima. L'occasione iniziale gli fu data tra il 1595 e il 1599¹¹³², su commissione della chiesa di San Giovanni Elemosinaro, dove si conservava una reliquia della Vera Croce (**Figura 173**). L'opera ha un formato orizzontale, si sviluppa in profondità e si contraddistingue per delle figurine concitate, alla stregua di un convulso dinamismo. L'imperatore Eraclio, vestito con una semplice tunica che lascia in vista i polpacci muscolosi, si dirige con passo da maratoneta verso la porta di Gerusalemme, dove lo attendono, ai margini del dipinto, un vescovo a mani giunte e un accolito. In secondo piano, nel fulcro prospettico dell'opera, un uomo barbuto ringrazia Dio, sollevando le braccia e lo sguardo verso il cielo. Dietro di lui è radunato un gruppetto di fedeli, tra i quali figura una donna con un bambino. La parte sinistra dell'opera è riservata ai soldati: in primo piano due servitori sorvegliano il mantello e l'armatura deposta dall'imperatore, mentre un soldato in piedi, con armatura ed elmo, indica loro il cavallo bianco dell'imperatore, posto poco dietro. Nello sfondo è raffigurata la truppa dei soldati a cavallo con le lance sollevate.

¹¹³² S. MASON RAINALDI, *op. cit.*, p. 124; Ivanoff e Zampetti datano l'opera a un decennio prima. N. IVANOFF, P. ZAMPETTI, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, Bergamo, 1980, p. 574, n. 306.

L'ultima *Esaltazione della Croce* (**Figura 174**) fu commissionata a Palma per la chiesa dei Crociferi di Venezia e venne realizzata tra il 1620 e il 1625¹¹³³, inserita in un ciclo di *Storie della Croce*, assieme alla scena dell'*Invenzione della Vera Croce* e ad altri episodi che riguardano l'ordine dei Crociferi. Il formato è orizzontale, ma, a differenza del primo esemplare, i personaggi si accalcano in primo piano, figurano in numero maggiore e si esprimono con modi più pacati. Eraclio indossa una veste che gli copre parte dei polpacci ed è diretto verso la porta di Gerusalemme, raffigurata in scorcio prospettico nella parte destra del dipinto, con passo veloce, ma appesantito dal carico della Croce. I fedeli del popolo, inginocchiati e a mani giunte, affollano a destra: non mancano il vecchio barbuto e la donna con il fanciullo. La parte centrale è occupata dal vescovo con due accoliti: il gruppo di religiosi guidati dal pastore non precede più l'imperatore, ma lo segue. Nella parte sinistra dell'opera posano due paggetti che sostengono gli attributi imperiali di Eraclio: la spada e la corona. Dietro di essi alcuni uomini dotti, con barba e abbigliati di nero, osservano la scena con eloquenti gesti di invito e di stupore: tra questi compare lo stesso Palma autoritratto, che indica Eraclio e volge lo sguardo alla sua destra, come a mostrare a qualcuno l'evento. Nell'estrema destra un servo conduce il cavallo bianco dell'imperatore, dal quale si diparte la sua truppa di soldati, con cavalli, elmi e lance.

La realizzazione di quest'opera segue di pochi anni la tela di Urbino alla quale si ispira più che a quella di San Giovanni Elemosinaro, non fosse per le esigenze dovute dalla differenza di formato.

Nell'opera del Duomo di Urbino i personaggi sono accalcati nei primi piani piuttosto che essere distribuiti ariosamente in profondità; i loro modi composti restituiscono staticità alla scena. Eraclio indossa una tunica rossa sopra una camicia bianca, più lunga, che gli copre quasi interamente le gambe. La visione frontale della sua figura che abbraccia e sorregge la Croce, ne restituisce la fatica del passo appesantito dal fardello. Poco dietro, al centro, sta il fulcro del

¹¹³³ S. MASON RAINALDI, *op. cit.*, pp. 126-127.

dipinto, il vero protagonista: il vescovo con lunga barba bianca, reggente una Croce processionale.

La sua centralità assoluta distingue indiscutibilmente quest'opera rispetto alle altre con stesso lo soggetto che si sono potute osservare, avvicinandola forse soltanto alla sacra rappresentazione del Cecchi, in cui si prescriveva la presenza di un vescovo Zaccaria con il crocifisso in mano, seguito da alcuni sacerdoti¹¹³⁴.

A sinistra i paggetti che sostengono il mantello e la corona, rientrano nella tipologia consacrata da Cesare Nebbia e dalla sacra rappresentazione di Giovan Maria Cecchi¹¹³⁵.

Alle loro spalle si osservano i soldati, i dotti e il cavallo bianco abbandonato dall'imperatore, reminiscenze della tradizione figurativa tardo-medievale e del primo Rinascimento (da Agnolo Gaddi ad Antoniazio Romano). Dietro la Croce sorretta da Eraclio, si riconosce la donna con il bambino, vestita di azzurro, allegoria della *Pietà*. L'uomo discinto che indica la Croce con il braccio nudo, posto poco dietro alla donna con il bambino, è allegoria dell'*Amor Dei*, in virtù del suo ostentato «*petto aperto*¹¹³⁶».

Con qualche ciottolo qua e là, la nuda terra introduce all'aridità del Golgota, il *luogo del Cranio* dei Vangeli, dal carattere spoglio e aspro. Nel cielo due angeli abbassano lo sguardo, in contemplazione della scena: uno a braccia incrociate sul petto, in segno di meditazione e riverenza, l'altro additando verso l'alto, da dove si irradiano alcuni fasci di luce. La loro presenza è probabilmente legata all'esigenza di colmare il vuoto della parte centinata della pala, più che ad una volontà di rievocazione dell'antica leggenda¹¹³⁷. Nello sfondo si erge, su una roccia puntellata di rade macchie verdi, un edificio in mattoni oca.

Alcuni motivi dell'opera urbinata ricorrono in quella di San Giovanni Elemosinaro. Si osservi il soldato in piedi, in primo piano a sinistra, che indica la scena e funge da tramite tra l'evento e il fruitore dell'opera; dietro di lui, allo stesso modo, si profila il muso di un cavallo bianco.

¹¹³⁴ *Ibidem*, pp. 114-115.

¹¹³⁵ A. D'ANCONA, *op. cit.*, p. 118.

¹¹³⁶ C. RIPA, *op. cit.* (1603), p. 18.

¹¹³⁷ Gli angeli, infatti, sono assenti nelle due tele veneziane dell'artista.

Ancora, si guardi la donna con il bambino: nonostante quella veneziana sia a mani giunte e quella urbinata abbracci il fanciullo, la somiglianza tra i due gruppi è notevole.

Lontana dall'opera di San Giovanni Elemosinaro, malgrado abbia lo stesso formato orizzontale, è quella dei Crociferi, che si avvicina all'urbinata per i seguenti aspetti: il vescovo, accompagnato da un diacono che gli regge il mantello, occupa la posizione centrale dell'opera e precede l'Eraclio in processione nell'estrema destra; a sinistra, due paggetti reggono la corona e il mantello dell'imperatore.

Alla luce di queste considerazioni iconografiche, la pala urbinata si colloca in una posizione di snodo, che conferma la tesi di Mason Rainaldi, che indica la seguente successione cronologica: San Giovanni Elemosinaro (1595-99); Duomo di Urbino (1619); chiesa dei Crociferi (1620-25)¹¹³⁸.

La tela di Urbino, dunque, si interpone tra le due veneziane di Palma, ma, allo stesso tempo, se ne differenzia in modo fortemente significativo, che non si crede sia dettato soltanto dalla diversità di formato. In modo particolare cambia il momento rappresentato: non quello in cui Eraclio si accinge ad entrare attraverso la porta di Gerusalemme, ma quello in cui, già varcata la porta e spoglio dei suoi attributi regali, avanza verso il monte Calvario.

Come nel dipinto murale di Cesare Nebbia per l'Oratorio del Crocifisso di Roma, si profila l'idea di un cammino, di una processione guidata dall'imperatore reggente il sacro legno, seguito dal vescovo con i paramenti liturgici e la Croce astile, che guida i fedeli.

La figura di Eraclio si avvicina alla tipologia del *Cristo portacroce* dell'andata al Calvario. Con folti capelli, folta barba e un'umile veste rossa, è figura del Cristo re e del Cristo sacrificale. Il colore stesso dell'abito allude a questo parallelismo: il rosso è il colore della passione di Cristo e del suo sangue versato e, al contempo, è colore imperiale. Del resto, in virtù di queste caratteristiche, è utilizzato nella liturgia del 14 settembre, giorno dell'*Exaltatio Crucis*¹¹³⁹. Si

¹¹³⁸ S. MASON RAINALDI, *op. cit.*, p. 124.

¹¹³⁹ S. PICCOLO PACI, *Storia delle vesti liturgiche: forma, immagine e funzione*. Prefazione di G. SANTI, Milano, 2008.

ricorda che proprio in occasione di questa solennità, nell'anno 1619, la pala di Palma doveva essere pronta e già arrivata in Urbino.

La Confraternita di Santa Croce prediligeva, per tradizione, il tema della penitenza. Più antica tra quelle di Urbino, era sorta nel 1318 come Confraternita dei Disciplinati.

Nel XIV secolo il vescovo Brancaleoni segnalava che i confratelli penitenti si recavano «*quasi ignudi, o in camicia, percuotendosi, con una Croce in mano, dalla Fraternita fino alla chiesa di Santa Maria del Monte*¹¹⁴⁰», una chiesa poco lontana da Urbino, che Bramante Ligi riconosce nella chiesa della Santissima Annunziata¹¹⁴¹.

Successivamente, i Capitoli vennero riformati con regole più miti, dietro l'approvazione dell'arcivescovo Antonio Giannotti (1578-1597) e pubblicati nel 1581¹¹⁴².

Nei nuovi Capitoli non si accenna alla pratica della flagellazione, ma soltanto alla consuetudine (non più obbligo) di indossare un sacco con la carne nuda in vista all'altezza delle spalle¹¹⁴³. La predilezione per il tema della penitenza e della punizione si rivela in modo particolare in alcuni dipinti commissionati dalla confraternita nei primi anni del Seicento: il *Cristo alla colonna*, commissionato a Federico Zuccari nel 1605¹¹⁴⁴ (Urbino, Museo Diocesano di Urbino) e un *Ecce Homo* dipinto da Federico Barocci in collaborazione con Ventura Mazza (1612-1613), trafugato in epoca napoleonica¹¹⁴⁵. A questi esempi dai toni tipicamente controriformati¹¹⁴⁶, si aggiunga l'*Eraclio* del Palma, figura del *Cristo portacroce*.

La Confraternita aveva goduto sempre della protezione e del favore della Chiesa e dei duchi, sin da Federico di Montefeltro, che le donò insigni reliquie, di cui si dispone un elenco nel volumetto con i Capitoli, pubblicato a stampa nel 1581¹¹⁴⁷. Il primo posto della lista è occupato

¹¹⁴⁰ B. LIGI, *I vescovi e arcivescovi di Urbino: notizie storiche*, Urbino, 1953, p. 75.

¹¹⁴¹ *Ibidem*.

¹¹⁴² *Officio et capitoli della fraternita di Santa Croce d'Urbino, nuovamente riformati*, Urbino, 1581.

¹¹⁴³ *Ibidem*, pp. 95-96.

¹¹⁴⁴ B. CLERI, *Federico Zuccari, relazioni ducali*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, vol. II, a cura di B. CLERI, Urbino, 2002, pp. 181-193.

¹¹⁴⁵ B. CLERI, C. GIARDINI, *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, *op. cit.*, p. 212.

¹¹⁴⁶ Si veda É. MÂLE, *op. cit.*, pp. 269-292.

¹¹⁴⁷ *Officio et capitoli della fraternita di Santa Croce d'Urbino, nuovamente riformati*, Urbino, 1581, pp. 125-127.

dalla reliquia della Sacra Spina, da venerarsi il giorno del Venerdì Santo: «*Spina D. N. Iesu Christi, qua coronatus fuit cum frondibus in Tabernacolo. Die Veneris Sanctis*¹¹⁴⁸».

Subito dopo, si legge: «*De ligno Crucis inserto in Cruce argentea. Die Veneris Sancti. 3 Maij. 14 Septembr*»¹¹⁴⁹. La reliquia del sacro legno era custodita in una croce processionale d'argento dorato e smalti (Bottega dell'Italia centrale, Urbino, Museo Diocesano, secolo XV). Il reliquiario veniva esposto anche nel corso della solennità dell'*Exaltatio Crucis*, giorno in cui si celebrava nell'Oratorio il Santo Ufficio, obbligatorio per i confratelli¹¹⁵⁰.

Nel volumetto edito nel 1581 non sono segnalate tutte le festività in cui si svolgevano le processioni (si parla, generalmente, di «*processioni extraordinarie*¹¹⁵¹»); un capitolo intitolato *Del modo di gire alle processioni*, però, può essere d'aiuto.¹¹⁵² La consuetudine voleva che aprisse la processione un confratello reggente una «*Croce semplice, verde, & con tronchi*¹¹⁵³»: una grande Croce, dunque, che riproduceva la Vera Croce, simile a quella rappresentata nel frontespizio del volume. Chiudeva la processione il priore della Confraternita, «*con una Croce piccola in mano, & in mezzo à suoi Consiglieri, o altri suoi Ufficiali*¹¹⁵⁴».

È plausibile, come avevano già colto gli storici urbinati del passato (dal Dolci, al Lazzari, al Calzini), che la pala del Palma contenga riferimenti alla vita religiosa urbinata e alle pratiche della Confraternita della Santa Croce. Significativamente, Eraclio con la Vera Croce precede il vescovo e il gruppo degli astanti, proprio come accadeva nel corso delle processioni a cui partecipavano i membri della Santa Croce di Urbino, dove un confratello, che sosteneva la grande Croce di legno, stava a capo del gruppo.

Delle opere del XVI e del XVII secolo con questo soggetto soltanto due, secondo quanto è stato possibile constatare, vedono Eraclio precedere il vescovo: la tela del Palma nel Duomo di Urbino e quella realizzata pochi anni dopo dallo stesso artista per la chiesa dei Crociferi di Venezia,

¹¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 125.

¹¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 126.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 106.

¹¹⁵² *Ibidem*, pp. 106-107.

¹¹⁵³ *Ibidem*, p. 106.

¹¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 107.

chiaramente derivata dall'opera urbinata. Inoltre, alla processione illustrata dal Palma nella tela del Duomo di Urbino, prendono parte due croci: la vera Croce e una piccola croce processionale sorretta dal vescovo, proprio come accadeva nel corso delle processioni condotte dalla Confraternita, in cui apriva la fila un confratello sorreggente un'imitazione della Vera Croce e chiudeva la fila il priore reggente una croce più piccola.

Dove si sta dirigendo il gruppo in processione? Giuseppe Cucco identifica l'edificio dello sfondo nel convento di Santa Chiara di Urbino, progettato da Francesco di Giorgio Martini¹¹⁵⁵, sostenendo che il pittore si sia servito di disegni fornitigli direttamente da Urbino, oppure di un bozzetto disegnato da lui stesso sul posto negli anni in cui si trovava nella città¹¹⁵⁶. La facciata del convento è ben visibile a valle del versante orientale del colle su cui si erge la città ed è doveroso segnalare che alle sue spalle si trova l'Oratorio della Santa Croce.

Nella chiesa di Santa Chiara si trovava una cappella dedicata al Crocefisso ed era custodita una reliquia del legno di Croce, come ricorda una relazione pastorale del 1587: «*Il tempio ha tre altari, vi si conservano reliquie decentemente chiuse: particella del legno della Santissima Croce, nonché il sacro corpo del Beato Domenico da Leonessa dei Minori Osservanti*¹¹⁵⁷».

La relazione pastorale sottolinea inoltre l'attenzione rivolta dai duchi al convento e alla chiesa di Santa Chiara: «*Tanto la chiesa che l'annesso monastero, che è di mirabile struttura e di splendido artificio da non trovarsi l'uguale in tutta Italia devesi alla munificenza del duca Federico e dell'illustrissima signora Elisabetta sua figlia e già monaca nello stesso monastero. [...] Quanto alle religiose, che non oltrepassano il n. 45, è detto che vivono della carità del Serenissimo Duca principalmente e delle offerte dei fedeli che si fanno questuando nella città e fuori*¹¹⁵⁸». Nella chiesa furono sepolti alcuni componenti della famiglia ducale: Battista Sforza ed Elisabetta di Montefeltro, figlia di Federico, Francesco Maria I Della Rovere, sua moglie

¹¹⁵⁵ F. NEGRONI, G. CUCCO, *Urbino: Museo Albani*, Bologna, 1984, p. 15, n. 41; G. CUCCO, *Urbino: percorsi iconografici*, Urbino, 1996, pp. 112-113. Marinelli avanzava l'ipotesi si trattasse del Palazzo Ducale di Urbino. S. MARINELLI, *op. cit.*, p. 236.

¹¹⁵⁶ G. CUCCO, *Urbino: percorsi iconografici, op. cit.*, p. 112.

¹¹⁵⁷ BRANCALEONE FUSCHINIO, *Relazione della città e Diocesi di Urbino*, 1597, in B. LIGI, *Memorie ecclesiastiche*, Urbino, 1938, pp. 401-404.

¹¹⁵⁸ *Ibidem*.

Eleonora Gonzaga, Giulia Varano, moglie di Guidubaldo II, il cardinale Giulio Della Rovere, zio di Francesco Maria II e, più tardi, nel 1633, Lavinia Feltria Della Rovere, sua sorella¹¹⁵⁹. Si può a ben ragione parlare di un *Mausoleo dei Duchi*¹¹⁶⁰, ristrutturato proprio per volontà di Francesco Maria II, che commissionò il progetto a Bernardino Baldi, morto nel 1617¹¹⁶¹. Il duca desiderò inoltre spostare il sepolcro del suo avo Francesco Maria I da una cappella laterale al centro della chiesa¹¹⁶².

Palma il Giovane, dunque, rappresentava simbolicamente il Santo Sepolcro con un sepolcro della famiglia ducale, alle spalle del quale è collocato l'Oratorio della confraternita della Santa Croce, titolare dell'altare in Duomo.

Al dipinto di Palma il Giovane si crede debba essere associata una tela "sorella", un'*Invenzione della Croce* conservata a Ripatransone (Ascoli Piceno), nella chiesa di Santa Croce o dei Cappuccini (**Figura 175**), recentemente attribuita a Girolamo Cialdieri¹¹⁶³. Entrambe le opere sono circoscrivibili ai primi anni del Seicento e rappresentano i due episodi delle festività liturgiche dedicate alla Croce l'*Invenzione della Croce* (3 maggio) e l'*Esaltazione della Croce* (14 settembre); entrambe sono centinate, hanno un formato verticale e misure molto vicine tra loro (414X225 la tela di Urbino; 400X200 la tela di Ripatransone).

¹¹⁵⁹ F. NEGRONI, *Monastero e chiesa di Santa Chiara in Urbino*, in AA. VV., *Un capolavoro che risorge: il monastero di Santa Chiara a Urbino, restauro dell'architettura*, a cura di A. VASTANO, Urbino, 2011, pp. 41-52.

¹¹⁶⁰ M. GIANNATIEMPO LOPEZ, *La chiesa di Santa Chiara in Urbino: Mausoleo dei Della Rovere*, in M. BOVINI MAZZANTI, G. PICCINI (a cura di), *La quercia dai frutti d'oro. Giovanni Della Rovere e le origini del potere roveresco*, atti del convegno di studi, Senigallia 23-24 novembre 2001.

¹¹⁶¹ F. NEGRONI, *Monastero e chiesa di Santa Chiara in Urbino*, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁶² *Ibidem*.

¹¹⁶³ Nel 1911 Egidio Calzini la attribuisce per la prima volta a Claudio Ridolfi (E. CALZINI, *Claudio Ridolfi: pittore veronese*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, anno XIV, n. 14, Rocca S. Casciano, 1911, pp. 1-11). L'attribuzione persiste ed è comprovata, negli anni successivi da Baldelli, che inserisce l'opera nel catalogo di Claudio Ridolfi (M. BALDELLI, *Claudio Ridolfi Veronese pittore nelle Marche*, introduzione di I. FALDI, Urbania, 1977, pp. 51-54) e da Mochi Onori (L. MOCHI ONORI, *Claudio Ridolfi*, in AA. VV., *Le arti nelle Marche ai tempi di Sisto V*, a cura di P. DAL POGGETTO, Milano, 1992, pp. 431-433). Nella scheda di catalogo della mostra *I Della Rovere* (Senigallia, Urbino, Pesaro, Urbania, 2004), Ferriani attribuisce l'opera ad una collaborazione tra il Cialdieri e il Ridolfi (AA. VV., *I Della Rovere: Piero Della Francesca, Raffaello, Tiziano*, a cura di P. DAL POGGETTO, Milano, 2004, pp. 350-352). Nel 2005, infine, Cellini annovera il dipinto tra le opere di Girolamo Cialdieri (AA. VV., *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, Milano, 2005, p. 273).

A rafforzare l'ipotesi di una "fratellanza" tra le due pale è la supposizione che quella di Ripatransone provenga da Urbino, supposizione basata su una storiografia ottocentesca¹¹⁶⁴, di cui non è stato possibile rintracciare la fonte originaria¹¹⁶⁵. Si legano a questa tradizione l'identificazione del Palazzo Ducale e del Duomo di Urbino nello scorcio architettonico dello sfondo¹¹⁶⁶ e il riconoscimento dei ritratti di Francesco Maria II e della sua prima o seconda consorte (Lucrezia D'Este o Livia Della Rovere) nei volti di Costantino e di Elena.¹¹⁶⁷ Le pubblicazioni più recenti hanno preso in considerazione la tradizione storiografica, pur vagliandola con un approccio meno romanzato. Marisa Baldelli (1977) esclude che le architetture debbano riferirsi al Palazzo Ducale di Urbino, ma lascia spazio all'ipotesi che lo sfondo rechi il Duomo urbinato con l'antica cupola, in seguito crollata. Lo stesso Cialdieri aveva inserito uno scorcio del duomo, con cupola e campanile, in un dipinto urbinato effigiante Santo Stefano e Sant'Agnese¹¹⁶⁸. Per quanto riguarda l'iconografia di Elena e Costantino, Marisa Baldelli e Daniela Ferriani sostengono che la somiglianza con i duchi non può essere negata (per quanto riguarda la duchessa, si allude a Lucrezia D'Este, prima moglie del duca). In modo particolare, Baldelli ha effettuato un felice confronto tra il volto di Costantino e il ritratto di Francesco Maria II a cinquant'anni, conservato nella Pinacoteca di Urbina¹¹⁶⁹. Ferriani sostiene, a riguardo, che si tratta probabilmente di una «*somiglianza non intenzionale, scaturita da una veridicità concreta di rappresentare protagonisti e astanti quale derivata da una occasione*

¹¹⁶⁴ G. M. CONSORTI, *Diario sacro di Ripatransone*, Ripatransone, 1854; G. DA FERMO, *Memorie storiche del Convento dei Frati Cappuccini di Ripatransone*, Ancona, 1936, p. 43; U. DA MONTEGIBERTO, *L'arte figurativa in alcune chiese e conventi dei Cappuccini delle Marche*, in *Quaderni dell'Italia francescana, Storia dell'arte*, 1, Roma, 1965, p. 26.

¹¹⁶⁵ Sia Marisa Baldelli (1977) che Daniela Ferriani (2004), autrici di due esaustive schede sull'opera di Ripatransone, non hanno rintracciato la prima fonte della notizia, pur avendola ricercata tra le memorie erudite locali di epoca ottocentesca. M. BALDELLI, *op. cit.*, p. 52; D. FERRIANI, *Invenzione della Croce*, in *I Della Rovere: Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, a cura di P. DA. POGGETTO, Milano, 2004, p. 351.

¹¹⁶⁶ U. DA MONTEGIBERTO, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁶⁷ G. DA FERMO, *op. cit.*, p. 43; U. DA MONTEGIBERTO, *op. cit.*, p. 26. Entrambi gli autori riconoscono nel volto di Elena il ritratto di Lucrezia D'Este, morta nel 1598, oppure la seconda moglie del Duca, mentre nei paggi e nelle dame sarebbe ritratto il personale della corte. Nel *Diario Sacro di Ripatransone* (1854), Consorti attribuiva l'opera alla scuola di Raffaello e faceva memoria della tradizione che in essa fosse ritratta la corte urbinata: "e le figure ivi genuflesse in atto di adorare la S. Croce siano ritratti del Duca, Duchessa, Figli, paggi ed altri della corte di Urbino." G. M. CONSORTI, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹¹⁶⁸ G. CUCCO, *Urbino: percorso iconografico*, *op. cit.*, pp. 134-135.

¹¹⁶⁹ M. BALDELLI, *op. cit.*, p. 53.

storica di committenza che oggi ci sfugge¹¹⁷⁰». A entrambe le pale d'altare, dunque, è associata, seppur non direttamente, la devozione dei Dìduchi Della Rovere: nell'opera attribuita al Cialdieri una tradizione secolare vuole che siano rappresentati il Duomo di Urbino e la famiglia ducale; l'opera del Palma gli fu commissionata dalla Confraternita della Santa Croce attraverso Francesco Maria II.

La committenza ducale dell'*Invenzione* di Ripatransone e dell'*Esaltazione* di Urbino è inquadrabile in un disegno culturale filoveneziano, che prevedeva la valorizzazione di artisti veneti quali Palma IL Giovane e Claudio Ridolfi¹¹⁷¹. Del resto, la tela di Ripatransone, per lungo tempo attribuita a Claudio Ridolfi, denuncia un'ascendenza veneta individuata anche dalla critica più recente, nonostante l'attuale attribuzione al Cialdieri, che fu del resto allievo del Ridolfi. In particolare, Daniela Ferriani rileva tracce di veronesismo in alcuni motivi (nella chiesa nello sfondo e nelle figure di Elena e di Macario) ripresi dal Caliari, attraverso i disegni del Ridolfi¹¹⁷². Non si intende in questa sede avanzare attribuzioni, ma rintracciare nessi tra il dipinto di Ripatransone e quello del Palma. A questo proposito, si rileva lo stilema degli angioletti che sorreggono un cartiglio, già presente nell'opera di Ripatransone, in una *Crocefissione* di Palma il Giovane per la collegiata di Sant'Elpidio a mare (collocata stilisticamente intorno al 1590)¹¹⁷³. La ripetizione di questo motivo denuncia apertamente l'univoca matrice culturale e artistica da cui provengono entrambe le opere. Da un confronto tra l'*Invenzione* di Ripatransone e l'*Esaltazione* di Urbino, emergono numerosi elementi iconografici in comune: la centralità del vescovo, sorreggente la Croce; la presenza di sacerdoti (almeno due nell'*Invenzione* e uno nella *Esaltazione*) dai volti realisticamente ritratti; la partecipazione di due paggetti in basso a sinistra; gli angeli nel cielo; lo sfondo con ambientazione urbinata.

Entrambe le raffigurazioni denunciano un'impostazione predefinita, stereotipata: l'incombere delle scelte della committenza incasella tipi, ruoli e strutture, senza lasciare esprimere

¹¹⁷⁰ D. FERRIANI, *op. cit.*, p. 351.

¹¹⁷¹ S. MARINELLI, *op. cit.*, pp. 236-237.

¹¹⁷² D. FERRIANI, *op. cit.*, p. 352.

¹¹⁷³ S. MARINELLI, *op. cit.*, p. 235.

l'originalità e la freschezza dell'artista, che si poteva ad esempio scorgere nella prima redazione del Palma dell'*Esaltazione della Croce* per San Giovanni Elemosinaro a Venezia.

Riflessioni conclusive

Alcuni anni fa, sfogliando un volume sui pittori barocceschi¹¹⁷⁴, notai la straordinaria incidenza nel territorio marchigiano di pale d'altare raffiguranti l'*Invenzione della Vera Croce*, realizzate tra l'ultimo quarto del XVI secolo e i primi anni del secolo successivo¹¹⁷⁵.

Mi resi conto allora che la *Leggenda della Vera Croce* aveva goduto di una fortuna che si spingeva ben oltre gli affreschi di Piero della Francesca. Mi incuriosiva la persistenza, negli anni della Riforma e della Controriforma, di un tema che non afferiva né all'Antico, né al Nuovo Testamento, un tema al bivio tra storia e leggenda. Notai da parte della storiografia artistica la comune tendenza, che in seguito capii non essere esclusiva delle produzioni artistiche marchigiane, di usare come termini di paragone soprattutto, se non unicamente, la *Leggenda Aurea* e gli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo. Queste letture comparate determinavano un certo disorientamento di fronte a un tema all'apparenza così inappropriato rispetto allo spirito del tempo.

La mia ricerca di Dottorato ha rivelato una realtà ben più complessa.

Da una parte infatti, sono emerse le numerose varianti delle fonti patristiche, storiografiche, apocrife, liturgiche e teatrali (sacre rappresentazioni), intrecciate con una notevole varietà di modelli iconografici, spesso attinenti ad aree geo-culturali circoscritte. L'analisi minuziosa di una situazione così eterogenea ed articolata mi ha garantito gli strumenti (e mi auguro che anche lo studioso di storia dell'arte potrà usufruirne) per comprendere ed interpretare più agevolmente i soggetti delle variegatissime raffigurazioni della Vera Croce.

¹¹⁷⁴ A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano, 2005.

¹¹⁷⁵ Si tratta dell'affresco di Giovan Battista Lombardelli nella chiesa di Santa Croce a Serra de' Conti e delle pale di Giorgio Picchi (Mercatello sul Metauro, Museo di San Francesco) e di Girolamo Cialdieri (Ripatransone, chiesa dei Cappuccini).

Del ciclo di Arezzo, ad esempio, è stata qui proposta una lettura più vicina alle fonti testuali e ai modelli iconografici, che ha permesso di avanzare una nuova interpretazione ai riquadri considerati minori, come *l'Interramento del Legno*, la *Tortura di Giuda nel pozzo* e *l'Annunciazione*. Ugualmente si è proceduto per il riconoscimento dei soggetti del ciclo dell'Annunziata di Ferrara (1547-1549), alcuni dei quali finora erano stati erroneamente interpretati. Interessanti risultati ha dato ad esempio la lettura di un'opera del Bastianino, tradizionalmente intitolata *Cristo e i seguaci della Croce*, che corona un sodalizio iconografico tra la *Leggenda della Vera Croce* e il *Giudizio Finale* di lunga data, del quale viene tracciato il percorso a ritroso nel tempo, toccando i mosaici di Santa Croce in Gerusalemme (primi anni del XVI secolo), gli affreschi della Cappella Maggiore di Arezzo e quelli di San Severo a Bardolino (prima metà del XII secolo).

Più complesso è il caso del ciclo di San Francesco a Terni (1570-1575), dove poco rimane *in situ* a causa dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. Ciononostante, l'individuazione di modelli iconografici direttamente provenienti da Roma, ha permesso di approntare una lettura e un'interpretazione del programma dell'intero ciclo, facendo notevoli passi avanti rispetto alle ipotesi della più recente bibliografia.

Come esemplarmente dimostrano i cicli dell'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara e di San Francesco a Terni, le raffigurazioni della Vera Croce del Cinquecento si immettono nel vivo del dibattito teologico e storiografico tra Riforma protestante e Controriforma, sia in merito al più generale culto delle reliquie che in merito alla specifica adorazione della reliquia della Croce e della sua immagine.

La ricostruzione del contesto storico e ideologico di riferimento ha così il merito di ricontestualizzare le raffigurazioni della Vera Croce degli anni del Concilio di Trento e della Controriforma, definendo le ragioni e i modi della persistenza di una leggenda che andava incontro ad una ineluttabile trasformazione iconografica, senza la quale non poteva sopravvivere.

L'accezione leggendaria andò via via scomparendo, lasciando il posto a rappresentazioni che si facevano testimonianza storica e commemorazione liturgica dell'*Inventio* e dell'*Exaltatio Crucis*. Non ci fu però un cambiamento immediato: il percorso richiese una lunga fase di elaborazione, inquadrabile tra l'inizio del Concilio di Trento e il Pontificato di Clemente VIII, che restituisce una panoramica artistica vivace e dinamica, lungi dai parametri di immobilità iconografica e di ripetitività di cui sono state tacciate le raffigurazioni della Vera Croce nella Controriforma¹¹⁷⁶.

È possibile allora individuare in una sola raffigurazione la coesistenza sia di fonti storiografiche e leggendarie che di elementi della pittura pretridentina accanto ad autentiche invenzioni iconografiche, che si sforzavano di piegare il tema alle istanze controriformate. Nella Cappella Orsini di Trinità dei Monti (1541-1548), ad esempio, l'apocrifa e antisemita rappresentazione di *Giuda nel pozzo* conviveva con lo sdoppiamento del *Miracolo della Vera Croce* in due soggetti, soddisfacendo così la sete di autenticità storica propria dello spirito di questi anni.

Allo stesso modo, nell'Oratorio del Crocifisso di Roma si assiste alla persistenza della leggenda di Giuda Ciriaco, data dalla fortuna ancora imperitura delle sacre rappresentazioni e dalla permanenza di antifone dedicate all'ebreo nel *Breviario Romano* edito dopo il Concilio di Trento, che saranno espunte soltanto all'inizio del XVII secolo. Dall'altra parte, però, vi si colgono i fermenti di una tendenza iconografica che di lì a poco avrebbe imperato e che contempla la vistosa partecipazione alle scene dell'autorità ecclesiastica. L'analisi del programma iconografico dell'Oratorio del Crocifisso offre inoltre la possibilità di fare alcune delucidazioni sulla delicata questione della datazione delle opere e dell'avvicendamento degli artisti nell'impresa romana, dimostrando che il metodo dell'indagine iconografica può entrare in dialogo con altri campi della storiografia artistica.

Il percorso di indagine ha permesso infine di ricostruire l'identità di alcuni dei personaggi principali delle storie della Vera Croce, la cui iconografia si preserva o si evolve con il passare

¹¹⁷⁶ B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood*, op. cit., pp. 449-451.

del tempo. I motivi dell'ebreo e del turco, ricchi di sfaccettature e risvolti, sopravvivono alla fine del Concilio di Trento, riflettendo l'idea di una umanità raccolta sotto il simbolo della Croce, le cui conflittualità si risolvono soltanto mediante la conversione al Cristianesimo e alla Chiesa di Roma. C'è poi l'imperatore Eraclio, che si trasforma da *exemplum* di imperatore crociato a *exemplum* di *Imitatio Christi*.

La sua controparte è una donna madre e imperatrice, *Figura Mariae* sin dalle parole di Sant'Ambrogio e assoluta protagonista delle raffigurazioni della Vera Croce dall'età carolingia in avanti. Seppure con il passare dei secoli la carica evocativa di Elena si evolva da *Figura Ecclesiae* a *exemplum* di mistica e devota, la sua presenza persiste inviolata, raccontando i termini di una privilegiata affinità tra la donna e la Croce di Cristo.

Indice delle illustrazioni

Figura 176

Riproduzione del labarum secondo la descrizione di Eusebio di Cesarea
G. BOSIO, *La trionfante e gloriosa Croce*, Roma, 1610, p. 708.

Figura 177

Riproduzione di una moneta recante il ritratto di Elena Augusta
O. RINALDI, *Annali ecclesiastici tratti da quelli del Cardinal Baronio per Odorico Rinaldi trevigiano, parte I, appresso Vitale Mascardi*, Roma, 1656, anno 326, n. 59, p. 904.

Figura 3a

Ambito di Meaux, *Gellone Ritrovamento delle tre croci*, *Sacramentario di Parigi*, Bibliothèque Nationale, lat. 12048, fol. 76v.

Figura 3b

Ambito di Meaux, *Ritrovamento delle tre croci*, *Sacramentario di Gellone*, Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 12048, fol. 76v, particolare.

Figura 4

Ambito di Pavia, *Ritrovamento delle tre croci*, *Giuda consegna ad Elena la Croce*, *Canones Conciliorum Niceani, Ephesini, Antiocheni, Constantinopolitani et aliorum*, Vercelli, Biblioteca Capitolare, CLXV/6, fol. 2r.

Figura 5

Ambito di Augusta, *Sogno di Costantino*, *Wessobrunner Gebetbuch*, Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 2r.

Figura 6

Ambito di Augusta, *Ritrovamento delle tre croci*, *Wessobrunner Gebetbuch*, Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, clm 22053, fol. 13r.

Figura 7

Ambito di Augusta, *Miracolo della Vera Croce*, *Wessobrunner Gebetbuch*, Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, clm 22053, fol. 14v.

Figura 8

Scuola bizantina, *Sogno di Costantino*, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, *Giuda condotto da Elena*, *Ritrovamento della Vera Croce*, *Omelie di Gregorio Nazanziano*, Parigi, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 510, fol. 440r.

Figura 9

Manifattura bizantina, *Costantino e Elena ai lati della Croce*, *Stauroteca del Tesoro delle Sante Croci* (parte interna), Brescia, Duomo Vecchio, Cappella delle Sante Croci.

Figura 10

Scuola bizantina, *Menologio di Basilio II*, *Exaltatio Crucis*, Vaticano, Biblioteca Apostolica, cod. gr. 1613, fol. 35.

Figura 11

Godefroid d'Huy (attribuito), *Sogno di Costantino*, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, *Battesimo di Costantino* (anta sinistra), *Disputa con gli ebrei*, *Ritrovamento delle tre croci*, *Miracolo della Vera Croce* (anta destra), *Stauroteca di Stavelot*, New York, Pierpont Morgan Library.

Figura 12

Ambito di Salisburgo, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme, Perikopenbuch di Santa Eretrunde*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15903, fol. 86v.

Figura 13

Ambito della Bassa Sassonia, *Decapitazione di Cosroe, In Apocalypsim di Alessandro di Brema*, Cambridge, University Library, Mm 5.31, fol. 80v.

Figura 14

Ambito della Bassa Sassonia, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme, In Apocalypsim di Alessandro di Brema*, Cambridge, University Library, Mm 5.31, fol. 81v.

Figura 15

Johannes Gallicus (attribuito), *Costantino incarica Elena di cercare le reliquie della Passione, Elena si dirige a Gerusalemme, Disputa con gli ebrei, Ritrovamento delle tre croci, Miracolo della Vera Croce* (fascia superiore), *Battesimo di Ciriaco, Ritrovamento dei chiodi* (fascia inferiore), Braunschweig, Collegiata di San Biagio, parete est del transetto sud.

Figura 16

Johannes Gallicus (attribuito), *Elena lascia una parte della Croce a Gerusalemme, Exaltatio Crucis, Costantino trasporta la Croce, Costantino in trono, Costantino mostra la Croce* (fascia superiore), *Cosroe in trono, Duello tra Eraclio e il figlio di Corsoe, Decapitazione di Cosroe, Battesimo del figlio di Cosroe, Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme* (fascia inferiore), Braunschweig, Collegiata di San Biagio, parete sud del transetto sud.

Figura 17

Maestranze bizantine, *Ritrovamento delle tre croci e Miracolo della Vera Croce*, Roma, Santi Quattro Coronati, Oratorio di San Silvestro.

Figura 18

Ambito cassinese, *Giuda consegna ad Elena la Croce, Antifonario monastico dalla feria sesta della prima settimana di avvento di dicembre* (Manoscritto n. 21), Benevento, Palazzo Arcivescovile, Biblioteca Capitolare, fol. 157.

Figura 19

Pittore degli affreschi di San Severo a Bardolino, *Sogno di Costantino*, Bardolino, San Severo, parete sinistra della navata centrale.

Figura 20

Pittore degli affreschi di San Severo a Bardolino, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, Bardolino, San Severo, parete sinistra della navata centrale.

Figura 21

Pittore degli affreschi di San Severo a Bardolino, *Disputa con gli ebrei*, Bardolino, San Severo, parete sinistra della navata centrale.

Figura 22

Ambito di Augusta, *Disputa con gli ebrei, Wessobrunner Gebetbuch* (Diocesi di Augusta), Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 9r.

Figura 23

Pittore degli affreschi di San Severo a Bardolino, *Tortura di Giuda nel pozzo*, Bardolino, San Severo, parete sinistra della navata centrale.

Figura 24

Pittore degli affreschi di San Severo a Bardolino, *Ritrovamento delle tre croci*, Bardolino, San Severo, parete sinistra della navata centrale.

Figura 25

Pittore degli affreschi di San Nicola a Lanciano, *L'albero cresciuto dalla bocca di Adamo viene tagliato* (a sinistra), *Costruzione del tempio di Salomone* (nello sfondo), *Il legno viene presentato a Salomone* (a destra), Lanciano, San Nicola, cella campanaria.

Figura 26

Pittore degli affreschi di San Nicola a Lanciano, *Seth* (?), Lanciano, San Nicola, cella campanaria.

Figura 27

Pittore degli affreschi di San Nicola a Lanciano, *Apparizione della Croce*, Lanciano, San Nicola, cella campanaria.

Figura 28

Pittore degli affreschi di San Nicola a Lanciano, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, Lanciano, San Nicola, cella campanaria.

Figura 29

Pittore degli affreschi di San Nicola a Lanciano, *Disputa con gli ebrei*, Lanciano, San Nicola, cella campanaria.

Figura 30

Agnolo Gaddi, *Ritrovamento delle tre croci* (a destra), *Miracolo della Vera Croce* (a sinistra), Firenze, Santa Croce, Cappella Maggiore.

Figura 31

Giotto, *Resurrezione di Drusiana*, Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi.

Figura 32

Masolino da Panicale, *Resurrezione di Tabita*, Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.

Figura 33

Agnolo Gaddi, *Consegna della Croce a Costantinopoli*, Firenze, Santa Croce, Cappella Maggiore.

Figura 34

La Basilica di Santa Croce a Firenze prima della realizzazione della facciata, avvenuta negli anni 1853-1863, Firenze, Archivio Alinari.

Figura 35

Agnolo Gaddi, *Decapitazione di Cosroe, Eraclio riporta la Croce a Gerusalemme*, Firenze, Santa Croce, Cappella Maggiore.

Figura 36

Bonaccorso di Cino, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, Pistoia, San Francesco.

Figura 37

Piero della Francesca, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore

Figura 38

Piero della Francesca, *Tortura di Giuda nel pozzo*, Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore.

Figura 39

Ambito di Augusta, *Tortura di Giuda nel pozzo*

Wessobrunner Gebetbuch, Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 10v.

Figura 40

Piero della Francesca, *Interramento del legno*
Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore.

Figura 41

Piero della Francesca, *Ritrovamento delle tre croci, Miracolo della Vera Croce*, Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore.

Figura 42

Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, Londra, National Gallery (particolare).

Figura 43

Piero della Francesca, *Decapitazione di Cosroe*, Arezzo, San Francesco, Cappella maggiore.

Figura 44

Piero della Francesca, *Annunciazione*, Arezzo, San Francesco, Cappella maggiore.

Figura 45

Piero della Francesca, *Sogno di Costantino*, Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore.

Figura 46

Pittore della chiesa rupestre di Santa Croce di Andria, *Arrivo di Elena a Gerusalemme*, Andria, chiesa rupestre di Santa Croce.

Figura 47

Ambito di Augusta, *Arrivo di Elena a Gerusalemme, Wessobrunner Gebetbuch*, Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, clm. 22053, fol. 10v.

Figura 48

Cerchia di Antonio Alberti da Ferrara, *Abbattimento dell'albero, Costruzione del tempio di Salomone*, Montegiorgio, Cappella nord.

Figura 49

Cerchia di Antonio Alberti da Ferrara, *Arrivo di Elena a Gerusalemme, Disputa con gli ebrei*, Montegiorgio, Cappella nord.

Figura 50

Cerchia di Antonio Alberti da Ferrara, *Ritrovamento delle tre croci*, Montegiorgio, Cappella nord.

Figura 51

Antonio Alberti da Ferrara, *Ritrovamento delle tre croci, Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, Urbino, Museo Diocesano (dalla chiesa di San Domenico).

Figura 52

Luca di Paolo da Matelica, *Arrivo di Elena a Gerusalemme*, ancona con la *Crocifissione* e la *Leggenda della Vera Croce*, Matelica, Museo Piersanti (da Matelica, chiesa di Santa Croce), particolare della predella.

Figura 53

Luca di Paolo da Matelica, *Disputa con gli ebrei*, ancona con la *Crocifissione* e la *Leggenda della Vera Croce*, Matelica, Museo Piersanti (da Matelica, chiesa di Santa Croce), particolare della predella.

Figura 54

Antonio Bellinzoni da Pesaro, *Disputa con gli ebrei, Polittico di Santa Croce di Sassoferrato*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (da Sassoferrato, Santa Croce), particolare della predella.

Figura 55

Luca di Paolo da Matelica, *Tortura di Giuda nel pozzo (Giuda viene calato nel pozzo)*, ancona con la *Crocifissione* e la *Leggenda della Vera Croce*, Matelica, Museo Piersanti (da Matelica, chiesa di Santa Croce), particolare della predella.

Figura 56

Luca di Paolo da Matelica, *Tortura di Giuda nel pozzo (Giuda viene estratto dal pozzo)*, ancona con la *Crocifissione* e la *Leggenda della Vera Croce* Matelica, Museo Piersanti (da Matelica, chiesa di Santa Croce), particolare della predella.

Figura 57

Luca di Paolo da Matelica, *Ritrovamento dei chiodi*, ancona con la *Crocifissione* e la *Leggenda della Vera Croce*, Matelica, Museo Piersanti (da Matelica, chiesa di Santa Croce), particolare della predella.

Figura 58

Luca di Paolo da Matelica, *Arrivo di Elena a Roma con la Croce*, ancona con la *Crocifissione* e la *Leggenda della Vera Croce*, Matelica, Museo Piersanti (da Matelica, chiesa di Santa Croce), particolare della predella.

Figura 59

Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro, *Miracolo della Vera Croce, Polittico di Santa Croce di Sassoferrato*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (da Sassoferrato, Santa Croce), particolare della predella.

Figura 60

Fratelli Limbourg, *Miracolo della Vera Croce, Très riches Heures*, Chantilly, Musée Condé, fol. 133v

Figura 61

Niccolò Aureli (incisore), *Cristo benedicente* (parte superiore) e *Leggenda della Vera Croce* (parte inferiore), Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, prima metà del XIX secolo, 416/2 (da Antoniazio Romano e collaboratori, Roma, Santa Croce in Gerusalemme).

Figura 62

Antoniazio Romano e collaboratori, *Miracolo della Vera Croce, Sant'Elena, la Croce e il Cardinal Mendoza, Duello tra Eraclio e il figlio di Cosroe*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, catino absidale.

Figura 63

Antoniazio Romano e collaboratori, *Miracolo della Vera Croce*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, catino absidale (particolare).

Figura 64

Piero della Francesca, *Miracolo della Vera Croce*, Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore (particolare).

Figura 65

Giotto, *Resurrezione di Lazzaro*, Padova, Cappella degli Scrovegni.

Figura 66

Nicolas Froment, *Resurrezione di Lazzaro*, Firenze, Uffizi (particolare del trittico).

Figura 67

Simone Camaldolese, *Ritrovamento delle tre croci*, *Antifonario D*, Firenze, Biblioteca del Monastero di Santa Croce, fol. 150r.

Figura 68

Antoniazio Romano e collaboratori, *Miracolo della Vera Croce*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, catino absidale (particolare).

Figura 69

Antoniazio Romano e collaboratori, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, catino absidale.

Figura 70

Pedro Berruguete, *Disputa con l'ebreo e minaccia del rogo*, *Retablo della Vera Croce*, Paredes de Nava, Museo di Sant'Eulalia (da Paredes de Nava, chiesa di San Giovanni) (particolare).

Figura 71

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *Cristo giudice, Evangelisti, Leggenda della Vera Croce, Santi e Simboli della Passione*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 72

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *Festone con pomodori*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 73

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *Ritrovamento delle tre croci, Miracolo della Vera Croce*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 74

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *Sezionamento della Croce, Trasporto delle reliquie per mare*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 75

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 76

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *Adorazione della Croce apparsa nel cielo*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 77

Maestro della Vergine dei re spagnoli, *Vergine dei re spagnoli*, Madrid, Museo del Prado (da Avila, Convento di San Tomàs).

Figura 78

Cruciata Laevipe Opiz (Valantia Cruciat), F. P. CHAUMETON, *Flore medicale*, Chamberet, 1830, vol. 3, fig.. 139

Figura 79

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *Elena con la Croce e il cardinale Bernardino Lòpez de Carvajal*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 80

Miguel Ximenes e Martin Bernat, *Eraclio e Elena riportano la Vera Croce a Gerusalemme*, *Retablo de la Santa Cruz*, Saragozza, Museo de Zaragoza (da Blesa, Santa Croce).

Figura 81a

Miguel Ximenes e Martin Bernat, *Adorazione della Vera Croce, Retablo de la Santa Cruz*, Saragozza, Museo de Zaragoza (da Blesa, Santa Croce).

Figura 81b

Miguel Ximenes e Martin Bernat, *Adorazione della Vera Croce, Retablo de la Santa Cruz*, Saragozza, Museo de Zaragoza (da Blesa, Santa Croce), particolare.

Figura 82

Maestro della Vergine dei re spagnoli, *Vergine dei re spagnoli*, Madrid, Museo del Prado (da Avila, Convento di S. Tomàs), particolare.

Figura 83

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *San Silvestro*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 84

Raffaello, *Giulio II*, Londra, National Gallery.

Figura 85

Baldassarre Peruzzi (attribuito), *Festone con ghiande e foglie di rovere*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 86

Cola dell'Amatrice, *Adorazione della Vera Croce*, Melbourne, National Gallery of Victoria (da Ascoli Piceno, San Francesco, Cappella del Corpus Domini).

Figura 87

Giovanni Bizzelli, *Adorazione della Vera Croce*, Firenze, San Giovanni degli Scolopi.

Figura 88

Francesco Mati detto Cecchino del Legnaiolo, *Adorazione della Vera Croce*, Firenze, Santa Margherita de' Cerchi.

Figura 89

Innocenzo Ansaldi, *Miracolo della Vera Croce*, Pescia, Museo Civico, copia da Gregorio Pagani, Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Alidosi.

Figura 90

Matteo Rosselli, *Miracolo della Vera Croce*, Firenze, Santi Michele e Gaetano, Cappella Bonsi.

Figura 91

Bottega marchigiana, *Miracolo della Vera Croce*, Urbania, chiesa del Crocifisso.

Figura 92

Giuseppe Maria Mitelli, *Miracolo della Vera Croce*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Collezione Corsini, acquaforte, copia da Tintoretto, *Miracolo della Vera Croce*, Venezia, Santa Maria Mater Domini.

Figura 93

Giulio Romano, *Apparizione della Croce a Costantino*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino.

Figura 94

Raffaello, *Apparizione della Croce a Costantino*, Chatsworth.

Figura 95

Giulio Romano, *Vittoria di Costantino su Massenzio*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino.

Figura 96

Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, *Battesimo di Costantino*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino.

Figura 97

Giulio Romano, *Donazione di Roma*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino.

Figura 98

Giulio Romano, *Studio per l'incontro tra Silvestro e Costantino*, Amsterdam, Rijksmuseum.

Figura 99

Raffaello, *Studio per un pontefice sulla sedia gestatoria*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Figura 100

Polidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino, *Ritrovamento delle tre croci*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino. Immagine tratta da P. P. MONTAGNANI-MIRABILI, *op. cit.*

Figura 101

Polidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino, *Incontro tra Costantino e Elena*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino. Da P. P. MONTAGNANI-MIRABILI, *op. cit.*

Figura 102

Polidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino, *I cristiani innalzano la Croce ed escono dalle grotte dov'erano nascosti*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino, particolare tratto dalla *Presentazione dei prigionieri*. Immagine tratta da P. P. MONTAGNANI-MIRABILI, *op. cit.*

Figura 103

Daniele da Volterra, *Studio per la volta della Cappella Orsini*, Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek..

Figura 104

Daniele da Volterra, *Studio per l'ornamento dell'altare maggiore della Cappella Orsini*, Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek..

Figura 105

Daniele da Volterra, *Studio per il miracolo della Vera Croce*, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

Figura 106

Giovan Francesco Surchi detto il Dielài, *Seth e l'angelo, Morte di Adamo*, Ferrara, Oratorio dell'Annunziata.

Figura 107

Ambito di Utrecht, *Seth e l'angelo*, dal *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves, New York, Pierpont Morgan Library, M. 917, fol. 204.

Figura 108

Piero della Francesca, *Seth e l'angelo*, Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore.

Figura 109

Ambito di Utrecht, *L'albero cresce dalla bocca di Adamo*, dal *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves, New York, Pierpont Morgan Library, M. 917, fol. 210.

Figura 110

Ambito di Utrecht, *Seth pianta un ramo nella bocca di Adamo*, dal *Libro d'Ore* di Caterina di Cleves, New York, Pierpont Morgan Library, M. 917, fol. 207.

Figura 111

Giovan Francesco Surchi detto il Dielài, *La regina di Saba in adorazione del legno*, Ferrara, Oratorio dell'Annunziata.

Figura 112

Niccolò Rosselli, *Estrazione del legno dalla Piscina Probatica e Fabbricazione della Croce*, Ferrara, Oratorio dell'Annunziata.

Figura 113

Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff, *Gerusalemme e il tempio di Salomone*, da H. SCHEDEL, *Liber Chronicarum*, stampatore A. KOBERGER, 1493, fol. 48r.

Figura 114

Camillo Filippi, *Apparizione della Croce a Costantino e Vittoria di Costantino su Massenzio*, Ferrara, Oratorio dell'Annunziata.

Figura 115

Benvenuto Tisi da Garofalo, *Battesimo di Costantino*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale (da Ferrara, San Silvestro).

Figura 116

Sebastiano Filippi detto il Bastianino, *Cristo e i seguaci della Croce*, Ferrara, Oratorio dell'Annunziata.

Figura 117

Giovanni di Paolo, *Cristo e i crociferi*, Parma, Galleria Nazionale.

Figura 118

Michelangelo, *Giudizio Universale*, Città del Vaticano, Cappella Sistina, particolare.

Figura 119

Bottega dei Filippi, *Battesimo di Costantino*, Ferrara, Oratorio dell'Annunziata.

Figura 120

Bottega di Niccolò Rosselli, *Ritrovamento delle tre croci*, Ferrara, Oratorio dell'Annunziata.

Figura 121

Bottega di Niccolò Rosselli, *Miracolo della Vera Croce*, Ferrara, Oratorio dell' Annunziata.

Figura 122

Benvenuto Tisi da Garofalo, *Ritrovamento delle tre croci e Miracolo della Vera Croce*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale (da Ferrara, San Domenico, Cappella di Santa Croce).

Figura 123

Bottega di Niccolò Rosselli, *Deposizione*, Ferrara, Oratorio dell' Annunziata.

Figura 124

Niccolò Rosselli, *Resurrezione*, Ferrara, Oratorio dell' Annunziata.

Figura 125

Camillo Filippi, *Adorazione di pastori*, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archeology.

Figura 126

Luca Longhi, *Miracolo della Vera Croce*, Ravenna, chiesa di San Domenico, cappella di Sant' Elena.

Figura 127

Bartolomeo Passerotti, *Ritrovamento delle tre croci*, Pieve di Cento, Collegiata di Santa Maria Maggiore.

Figura 128

Ambito emiliano, *Elena consegna i chiodi a Costantino*, Migliarino, Santa Croce.

Figura 129

Palma il Vecchio, *Elena e Costantino ai lati della Croce*, Milano, Pinacoteca di Brera (da Gerosa, chiesa di Santa Croce).

Figura 130

Elena e Costantino ai lati della Croce, illustrazione da un *Messale* stampato presso la tipografia di Benedetto Milocco, Venezia (Siena, Montalcino, chiesa della Compagnia di San Bernardino, sagrestia).

Figura 131

Polidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino, *Distruzione degli idoli*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala di Costantino, particolare tratto dalla *Presentazione dei prigionieri*. Immagine tratta da P. P. MONTAGNANI-MIRABILI, *op. cit.*

Figura 132

Carlo Maratta (da un disegno di Andrea Sacchi), *Adorazione della Croce, Esaltazione della Croce, Distruzione degli idoli*, Roma, Battistero Lateranense.

Figura 133

Pietro da Cortona, *Costantino ordina la distruzione degli idoli*, Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d' Arte Antica.

Figura 134

Pier Francesco Foschi (attribuito), *Battaglia tra cristiani e pagani*, collezione privata (Fototeca della Fondazione Zeri, Bologna).

Figura 135

Andrea Briosco, *Apparizione della Croce e Imposizione del segno della Croce*, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti (dalla chiesa di Santa Maria dei Servi), stauroteca.

Figura 136

Tommaso Laureti, Antonio Scavati, *Trionfo della Croce sull'idolatria*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Sala di Costantino.

Figura 138

Sebastiano Fiori, *Storie della Vera Croce*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Altare maggiore (Archivio della Soprintendenza per i beni architettonici, per il paesaggio, per il patrimonio storico-artistico e etnoantropologico dell'Umbria).

Figura 139

Sebastiano Fiori, *Storie della Vera Croce*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Parete sinistra (Archivio della Soprintendenza per i beni architettonici, per il paesaggio, per il patrimonio storico-artistico e etnoantropologico dell'Umbria).

Figura 140

Sebastiano Fiori, *Storie della Vera Croce, Sibille, Angeli con i simboli della Passione e Virtù*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Volta (L. LANZI, *Terni, con 173 illustrazioni e 4 tavole*, Bergamo, 1910).

Figura 142

Sebastiano Fiori, *Storie della Vera Croce e Profeti*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Parete sinistra.

Figura 143

Sebastiano Fiori, *Ritrovamento delle tre croci*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Parete sinistra.

Figura 144

Giorgio Vasari, *Miracolo di Eliseo*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Figura 145

Giorgio Vasari, *Miracolo della Vera Croce*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (655F).

Figura 146

Sebastiano Fiori, *Trasporto della Croce per mare*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Parete sinistra.

Figura 147

Sebastiano Fiori, *Sezionamento della Croce*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Parete sinistra.

Figura 148

Niccolò Circignani, *Sezionamento della Croce e trasporto della Croce per mare*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 149

David Jerome (incisore), *Ritrovamento delle tre croci e trasporto della Croce per mare*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Collezione Corsini, da un disegno di Paolo Farinati.

Figura 150

Sebastiano Fiori, *Costantino, Eraclio e due scene di Battesimo*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Altare maggiore.

Figura 151

Giorgio Vasari, *Miracolo della Vera Croce*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (615F).

Figura 152

Sebastiano Fiori, *Battesimo di Costantino o Conversione di Clodoveo*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Altare maggiore.

Figura 153

Sebastiano Fiori, *Conversione della corte di Clodoveo (?)*, Terni, San Francesco, Cappella della Croce Santa, Altare maggiore.

Figura 154

Sebastiano Fiori, *Conversione della corte di Clodoveo*, Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella di San Remigio.

Figura 155

Cesare Nebbia, *Innalzamento della Croce, progetto per il ciclo dell'Oratorio del Crocifisso*, Chicago, Art Institute.

Figura 156

Giovanni De' Vecchi, *Elena ordina all'ebreo di rivelarle il luogo dov'è sepolta la Croce e la Distruzione degli idoli*, Roma, Oratorio del Crocifisso.

Figura 157

Niccolò Circignani, *Miracolo della Vera Croce*, Roma, Oratorio del Crocifisso.

Figura 158

Sebastiano del Piombo, *Resurrezione di Lazzaro*, Londra, National Gallery.

Figura 159

Niccolò Circignani, *Miracolo della Vera Croce*, Londra, British Museum.

Figura 160

Cesare Nebbia, *Ercalio riporta la Croce a Gerusalemme*, Roma, Oratorio del Crocifisso

Figura 161

Niccolò Circignani, *Ritrovamento delle tre croci*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 162

Niccolò Circignani, *Miracolo della Vera Croce*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 163

Giovanni Battista De' Cavalieri (incisore), *Ritrovamento delle tre croci e Miracolo della Vera Croce* (da Niccolò Circignani, Roma San Tommaso di Canterbury, in *Ecclesia anglicanae trophea*, Roma, 1584).

Figura 164

Niccolò Circignani, *Adorazione della Croce*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 165

Niccolò Circignani, *Sezionamento della Croce e Trasporto della Croce per mare*, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, Cappella di Sant'Elena.

Figura 166

Giovan Battista Lombardelli, *Miracolo della Vera Croce, Crocifissione, Virtù, Profeti e Angeli con i simboli della Passione*, Serra de' Conti, Santa Croce.

Figura 167

Benedetto Nucci, *Adorazione della Croce*, Gubbio, Pinacoteca Civica (da Gubbio, Santa Croce in Foce).

Figura 168

Simone fiammingo (attribuito), *Ritrovamento delle tre croci e Miracolo della Vera Croce*, Firenze, Palazzo Pitti, Armadio della Cappella delle reliquie (dalla collezione di Francesco Maria II Della Roevre).

Figura 169

Giovan Battista De' Cavalieri (incisore), *Ritrovamento e Miracolo della Vera Croce*, Londra, British Museum, da Livio Agresti, Dillingen, Torre Sacra.

Figura 170

Francesco Menzocchi, *Miracolo della Vera Croce*, Milano, Pinacoteca di Brera (da Urbino, Santa Croce), scomparto di predella.

Figura 171

Giorgio Picchi, *Miracolo della Vera Croce*, Urbino, Santa Croce, particolare della volta.

Figura 172

Giorgio Picchi, *Miracolo della Vera Croce*, Mercatello sul Metauro, Museo di San Francesco (da Mercatello sul Metauro, Santa Croce).

Figura 173

Pierangelo Basili, *Miracolo della Vera Croce*, Cantiano, Vecchio Ospedale (da Cantiano, Santa Croce).

Figura 174

Palma il Giovane, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, Urbino, Duomo.

Figura 175

Palma il Giovane, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, Venezia, San Giovanni Elemosinaro.

Figura 176

Palma il Giovane, *Eraclio riporta la Vera Croce a Gerusalemme*, Venezia, chiesa dei Gesuiti, già dei Crociferi, sagrestia.

Figura 177

Girolamo Cialdieri, *Miracolo della Vera Croce*, Ripatransone, chiesa dei Cappuccini o di Santa Croce.

Illustrazioni

Ringrazio gli enti pubblici e privati che hanno messo le loro risorse al servizio della mia ricerca:

L'Archivio Diocesano di Ferrara

L'Archivio Diocesano di Urbino

La Biblioteca dell'Accademia Raffaello di Urbino

La Biblioteca e la Fototeca del Kunsthistorische Institut di Firenze

La Biblioteca del Monastero di Fonte Avellana

La Fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna

Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze

L'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma

Il Museo Diocesano di Ancona

La Parrocchia del Duomo di Braunschweig

La Parrocchia di Migliarino

La Parrocchia di San Francesco di Assisi di Terni

La Proloco di Ferrara

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici e Etnoantropologici di Arezzo

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici e Etnoantropologici di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Firenze, Pistoia e Prato

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Lazio

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Lucca e Massa Carrara

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici e Etnoantropologici delle Marche

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia

La Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Roma

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Pisa e Livorno

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Verona, Rovigo, Vicenza

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici e Etnoantropologici dell'Umbria

L'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Gubbio

L'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Urbino

Documenti d'archivio

A. S. D. Fe, Archivio Storico Diocesano di Ferrara

Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, *Libro Matricola dei confratelli e consorelle iscritti alla Compagnia dall'anno 1545 all'anno 1626.*

Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta D dei *Libri Mastri*: 1547, *Libro de M.ro antonio m.ia dal sole masaro dell'anno 1547.*

Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta D dei *Libri Mastri*: 1547, *Libro de M.ro Vincenzo dala Grana masaro dell'anno 1549.*

Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta E dei *Libri Mastri*, *Entrata e spesa*, 1554.

Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta D dei *Libri Mastri*: 1549, *Libro de ms Vincenzo dala Grana masare de lano 1549.*

Fondo Arciconfraternita Morte e Orazione, busta G dei *Libri Mastri*: 1577-78.

Archivio della Soprintendenza per i beni architettonici, per il paesaggio, per il patrimonio storico-artistico e etnoantropologico dell'Umbria

Terni, San Francesco, Busta 73, Fascicolo 5/E 1926-1928-1930, 44A, 44B, 44C, 44D.

Fonti

ADONE DI VIENNE, *Martyrologium*, in *Patrologiae Cursus Completus* (IX secolo), tomo CCXXIII, a cura di J. P. MIGNE, Turnhout, 1969, pp. 257-259.

ALBERTINI (DEGLI) FRANCESCO, *Opusculum de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae, editum a Francisco de Albertinus, Romae, Mazochius*, Roma, 1510, in P. MURRAY (a cura di), *Five early guides to Rome and Florence*, with an introduction by, Westmead, Farnborough, Hants, Englad, 1972.

ALESSANDRO IL MONACO, *Discorso storico dell'Invenzione della Croce* (VII secolo), in C. PENNACCHIONI, *Discorso storico dell'Invenzione della Croce del Monaco Alessadro*, Grottaferrata, 1913.

AMBROGIO, *In morte di Teodosio* (395), in *Discorsi e lettere. Le orazioni funebri*, a cura di G. BANTERLE, Roma, 1985.

ANGELONI FRANCESCO, *Historia di Terni descritta da Francesco Angeloni et dedicata all'Eminentissimo, e Reverendissimo signor cardinale Giulio Mazarini, in Roma, nella Stamperia di Andrea Fei*, Roma, 1646.

ANGELONI FRANCESCO, *Storia di Terni* (1646), a cura di P. MANASSEI, Terni, 2002.

Anonymi zwetlensis Historia Romanorum Pontificum a Sancto Petro usque ad Coelestinum III, id est annum Domini 1191, in *Patrologiae Cursus Completus*, tomo CCXII, a cura di J. P. MIGNE, Parigi, 1883.

BAGLIONE GIOVANNI, *Le nove chiese di Roma*, Roma, 1639, a cura di L. BARROERO, Roma, 1990.

BARONIO CESARE, *Annales Ecclesiastici auctore Cesare Baronio sorano e Congregatione Oratorii... Tomus Quarto* (1592), *Lucae, Typis Leonardi Venturini*, Lucca 1799.

BARONIO CESARE, *Martyrologium romanum, ad novam kalendarii rationem, et ecclesiasticae historiae veritatem restitum. Gregorii 13. pont. max. iussu editum. Accesserunt notationes atque tractatio de Martyrologio Romano: auctore Caesare Baronio Sorano, Romae, ex Typographia Dominici Basae*, Roma, 1586.

BARUFFALDI GIROLAMO, *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni* (ed. originale 1752), vol. 1, Ferrara, 1844.

BELLARMINO ROBERTO, *Disputationum de controversiis christiana fidei adversus huius temporis hereticos ...* (1581-1593), *Venetiis, apud Joannem Malachinum, sub signo S. Ignatii, tomous secundus*, Venezia 1721.

BELLARMINO ROBERTO, *Dottrina cristiana breve, composta per ordine di N. S. papa Clemente VIII, rivista ed approvata dalla Congregazione della Riforma* (1597), Milano, 1723.

BELLARMINO ROBERTO, *Scritti spirituali (1615-1620)*, a cura di P. GIUSTINIANI, Brescia, 1997.

BENIVIENI DOMENICO, *Tractato di maestro Domenico Benivieni prete fiorentino in defensione et probatione della doctrina et profethie predicate da frate Hieronimo da Ferrara nella città di Firenze*, Firenze, per Ser Francesco Bonaccorsi, 1496, in E. TURELLI, *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, 1985, pp. 39 sgg.

BERNABEI (DE') LAZZARO, *Croniche anconitane (1492), trascritte e raccolte da M. Lazzaro de' Bernabei, ora per la prima volta pubblicate ed illustrate a cura di C. CIAVARINI*, Ancona, 1870.

BESOZZI RAIMONDO, *La storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme...*, in Roma, per Generoso Salomoni alla Piazza di S. Ignazio, Roma, 1750.

BIANCHI NOÈ, *Viaggio da Venetia al Santo Sepolcro, et al monte Sinai; col dissegno delle città, castelli, ville, chiese, monasterij, isole, porti, & fiumi, che sin là si ritrovano; et una breve regola di quanto si dee osservar nel detto viaggio...*, in Venetia, appresso Alessandro De' Vecchi, Venezia, 1568.

BOCCHI FRANCESCO, CINELLI GIOVANNI, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contegnono*, Firenze, 1677.

BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Vita di San Francesco (Legenda Major) (1263)*, a cura di M. SPINELLI, Roma, 1973.

BORGHINI RAFFAELLO, *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali, appartenenti a dette arti, si insegnano*, Firenze, 1584.

BORROMEO CARLO, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum, Mediolani, apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss. Cardinalis S. Praxedis, Archiepiscopi*, Milano, 1577, in P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, III, Bari 1962, pp. 1-123.

BORROMEO FEDERICO, *De pictura sacra libri duo* (Milano, 1624), in F. BORROMEO, *Della pittura sacra: libri due*, a cura di B. AGOSTI, Pisa, 1994.

BOSIO GIACOMO, *La trionfante e gloriosa croce; trattato di Iacomo Bosio. Lettione varia, e divota; ad ogni buon christiano utile, e gioconda*, in Roma, nella stamperia del S.or Alfonso Ciacone, Roma, 1610.

BRACCIOLINI FRANCESCO, *La croce racquistata poema heroico di Francesco Bracciolini libri 35. Al serenissimo gran duca di Toscana Cosimo secondo*, in Venetia, appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & compagni, Venezia, 1611.

BRAUN KONRAD, *Adversus novam historiam ecclesiasticam, quam Mathias Illyricus & eius collegae Magdeburgici per centurias nuper ediderunt, ne quisque illis malae fidei historicis novis fidat, admonitio catholica. Authore Conrado Bruno, Dilingae, apud Sebaldum Mayer, Dillingen*, 1565.

Breviarium Romanum. Editio princeps (1568), a cura di M. SODI, A. M. TRIACCA, M. G. FOTI, presentazione di V. NOÈ, Città del Vaticano, 1999.

BRISIGHELLA CARLO, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara di Carlo Brisighella* (secolo XVIII), prima edizione a stampa a cura di M. A. NOVELLI (1990), Ferrara, 1991.

BUONARROTI MICHELANGELO, *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. BAROCCHI, R. RISTORI, Firenze, 1967.

CALVINO GIOVANNI, *Trattato sulle reliquie* (1543), Milano, 2010.

CANISIUS PETRUS, *Commentariorum de verbi Dei corruptelis liber primus. In quo de sanctissimi precursoris domini Ioannis Baptistae historia evangelica, cum adversos alios huius temporis sectarios, tum contra novos Ecclesiasticae Historiae...* Dillingae, excudebat Sebaldus Mayer, Dillingen, 1571.

CANISIUS PETRUS, *De Maria virgine incomparabili et Dei genitrice sacrosancta...* Inglostadii, excudebat David Sartorius, Inglostadt, 1577.

CARDELLA LORENZO, *Memorie storiche dei Cardinali della S. R. Chiesa*, Roma, 1792-1797.

CARVAJAL (DE) BERNARDINO LÓPEZ, *Homelia doctissima Reverendissimi domini Cardinalis sancte Crucis*, ed. G. Benignus (J. Besicken), Roma, 1508.

Catechismo Tridentino: Catechismo romano decretato dal Concilio Tridentino, pubblicato dal Papa Pio V per Decreto del Concilio di Trento, traduzione italiana a cura di T. S. CENTI, Siena, 1981.

CESARE MALVASIA CARLO, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima Luigi XIII re di Francia e di Navarra*, tomo 1, Bologna, 1678.

Chronica regia Coloniensis (Annales Maximi Colonienses) cum continuationibus in monasterio S. Pantaleonis scriptis aliisque Historiae Coloniensis Monumentis (XIII secolo), in *Scriptores Rerum Germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis recusi*, Hannover, 1880,

Chronicon Paschale, II (VII secolo), in *Corpus Scriptorum Historiae byzantinae*, a cura di B. G. NIEBUHR, Bonn, 1832.

CIACCONIO ALFONSO, *De signis sanctissimae Crucis, quae diversis olim orbis regionibus, & nuper hoc anno 1591. In Gallia & Anglia divinitus ostenta sunt, & eorum explicatione, Tractatus F. Alfonso Ciacone, Biacensi, Doctore Theologo, ordinis Praedicatorum, & Poenitentiariorum Apostolico, Auctore, Romae, apud Ascanium & Hieronymum Donangelos*, Roma, 1591.

CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche* (IV secolo), a cura di G. MAESTRI, Milano, 1994.

Constitutum Constantini, in H. FUHRMAN, *Das Constitutum Constantini*, in *Monumenta Germaniae Historica, Fontes iuris Germanici antiqui*, 10, Hannover, 1968.

CORNEILLE PIERRE, *Heraclius, Empereur d'Orient, Tragédie par P. Corneille*, Paris, 1663.

CORSINI ODOARDO, *Relazione dello scuoprimento, e ricognizione fatta in Ancona dei sacri corpi di s. Ciriaco, Marcellino, e Liberio protettori della città e riflessioni sopra la traslazione, ed il culto di questi santi*, in *Roma, nella stamperia di Giovanni Zempel*, Roma, 1756.

DANIIL EGUMENO, *Itinerario in Terra Santa* (XI secolo) a cura di M. GARZANITI, Roma, 1991.

DANTE ALIGHIERI, *La commedia: Inferno*, 19, 115-117, edizione a cura di G. PETROCCHI, Milano, 1976.

Decreti del Concilio di Trento (1545-1565), in G. ALBERIGO, G. L. DOSSETTI, P. P. JOANNOU, C. LEONARDI, P. PRODI (a cura di), *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologna, 1973.

Dizionario portatile della Bibbia, tradotto dal francese nell'italiano idioma, ed arricchito di note, di articoli e di tre carte topografiche dal P. D. Prospero dell'Aquila della Congregazione di Montevergine Regio professore, tomo II, Napoli, 1776.

Ecclesiastica historia, integram Ecclesiae Christi ideam, quantum ad locum, propagationem, persecutionem, tranquillitatem, doctrinam, haereses, ceremonias, gubernationem, schismata, synodos, personas, miracula, martyria, religiones extra Ecclesiam, & statum imperij politicum attinet, secundum singulas Centurias, perspicuo ordine complectens: singulari diligentia & fide ex vetustissimis & optimis historicis, patribus & aliis scriptoribus congesta per aliquot studiosos & pios viros in urbe Magdeburgica, 13 voll., Basileae, per Ioannem Oporinum, Basilea, 1559-1574.

EISENGREIN WILLIAM, *De nemeto Spirensis, Centarii XVI. Continentes descriptionem rerum in orthodoxa et apostolica Christi ecclesia gestarum...*, Inglostadii, apud Alexandr. Et Samuel Wissenhornios, Inglostadt, 1566.

EUSEBIO DI CESAREA, *Elogio di Costantino, discorso per il trentennale discorso regale (335)*, a cura di M. AMERISE, Milano, 2005.

EUSEBIO DI CESAREA, *Storia ecclesiastica*, 2 (325), a cura di F. MIGLIORE, G. LO CASTRO, Roma, 2005.

EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino (337)*, a cura di L. FRANCO, testo greco a fronte, Milano, 2009, libro primo.

FÉLIBIEN ANDRÉ, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architectes* (Paris 1666), Trevoux 1725.

FLACIUS MATHIAS, *Quarta centuria ecclesiasticae historiae continens descriptionem amplissimarum rerum in regno Christi, quae quarto post eius nativitatem seculo acciderunt, cum Imperium romanum gubernarent Constantinus Magnus, eius filij, Iulianus, Iovianus, Valentinianus, Valens, Gratianus, Theodosius maior, & multa praecleara lumina Doctorum in Ecclesia Christi fulgerent: eodem illustri ordine ac veritate, quo priores Centuriae, ex vetustissimis & optimis historicis, patribus, & aliis scriptoribus contexta, Accessit rerum uerborumque in hac Centuria praecipue memorabilium, tum locorum Scripturae explicatorum geminus index, Basileae, per Ioannem Oporinum, Basilea, 1560.*

FOGLIETTA CATERVO, *Lettera a un amico di ragguaglio delle chiese di Roma, et opere fatte da Sisto V Sommo Pontefice con riferimenti morali (10 maggio 1587)*, Biblioteca Ap. Vaticana, Cod. Ottoboni Lat. 568, Roma, 1987.

FONTANA DOMENICO, *Della transportatione dell'obelisco vaticano, et delle fabbriche di nostro signore papa Sisto V, fatte dal Cavalier Domenico Fontana, architetto di sua santità*, Roma, 1590.

FRANCESCO DI SALES, *Stendardo della santa croce di nostro Signore Gesù Cristo composto da San Francesco di Sales. Tradotto dal francese nell'italiano da un suo divoto, in Venetia, presso Paolo Baglioni*, Venezia, 1668.

FUSCHINIO BRANCALEONE, *Relazione della città e Diocesi di Urbino*, 1597, in B. LIGI, *Memorie ecclesiastiche*, Urbino, 1938.

GILIO GIOVANNI ANDREA, *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona delle parti morali e civili appartenenti a' letterati Cortigiani e ad ogni Gentil'huomo, e l'utile che i Principi cavano da' Letterati. Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori*

*circa l'histoire. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto la nova, quanto de la vecchia Capella del Papa. Con la dechiarazione come vogliono essere depinte le Sacre Imagini, con un Discorso sopra la parola Urbe, Città, Colonia, Municipio, Prefettura, Foro, Conciliabolo, Oppido, Terra, Castello, Villa, Pago, Borgo e qual sia la vera Città. All'Illustriss. E Reverendiss. Cardinale Farnese. In Camerino, per Antonio Gioioso, Camerino, 1563, in P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, Bari, 1961, pp. 1-115, in Fondazione Memoinfonte, *Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*, documento pubblicato nel 2008.*

GIORGIO DI PISIDIA, *Georgii Pisidae, Expeditio persica, Bellum Avaricum, Heraclias* (VII secolo), a cura di I. BEKKERUS, Bonn, 1836.

GIORGIO DI PISIDIA, *Heraklias* (VII secolo), in P. DESIDERI, R. BORGOGNONI, *Testi greci romani e bizantini sulla guerra e l'impero*, Firenze 2008, pp. 193 sgg.

GIOVANNI BELETH, *Rationale divinorum officiorum*, in A. R. MILLER, *German and Dutch Versions of the Legend of the Wood of the Cross: a descriptive and analytical catalogue*, Oxford, 1992, PP. 100-101

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Homilies in the Gospel of John* (V secolo), in C. MARRIOTT (a cura di), *Nicene and Post-Nicene Fathers*, vol. 14, Buffalo, 1889.

GIOVANNI ZONARA, *Historie di Giovanni Zonara monaco, diligentissimo scrittore greco, dal cominciamento del mondo insino all'imperadore Alessio Conneno...* (VI secolo), in *Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari*, Venezia, 1565.

GIUSTINO, *Apologia prima* (II secolo), in C. BURINI (a cura di), *Gli apologeti greci*, Roma, 2000.

GOFFREDO DA VITERBO, *Pantheon*, in W. MAYER, *Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus*, Monaco, 1880, pp. 112-114.

GREGORIO DI TOURS, *Historiae Francorum libri X* (574-593), I, 36, *De nativitate sancti Martini et crucis inventione*, in U. HARSCH, *Bibliotheca Augustana*, 2003, <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>.

GRETZER JACOB, *De Cruce Christi rebusque ad eam pertinentibus, Libri Quator... ad Ser. Principem Ferdinandum Archiducem Austriae, Inglostadii, ex typographia Adami Sartorii*, Inglostadt, 1598.

GUARINI MARCO ANTONIO, *Compendio storico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese, e luoghi Pij della città, e Diocesi di Ferrara*, Ferrara, 1621.

HARTMANN SCHEDEL, *Liber cronicarum (De temporibus mundi, Schedelsche Weltchronik, Cronache di Norimberga)*, Anton Koberger, Nürnberg 1493.

HIERONYMUS, *Epistulae*, LVIII, 3 (Betlemme, anno 395, *Lettera al sacerdote Paolino*), in GIROLAMO, *Le lettere*, a cura di S. COLA, vol. 2 (*Lettere 53-79*), Roma, 1997.

HURTER FEDERICO, *Storia del sommo pontefice Innocenzo III e de' suoi contemporanei, scritta in tedesco da Federico Huter, presidente del concistoro di Sciaffusa (1215), tradotta in italiano dall'ab. Cesare Rovida*, tomo III, Milano, 1840.

INFESSURA STEFANO, *Diario della città di Roma di Stefano Infessura scribasenato* (fine XV secolo), a cura di O. TOMMASINI, Roma, 1890.

- JACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea* (XIII secolo), a cura di A. VITALE BROVARONE, Torino, 2007.
- JACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea* (XIII secolo), a cura di P. MAGGIONI, Impruneta, 1998.
- La Sacra Bibbia*, testo integrale C.E.I., a cura di P. VANETTI, Roma, 1988.
- LANZI LUIGI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, vol. 2, Bassano, 1809.
- LANZI LUIGI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle arti fino alla fine del XVIII secolo*, vol. 3, Firenze, 1834.
- LASSELS RICHARD, *The Voyage of Italy, or a Compleat Journey through Italy*, Vincent du Moutier, Paris, 1670.
- LATTANZIO, *Come muoiono i persecutori* (313), a cura di M. SPINELLI, Roma, 2005.
- LEONCLAVIUS JOANNIS, *Apologia pro Zosimo adversus Evagrii, Nicephori Callisti et aliorum acerbas criminations*, Basel, 1576.
- LIPSIUS JUSTUS, *De cruce libri tres ad sacram profanamque historiam utiles, unam cum notis, Antwerpen, ex officinal Platiniana apud vid. Plantin & Jan Moretus*, Anversa, 1593.
- LUTERO MARTIN, *Contra Papatum Romanum a diabolo inventum*, s.l., 1545.
- LUTERO MARTIN, *Contro i profeti celesti: sulle immagini e sul sacramento* (1525), a cura di A. GALLAS, in M. LUTERO, *Opere scelte*, 8, Torino, 1999.
- LUTERO MARTIN, *Gli articoli che dovrebbero essere sottoposti da parte nostra al Concilio di Mantova, o in qualunque altro luogo sia convocato, e quel che possiamo accettare o concedere oppure no* (1537-1538), a cura di P. RICCA, in M. LUTERO, *Opere scelte*, vol. 5, Torino, 1992.
- LUTERO MARTIN, *La cattività babilonese della Chiesa*, a cura di F. FERRARIO e G. QUARTINO, Torino, 2005.
- LUTERO MARTIN, *Werke*, vol. II, *Briefwechsel*, Weimer, 1931.
- M. LUTERO, *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca*, a cura di P. RICCA, Torino, 2008.
- MERCATI MICHELE, *De gli obelischi di Roma: di monsignor Michele Mercati protonot. Apostolico. Alla Santità di N. S. Sisto V*, Roma 1589.
- MOLANUS JAN, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus & de earundem significationibus, Autore Ioanne Molano Lovaniensi, Sacrae Theologiae Licentiate & Lovanij Ordinario Professore*, Lovanio, 1570.
- MUZIO GIOVANNI, *Della Historia Sacra... Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose notabili, in Venetia, appresso Gio. Andrea Valvassori, detto Guadagnino*, Venezia, 1570.
- NICEFORO, *Storia breve* (VIII secolo), in C. MANGO, *Nikephoros, Patriarch of Constantinople: short history*, Washington, 1990.

NICQUET HONORAT, *Titulus Crucis seu Historia et Mysterium Tituli Sanctae Crucis, Antuerpiae, sumptibus Andreae Frisii* (ed. or. 1668), Anversa, 1670.

Officio et capitoli della fraternita di Santa Croce d'Urbino, nuovamente riformati, Urbino, 1581.

Oracoli sibillini (I-VI secolo), a cura di M. MONACA, Roma, 2008.

ORIGENE, *Commento a Matteo* (III secolo), a cura di R. SCOGNAMIGLIO, M. I. DANIELI, Roma, 2006.

PALEOTTI GABRIELE, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. e Reverendiss. Card. Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocesi sua. In Bologna, per Alessandro Benacci, Bologna, 1581*, in P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, Bari, 1961, pp. 117-517, in Fondazione Memoinfonte, *Studio per l'elaborazione informatica delle Fonti Storico-Artistiche*, documento pubblicato nel 2008.

PAOLINO DI NOLA, *Le Lettere* (402), a cura di G. SANTANIELLO, Napoli, 1991.

PAPENBROECK (VAN) DANIEL, *Acta Sancotorum, Maii I*, Venezia, 1737.

PICINELLI FILIPPO, *Mondus symbolicus...*, tomus II, *Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermanni Demen* (prima edizione in italiano, 1631), Colonia, 1694.

PIETRO COMESTORE, *Historia scholastica*, in A. R. MILLER, *German and Dutch Versions of the Legend of the Wood of the Cross: a descriptive and analytical catalogue*, Oxford, 1992, pp. 291-292.

RABANO MAURO, *Homilia LXX* (IX secolo), in *B. Rabani Mauri Fuldensis abbatis et Moguntini archiepiscopi opera omnia*, in *Patrologiae Cursus Completus*, tomo CCX, a cura di J. P. MIGNE, Turnhout, 1852, pp. 131-134.

Rappresentazione di Costantino imperatore, San Silvestro papa e Sant'Elena (XV secolo), in A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, raccolte e illustrate per cura di Alessandro d'Ancona*, volume I, Firenze, 1872, pp. 186-234.

RICHA GIUSEPPE, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne'suoi quartieri opera di Giuseppe Richa*, vol. 1, Firenze, 1754.

RIDOLFI CARLO, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (1648), Padova, 1835-1837.

RIDOLFI PIETRO, *Delle prediche del R.P. maestro Pietro Ridolfi da Tossignano, dell'Ordine Minore Conventuale*, Venezia, 1584.

RINALDI ODORICO, *Annales ecclesiastici tratti da quelli del cardinal Baronio per Odorico Rinaldi trivigiano prete della congregazione dell'Oratorio di Roma*, in *Roma, appresso Zenobi Masotti e Niccolò Chellini*, vol. 1, Roma, 1683.

RIPA CESARE, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino, notabilmente accresciuta d'Immagini, d'Annotazioni e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi Patrizio di Città della Pieve Accademico Augusto. A sua Eccellenza D. Raimondo di Sangro*, tomo I, Perugia, 1764.

RIPA CESARE, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione, trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino Cavaliere de' Santi Maurizio et Lazzaro* (Roma, 1593). *Di nuovo rivista et dal medesimo ampliata di 400 et più Imagini, et di Figure d'intaglio adornata*, Roma, 1603.

RUFINO, *Storia Ecclesiastica* (402), a cura di L. DATTRINO, Roma, 1997.

SASSO AMBROSIO, *Il Glorioso elogio della santissima Croce con le annotazioni, e discorsi utilissimi a teologi, a predicatori, a scrituristi, a filosofi, ove si celebrano le figure, le profezie, i profeti, e le sibille, da cui è stata predetta, et adombrata. Et si raccolgono i suoi mirabili effetti, ... Del m.r.p.f. Ambrosio Sasso bolognese ... Con quattro tavole copiosissime, in Bologna, appresso Girolamo Mascheroni*, Bologna, 1625.

SAVONAROLA GIROLAMO, *Il trionfo della Croce: la ragionevolezza della fede* (fine XV secolo), a cura di P. M. NEGRELLI, versione in italiano corrente di P. G. CARBONE, Bologna, 2001.

SAVONAROLA GIROLAMO, *Sermoni e prediche* (fine XV secolo), Prato, 1846, *Sopra il salmo Quam Bonus, Predica settima*.

SCALABRINI GIUSEPPE ANTENORE, *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi: Munite, ed Illustrate con alcuni inediti monumenti, che ponno servire all'Istoria sacra della sudetta Città*, Ferrara, 1773.

SCANNELLI FRANCESCO, *Il microcosmo della pittura* (Cesena, 1657), vol. 2, Bologna, 1989.

SEBEO, *Storia dell'Armenia* (VII secolo), in THOMSON R. W. (a cura di), *The Armenian History attributed to Sebeos*, Liverpool, 1999.

SEBEO, *Storia di Eraclio* (VII secolo), in F. MACLER (a cura di), *Histoire d'Heraclius par l'évêque Sebeos*, Paris, 1904.

SEVERANO GIOVANNI, *Memorie Sacre delle sette Chiese di Roma e degli altri luoghi che si trovano per le strade di esse. Parte prima, in Roma, per Giacomo Mascardi*, Roma, 1630, p. 129.

SOCRATE DE COSTANTINOPLE, *Histoire ecclésiastique* (439), a cura di P. PERICHON, P. MARAVAL, Libro I, Parigi, 2004.

SOLDATI THOMASO, *Confutazione degli errori e calunnie contro la chiesa e la sovranità sparse in due libri*, tomo II, s.l., 1794.

SOZOMENO, *Histoire ecclésiastique, livre 2* (425), a cura di B. GRILLET, G. SABBAAH, A. J. FESTAGUIERE, libro II, Parigi, 1983.

Statuti della Ven. Archiconf. del SS. Crocifisso... confermati da Clementi XII, Fantuzzi, Urbino, 1731.

SULPICIO SEVERO, *Cronache* (403), a cura di L. LONGOBARDO, Roma, 2008.

TARCAGNOTA GIOVANNI, *Istorie del mondo di M. Giovanni Tarcagnota, le quali contengono quanto dal principio del mondo è successo, fino all'anno 1513. Cavate dai più degni e più gravi autori, che abbino nella lingua greca, o nella latina scritto, parte seconda*, Venezia, 1585.

TASSO TORQUATO, *Il Conte, ovvero Delle Imprese. Dialogo* (Napoli, 1594), in T. TASSO, *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*, vol. 9, Pisa, 1824.

TEODORETO DI CIRO, *Storia Ecclesiastica* (439), a cura di A. GALLICO, libro I, Roma, 2000.

TEOFANE IL CONFESSORE, *Teophanis Chronographia...*, Venetiis (VIII-IX secolo), *Ex Typographia Bartolomaei Javarina*, Venezia, 1724.

TERTULLIANO, *Adversos Marcionem* (III secolo) edited and translated by E. EVANS, Oxford, 1972.

TOMMASO DA KEMPIS, *Della imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis, libri quattro* (XV secolo), tradotti in lingua italiana da A. CESARI, Napoli, 1858, pp. 80-81.

TORRES FRANCISCO, *Adversus Magdeburgenses Centuriatores pro canonibus Apostolorum & epistolis decretalibus pontificum apostolorum. Libri quinque...*, Florentiae, ex Officina Bartholomaei Sermartelli, 1572, Firenze.

UBERTI CIPRIANO, *Opera della Croce distinta in cinque libri del m. r. p. f. Cipriano Uberti generale inquisitore nelle città, & Diocesi di Vercelli, Ivrea e Augusta Pretoria. Nella quale si tratta come il segno della croce si trova in ogni cosa, dell'uso antico nel signarsi, nell'erigere le croci, de miracoli et dell'adoratione sua. A consolatione de fedeli catholici, & massime de cavalieri della croce, & à confusione degli haeretici iconoclasti...*, in Roma, per Francesco Zanetti, Roma, 1588.

Vangelo di Nicodemo (II secolo), versione greca del XV secolo (Veneto Marciano II, 87), in M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Torino, 1990.

VASARI GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, voll. II, V, VII, Firenze, 1878 (II), 1880 (V), 1881 (VII).

VASARI GIORGIO, *Ricordanze* (1527-173), a cura di P. BAROCCHI, M. FILETI MAZZA, in Fondazione Memoinfonte, *Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*, testo pubblicato nel 2006.

VILLEGAS SELVAGO ALONSO, *Nuovo leggendario della vita, e fatti di n. s. Giesu Christo, e di tutti i santi, delli quali celebra la festa, e recita l'officio la s. Chiesa Catholica, conforme al Breviario romano riformato. Insieme con le vite di molti altri santi, che non sono nel calendario di detto breviario. Con molte autorità, & figure della Sacra Scrittura, accommodate à proposito delle vite de' santi; e con molte annotationi curiose, e considerationi utili, e di molto profitto. Raccolto da gravi, & approbati autori, & dato in luce per avanti in lingua spagnuola, sotto titolo di Flos sanctorum, per Alfonso di Villegas di Toledo, theologo, e predicatore. Nuovamente con dilientia tradotto di spagnuolo in lingua italiana, per d. Timoteo da Bagno monaco camaldolese*, Como, 1595.

Bibliografia

ABBATE F. (a cura di), *Le valli della Vibrata e del Salinello*, Pescara, 1996.

AFFANNI A. M. (a cura di), *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, atti del convegno e mostra, Roma, 1997.

AJELLO V., *Costantino, la lebbra e il battesimo di Silvestro*, in BONAMENTE G., FUSCO F., *Costantino il Grande: dall'antichità all'umanesimo: colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, Macerata, 18-20 dicembre 1990, I, Macerata, 1992-1993, pp. 17-58.

ALALEONA D., *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano, 1945.

ALBERTI A., *Cronologia delle metamorfosi dell'Annunziata tra rinnovamenti e ripristini*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara*, Ferrara, 2000, pp 15-22.

ALBERTI F., *La descente de la Croix de Daniele da Volterra: iconographie, fonction et contexte*, in *Artibus et historiae*, 33, 2012, pp. 189-237.

ALFÖLDI A., *Costantino tra paganesimo e cristianesimo*, traduzione di A. FRASCHETTI, Roma, Bari, 1976.

AMBROSINI MASSARI A. M., CELLINI M., *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano, 2005.

AMERISE M., *Costantino il Grande: storia di una scomoda eredità*, Stuttgart, 2005.

AMERISE M., *Il Battesimo di Costantino il Grande: storia di una scomoda eredità*, Stuttgart, 2005.

AMMAN (a cura di), *L'iniziazione cristiana: testi patristici*, Genova, 1996, p. 81.

ANDRETTA E., *Mercati, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Roma, 2009.

ANTELLINI S., *La cappella di S. Elena a S. Croce in Gerusalemme a Roma, resturo dei mosaici e degli affreschi della volta*, in *I beni culturali*, 2, 1994, pp. 27-33.

ANTICI MATTEI V., *Notizie storiche sulla Fabbrica dell'Oratorio ed origine della confraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello*, Roma, 1879.

ANTONIAZZI G., *Lorenzo Valla e la polemica sulla Donazione di Roma: con testi inediti dei secoli XV-XVII*, Roma, 1985.

ANZI HAUER E., *Das Odeo Cornaro in Padua: Kulturaspekte und Landshaft Malerai eines humanistischen Theaters*, Università di Vienna, Magistero di Filosofia, tesi di Laurea, Vienna, 2008.

ARCANGELI F., *Il Bastianino*, Ferrara, 1963.

AROMBERG M. A., *Piero della Francesca's iconographic innovations at Arezzo*, in *Iconography at the crossroads*, Princeton, 1993.

- ARSLAN W., *La pittura e la scultura veronese dall'VIII al XIII secolo*, Verona, 1943.
- AURIGEMMA M. G., *Sacra in Tower: the Cardinal of Augsburg's Paintings and Reliquaries in 1566*, in G. FEIGENBAUM, S. EBERT SCHIFFERER, *Sacred Possessions: Collecting Italian Religious Art 1500-1900*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011.
- BAERT B., *A heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston, 2004.
- BAERT B., *Gli affreschi della cappella Farfense a Montegiorgio: una leggenda della Vera Croce nelle Marche*, in *Arte Cristiana*, 89, 2001, pp. 219-233.
- BAERT B., *La leggenda della Vera Croce e la sua iconografia (VIII-XV secolo), la disseminazione dei cicli figurativi in prospettiva europea*, in *Costantino I, Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano*, 313-2013, vol. II, Roma, 2013, pp. 683-697.
- BAERT B., *Le Sacramentaire de Gellone (750-790) et l'Invention entre le symbole et l'histoire*, in *Arte Cristiana*, 789, 1998, pp. 449-469.
- BAERT B., *The legend of the true cross reconsidered: a discovery in the Grotto church of Andria*, in *Artibus et historiae*, 33, 2012, pp. 49-74.
- BAERT B., *The Wall Paintings in the Campanile of the Church of St. Nicola in Lanciano (ca. 1330-1340): reading an unknown Legend of the Cross in the Abruzzi*, in *Iconographica*, 2, 1, Firenze, 2003, pp. 108-125.
- BALDELLI M., *Claudio Ridolfi Veronese pittore nelle Marche*, introduzione di I. FALDI, Urbania, 1977.
- BARBAGLI L., *Sul nuovo canone delle Sibille nel Rinascimento da Giovanni Pisano al Pavimento del Duomo di Siena*, in M. CACIORGNA (a cura di), *Studi interdisciplinari sul pavimento del Duomo di Siena*, Siena, 2005, pp. 71-82.
- BARBERA M. (a cura di), *Costantino 313 d. C.: l'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Milano-Roma, dal 25 ottobre 2012 al 17 settembre 2013, catalogo della mostra, Milano, 2013.
- BARNES T. D., *Constantine and Eusebius*, Cambridge, 1981.
- BAROLSKY P., *Daniele da Volterra. A Catalogue Raisonné*, New York/ London 1979.
- BARONI V., *San Ciriaco principale protettore di Ancona, inventore della Croce l'anno CCCXXVI, indi vescovo di detta città e martire in Gerusalemme l'anno CCCLXIII nella persecuzione di Giuliano l'Apostata Imperatore*, Ancona, 1813.
- BARROERO L., *Il Palazzo Lateranense: il ciclo pittorico sistino*, in C. PIETRANGELI (a cura di), *San Giovanni in Laterano, op. cit.*, pp. 217-221.
- BARTOLUCCI S., *Il ciclo pittorico di Antonio Alberti da Ferrara nella chiesa di San Domenico di Urbino: una proposta di ricostruzione iconografica*, in *Notizie da Palazzo Albani*, 33, 2004, pp. 31-49.
- BATTISTI E., *Piero della Francesca*, Milano, (1971), 1994.
- BELLOSI L., *Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo*, in *Prospettiva*, 50, luglio 1987, pp.15-35.

- BEMPORAD D. L., *Reliquiari tra Quattro e Cinquecento nell'Umbria meridionale*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia: questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, contributi di F. ZERI, Todi, 1990, pp. 113-126.
- BENATI D., *L'affresco con la Resurrezione e il suo autore*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara*, Ferrara, 2000, pp. 23-31.
- BENOCI BERTOLDI L., *Confraternite, Chiesa e società: aspetti e problemi dell'associanismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, Fasano, 1994.
- BENTINI J., *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, catalogo generale*, Bologna, 1992.
- BENTINI J., *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, Bologna, 1982.
- BENVENUTI A., *Ciriaco d'Ancona e la leggenda della Croce*, in M. C. DE MATTEIS (a cura di), *Ovidio capitani, quaranta anni per la storia medievale*, Bologna, 2003, pp. 123-136.
- BENZONI G., *Ercole II d'Este*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 43, Roma, 1993.
- BERARDI P., *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Fano, 1988.
- BERNARD C., GRUZINSKI S., *Dell'idolatria: un'archeologia delle scienze religiose*, a cura di D. SACCHI, Torino, 1995.
- BERNARDI C., *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, 1991.
- BERTELLI C., *Reinassance mosaics*, in J. ALTAT, X. BARRAL, C. BERTELLI, M. G. BRANCHETTI, *Il mosaico*, Milano, 1988, pp. 229-246.
- BERTELLI C., STELLA C., *M'illumino d'immenso. Brescia, le Sante Croci*, catalogo mostra, Brescia 2001, Milano 2001.
- BERTI L., *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, Firenze, 1992.
- BERTI L., *Nel raggio di Piero, la pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, Venezia, 1992.
- BIASIORI L., *Costantino e i re della prima Età moderna (1493-1750). Imperatore cristiano o re sacerdote?*, in *Costantino I, Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano*, 313-2013, vol. III, Roma, 2013, pp. 17-30.
- BIERBRAUER K., *Die vorkarolingischen und Karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, 1990.
- BIGUZZI G., *Velo e silenzio: Paolo e la donna in 1 Cor 11, 2-16 e 14, 33b-36*, Bologna, 2001.
- BISCHOFF B., *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts*, II, Wiesbaden, 1998.
- BLUMENKRATZ B., *Il cappello a punta: l'ebreo medievale nello specchio* (edizione originale 1966), a cura di C. FRUGONI, Roma-Bari, 2003.
- BOLIS G., *L'idolatria in S. Agostino: una prospettiva antropologica*, Roma, 2004.

BONAMENTE G., CARILE A. (a cura di) *Costantino il Grande nell'età bizantina: atti del Convegno internazionale di studio*, Ravenna, 5-8 aprile 2001, in *Bizantinistica: rivista di studi bizantini e slavi*, n. 5, Spoleto, 2003.

BONAMENTE G., CRACCO G., ROSEN K. (a cura di), *Costantino il Grande tra Medio Evo ed Età Moderna*, Bologna, 2008.

BONAMENTE G., FUSCO F., *Costantino il Grande: dall'antichità all'umanesimo: colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, Macerata, 18-20 dicembre 1990, I, II, Macerata, 1992-1993.

BONNARD F., *Histoire du couvent de la Trinité du mont Pincio a Rome*, Roma-Parigi, 1933.

BOREA E., *Vicenda di Polidoro da Caravaggio*, in *Arte Antica e Moderna*, 4, 1961.

BORGEHAMMAR S., *How the Holy Cross was Found. From Event to Medieval Legend*, Stoccolma, 1991.

BRANDI M. V., s. v. *Artemio*, in *Enciclopedia dei Santi. Biblioteca Sanctorum*, vol. II, pp. 489-490.

BRENSKE S., *Der H.l Kreuz-Zykls in der ehemailigen Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius, Braunschweiger Werkstücke*, 72, Braunschweig 1988.

BREZZI A., *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel castello dei conti Guidi di Poppi*, Poppi, 1991.

BRIGANTI G., *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, 1960.

BROGGINI M. (a cura di), *Eraclio (610-641)*, in *Porphyra*, anno V, n. 12, Dicembre 2008.

BROGGINI M., *Squillo di tromba e scudo loquace: antologia commentata dell'Expediitio persica di Giorgio di Pisidia*, in BROGGINI M. (a cura di), *Eraclio (610-641)*, in *Porphyra*, anno V, n. 12, Dicembre 2008, pp. 19-35.

BRUBAKER L., *The Illustrated Copy of the Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (Bibliothèque Nationale, Cod. Gr. 510)*, Johns Hopkins University, 1983.

BRUBAKER L., *Vision and meaning in ninth-Century Byzantium: image as exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999.

BUDDENSIEG T., *Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 53-65.

BUGNINI A., *La liturgia della croce*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. 4, Città del Vaticano, 1950.

BURKHARDT J., *L'Età di Costantino il Grande*, traduzione di E. DUPRE THESEIDER, Firenze, 1957.

BURNS H., *Quelle cose antique et moderne belle de Roma: Giulio Romano, il teatro, l'antico*, in E. GOMBRICH (a cura di), *Giulio Romano*, Milano, 1989, pp. 227-243.

BURRESI M., CALECA A., LESSI F., *Volterra: la cappella della Croce di San Francesco*, Volterra, 1991.

BUZZI F., *Il tema della croce nella spiritualità di Carlo Borromeo. Rivisitazione teologica e confronto con la prospettiva luterana*, in F. BUZZI, D. ZARDIN (a cura di), *Carlo Borromeo e l'opera della*

grande riforma. *Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Cinisello Balsamo, 1997, pp. 47-58.

CAIANI A., *Gli affreschi della chiesa di San Severo a Bardolino*, Verona, 1968.

CALDERONE S., *Costantino e il cattolicesimo*, Bologna, 2001; E. HORST, *Costantino il Grande*, traduzione di K. DER GROSSE, Milano, 2001.

CALEGARI G., *Alcuni rapporti tra i Della Rovere e la corte spagnola*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, III/2, Venezia, 2001, pp. 307-322.

CALEGARI G., *Giovan Giacomo Pandolfi, i Della Rovere e la corte di Spagna*, in *I Della Rovere nell'Italia delle Corti*, II, Urbino, 2002, pp. 205-222.

CALZINI E., *Claudio Ridolfi: pittore veronese*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, anno XIV, n. 14, Rocca S. Casciano, 1911, pp. 1-11.

CALZINI E., *Di Jacopo Palma juniore e di un suo quadro poco noto*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, Rocca S. Casciano, n. 1-4, 1913.

CALZINI E., *Una lettera di palma il giovine*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, Rocca S. Casciano, nn. 1-3, 1915, pp. 26-27.

CALZINI E., *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca S. Casciano, 1897.

CAMPANINI G., SAMARITANI A., *La collegiata di S. Maria Maggiore di Pieve di Cento: crocevia tra religioni, istituzione e società cittadine (XIII-XX)*, Bologna, 1999.

CANELLA T., *Gli Actus Silvestri. Genesi di una leggenda su Costantino imperatore*, tesi di Dottorato in Storia Religiosa, Università di Roma La Sapienza, 2005.

CANNATÀ R., *Cola dell'Amatrice*, Firenze, 1991, pp. 115-116.

CANNATÀ R., *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso Del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, in *Bollettino d'arte*, 6, 76, 1991, 70, pp. 87-104.

CANTATORE F., *San Pietro in Montorio, la chiesa dei Re Cattolici a Roma*, Roma, 2007.

CAPPELLETTI F., *L'affresco del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma: la fonte iconografica, la committenza e la datazione*, in *Storia dell'arte*, Roma, 66, 1989, pp. 119-126.

CAPRIOTTI G., *L'iconografia di Sant'Elena nella leggenda della "Vera Croce" e il problema ebraico nelle Marche del XV secolo: Giovanni Antonio da Pesaro e Luca di Paolo da Matelica*, in M. PARAVENTI (a cura di), *L'abbazia di Sant'Elena nella valle dell'Esino*, atti del convegno di studi, Serra San Quirico, 2006, Jesi, 2008, pp. 221-262.

CAPRIOTTI G., *Metafore del presente. Pittura di storia e celebrazione del papato dalla Restauratio Romae alla Controriforma*, in P. DE VECCHI, G. VERGANI (a cura di), *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo 2004, pp. 125-137.

CAPRIOTTI G., *Torturare per convertire: l'iconografia dell'ebreo Giuda in una predella di Luca di Paolo da Matelica*, in *Testimonianze della cultura ebraica*, 1, 2011, pp. 27-47.

CASSIO G., *San Francesco il Santuario di Terni: visione incantevole di arte e fede*, Perugia, 2005.

CATTANEO E., *L'encomio della Croce nell'omiletica greca (IV-VIII sec.)*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre 1999, vol. I, Napoli - Roma, 2007.

CAVALLARO A., *Santa Croce in Gerusalemme*, Roma, 2009.

CAVALLI M., *La pala*, in A. SAMARITANI, M. CAVALLI, A. TURAZZI, *Storia, arte e fede ai piedi della Croce*, Migliarino, 1999.

CERONI N., FABBRI A., *Una bottega del Cinquecento a Ravenna: Luca Longhi*, Ravenna, 2007.

CESSI F., *Andrea Briosco detto il Riccio, scultore*, Trento, 1965.

CHASTEL A., *Il sacco di Roma 1527* (1983), Torino, 1983.

CHAUMETON F. P., *Flore medicale*, Chamberet, 1830.

CHAVASSE A., *Le sacramentaire gélasien (Vaticanus Reginensis 316). Sacramentaire presbytéral en usage dans le titres romains au VII siècle*, Turnhout, 1958.

CHAZELLE C. M., *Archbishops Ebo and Honcmar of Reims and the Utrecht Psalter*, in *Speculum*, n. 72, 1998, pp. 1055-1077.

CHENEY I., *The Galleria delle Carte Geografiche at the Vatican and the Roman Church's View of the History of Christianity*, in *Renaissance Papers: 1989*, a cura di B. J. RANDALL, J. A. PORTER, Durham, 1989.

CHIAPPINI L., ANGELINI W., BARUFFALDI A., *La Chiesa di Ferrara nella storia della città e del suo territorio: secoli XV-XX*, Ferrara, 1997.

CHINAZZI P., *Le Confraternite: storia, evoluzione, diritto*, prefazione di F. DANIELI, Roma, 2010.

CHRISTE Y., *Le cycle inédit de l'invention de la Croix à San Severo de Bardolino*, in *Compte Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1987.

CIAMPOLINI M., *Ventura Salimbeni*, in A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, *Nel segno di Barocci*, Milano, 2005, pp. 370-393.

CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO M. G., *I codici miniati di Santa Croce*, in M. G. ROSITO, *Santa Croce nel solco della storia*, Firenze, 1996, pp. 77-96.

CIERI VIA C., *Il tema delle battaglie nell'opera di Piero della Francesca fra Ferrara e Arezzo: modelli e iconografia*, in A. UGUCCIONI (a cura di), *Piero della Francesca*, Roma, 1995, pp. 38-47.

CIPOLLARO C., *Agnolo Gaddi e la Leggenda di Santa Croce: la cappella maggiore e la sua decorazione pittorica*, Foligno, 2009.

CIPRIANI G. B., *Su i dodici obelischi egizj che adornano la città di Roma*, 1823.

CIPRIANI G., *Gli obelischi egizi: politica e cultura nella Roma barocca*, Firenze, 1993.

CLARK K., *Piero della Francesca*, London 1969.

- CLERI B., *Federico Zuccari, relazioni ducali*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, vol. II, a cura di B. CLERI, Urbino, 2002, pp. 181-193.
- CLERI B., GIARDINI C. (a cura di), *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modena, 2003.
- CLERI B., *Timoteo Viti*, in A. DELLA VALLE, *Pinacoteca di Brera: Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano, 1988, pp. 210-213.
- CLEVENOT M., *Il trionfo della Croce*, Roma, 1984.
- Collegio San Bonaventura (a cura di), *S. Bonaventura, 1274-1974: Iconografia bonaventuriana in Italia*, III, Roma, 1974.
- CONFORTI C., *La cappella Del Monte a San Pietro in Montorio*, in E. BERLETTI, P. BACHERINI, *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Firenze, 2011, pp. 180-203.
- CONSORTI G. M., *Diario sacro di Ripatransone*, Ripatransone, 1854.
- CONTINI R., *Bilivert, saggio di ricostruzione*, Firenze, 1985.
- CORNACCHINI R., *La leggenda della Vera Croce*, Roma, 2004.
- CORNINI G., DE STROBEL A. M., SERLUPI CRESCENZI M., *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, 1993.
- CORVINO F., *Bonaventura da Bagnoregio: francescano e pensatore*, Bari, 1980.
- COSTANZI C. (a cura di), *Le Marche disperse: repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, Ancona, 2005, p. 241.
- CRISCUOLO U., *Croce ed eucarestia nella controversia iconoclasta*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre 1999, vol. III, Napoli - Roma, 2007.
- CRIVELLO F., «*Minima bobiensia*»: nuove osservazioni sulla miniatura a Bobbio tra IX e X secolo, in M. FERRARI, M. NAVONI, *Nuove ricerche su codici in scrittura latina dell'Ambrosiana*, atti del convegno, Milano, 6-7 ottobre, 2005, Milano, 2007.
- CROCE E., *Elena*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 4, Roma, 1995, pp. 987-995.
- CUCCO G., *Urbino: percorsi iconografici*, Urbino, 1996.
- CURSCHMANN, *Constantine-Heraclius: German Texts and Pictures cycles*, in M. A. LAVIN (a cura di), *Piero della Francesca and his legacy*, Hannover-London, 1995, pp. 49-62.
- CURZI V., *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo 2000.
- D'ONOFRIO M., *Arredi sacri nelle Diocesi di Terni, Narni e Amelia: dal Medio Evo ai nostri giorni*, Roma, 1974.
- DA FERMO G., *Memorie storiche del Convento dei Frati Cappuccini di Ripatransone*, Ancona, 1936.

DA MONTEGIBERTO U., *L'arte figurativa in alcune chiese e conventi dei Cappuccini delle Marche*, in *Quaderni dell'Italia francescana, Storia dell'arte*, 1, Roma, 1965.

DAINA L., *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo, 1968.

DAL POGGETTO P. (a cura di), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra, Milano, 2004.

DANIÉLOU J., *I simboli cristiani primitivi* (ed. originale 1961), a cura di A. PROIETTO, Roma, 1997.

DAVIDSOHN R., *Storia di Firenze*, vol.1, Firenze, 1956.

DAVIDSON B., *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel II*, in *The Burlington Magazine*, n. 109, London, 1967, pp. 553-562.

DAVIDSON B., *The Birth of John the Baptist and Some Other Drawings by Daniele da Volterra*, in *Master Drawings*, XXI, 1983, 2, pp. 152-159.

DE GHETALDI E., *Costantino e il cristianesimo*, Imperia, 2013.

DE MAIO R. (a cura di), *Baronio e l'arte*, atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 1984, Sora, 1985.

DE ORELLA Y UNZUÉ J. L., *Respuestas católicas a las «Centurias de Magdeburgo»*, Madrid, 1976.

DE RACHEWILTZ B., PARTINI A. M., *Roma Egizia*, Roma, 1999.

DE STROBEL M., *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Roma, 1989.

DEL BALZO PRESENZANO A., *A l'asar Bautezar! I del Balzo ed il loro tempo*, Napoli 2003.

DEMLING B., *The meeting of the Queen of Sheba with Solomon. Crusade Propaganda in the Fresco Cycle of Piero della Francesca in Arezzo*, in *Pantheon*, 53, 1995, pp. 18-28.

DENNISTOUN J., *Memoirs of the dukes of Urbino* (1851), London-New York, 1909, vol. 3.
DENNISTOUN J., *Memorie dei duchi di Urbino*, a cura di G. NONNI, Urbino, 1010, vol. 3.

DESIDERI P., BORGOGNONI R., *Testi greci romani e bizantini sulla guerra e l'impero*, Firenze 2008.

DI FELICE L. (a cura di), *La chiesa parrocchiale di San Nicola a Lanciano*, Lanciano, 2002.

DI MATTEO G., *La Croce e la spada*, in G. DI MATTEO (a cura di), *La Croce e la spada negli affreschi della chiesa di San Nicola in Lanciano*, Lanciano, 2009.

DI PAOLO F. M., *Gli affreschi trecenteschi in San Nicola di Bari a Lanciano*, tesi di Laurea in Storia dell'Arte Medievale, 1996-1997.

DONATI A., GENTILI G., *Costantino il Grande: la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Cinisello Balsamo, 2005.

D'ONOFRIO C., *Gli obelischi di Roma*, Roma, 1967.

DRIJVERS J. W., *Helena Augusta: the mother of Costantine the great and the legend of her finding of the true cross*, Leiden, 1992.

- DROGHINI M., *Raffaellino del Colle*, Fermignano, 2001.
- DUBON D., *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia museum of Art: the History of Costantino the Great Designed by Pietro Paolo Rubens and Pietro da Cortona*, Aylesbury, 1964.
- DUFORURQ A., *La conversione del mondo pagano al Cristianesimo. Studi su la fine del paganesimo popolare e su le origini del culto dei santi*, Roma, 1904.
- DUMAS A., DESHUSSES J., *Liber Sacramentorum Gellonensis*, Turnholti, 1981.
- EIRE C. M. N., *War against the idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, 1986.
- EITEL PORTER R., *The Oratorio del SS. Crocifisso in Rome revisited*, in *The Burlington magazine*, 142, 2000, p. 613-623.
- ELLIOT T. G., *The Christianity of Constantine the Great*, Scranton, 1996.
- Enciclopedia dei santi: le chiese orientali*, vol. 1, A-Gio, Roma, 1998.
- FABIANI G., *Cola dell'Amatrice secondo i documenti ascolani*, Roma, 1972.
- FARANDA F., *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, introduzione di R. ROLI, Roma, 1986.
- FERINO PAGDEN S., *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in E. GOMBRICH (a cura di), *Giulio Romano*, Milano, 1989, pp. 65-96.
- FERRARI M., "In Papia convenient ad Dungalum", in *Italia medioevale e umanistica*, n. 15, Padova, 1972, pp. 12-18.
- FERRI E., *Imperatrix: Elena, Costantino e la Croce*, Milano, 2011.
- FERRI PICCALUGA G., *L'iconografia della passione e il dibattito sulle sacre scritte: il progetto di un Sacro Monte nella chiesa milanese del Santo Sepolcro nell'età della Controriforma*, in *Sacri Monti*, 1, 1992, pp. 173-193.
- FERRIANI D., *Invenzione della Croce*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere: Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Milano, 2004.
- FIORAVANTI BARALDI A. M., *Garofalo "pittore devotissimo" e la committenza degli ordini monastici*, in T. KUSTODIEVA, M. LUCCO (a cura di), *Garofalo: pittore della Ferrara estense*, Milano, 2008, p. 41-45.
- FIORAVANTI BARALDI A. M., *Gli esordi del Bastianino: Cristo e i seguaci della Croce nell'Oratorio dell'Annunziata*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara*, Ferrara, 2000, pp. 33-40.
- FIORAVANTI BARALDI A. M., *Il contributo della Confraternita dell'Orazione Morte alla cultura figurativa ferrarese del secondo Cinquecento: l'Oratorio dell'Annunziata*, in J. BENTINI, L. SPEZZAFERRO, (a cura di), *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna, 1987

- FIORAVANTI BARALDI A. M., *Il Garofalo: Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559): catalogo generale*, Rimini, 1993.
- FIORAVANTI BARALDI A. M., *Le Storie di Cristo di Nicolò Roselli per la chiesa di San Cristoforo alla Certosa a Ferrara*, in G. VENTURI (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, 1999, pp. 669-681.
- FISCHEI O., *I ritratti di Clemente VII nella sala di Costantino in Vaticano*, in *Illustrazione Vaticana*, 1937, pp. 923 sgg.
- FLETCHER R., *La conversione dell'Europa. Dal Paganesimo al Cristianesimo. 371-1386 d. C.*, traduzione di S. DI MARINO, Milano, 2000.
- FLORES D'ARCAIS F., *La pittura nel Veneto: le origini*, Milano, 2004.
- FORCELLA V., *Iscrizioni delle chiese di Roma*, vol. VIII, Roma, 1876.
- FORNASARI L., *Il racconto della Historia Salutis del popolo cristiano: la Leggenda della Vera Croce nella cappella maggiore di Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo*, Firenze, 2008, pp. 131-150.
- FOX R. L., *Pagans and Christians*, Londra, 1986.
- FRABETTI G., *L'autunno dei manieristi a Ferrara*, Ferrara, 1978.
- FRABETTI G., *Manieristi a Ferrara*, Ferrara, 1972.
- FRANCESCHINI A., *Confraternite di disciplinati a Ferrara avanti il Concilio Tridentino*, in *Spigolature archivistiche prime, Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria, Atti e Memorie*, Serie terza, volume XIX.
- FREEMAN C., *Sacre reliquie: dalle origini del Cristianesimo alla Controriforma*, traduzione di M. MARCHETTI, Torino, 2012.
- FREIBERG J., *In the sign of the Cross: the image of Constantine in the Art of Counter-Reformation Rome*, in M. A. LAVIN (a cura di), *Piero della Francesca and his legacy*, Hannover, 1995, pp. 67-86.
- FROLOW A., *La relique de la vraie croix: recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961.
- FROMMEL C. L., *Baldassarre Peruzzi als maler und zeichner*, München, 1968.
- FUMAROLI M., *Cross, crown and tiara: the Constantine myth between Paris and Rome (1590-1690)*, in M. A. LAVIN (a cura di), *Piero della Francesca and his legacy*, Hannover, 1995, pp. 89-102.
- GARZANITI M., *Viaggiare nel Medioevo russo. Appunti sul lessico di viaggio slavo-orientale*, in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica*, Università di Firenze, 16, 2006, pp. 197-212.
- GAVINELLI S., *Testi agiografici e collezioni canoniche*, in M. FERRARI, M. NAVONI, *Nuove ricerche su codici in scrittura latina dell'Ambrosiana*, atti del convegno, Milano, 6-7 ottobre, 2005, Milano, 2007.
- GERE J., *Drawings by Raphael and his circle, from British and North American Collection*, New York, 1987.
- GHIRARDI A., *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592): catalogo generale*, Rimini, 1990.

- GIANNATIEMPO LOPEZ M., *La chiesa di Santa Chiara in Urbino: Mausoleo dei Della Rovere*, in M. BOVINI MAZZANTI, G. PICCINI, *La quercia dai frutti d'oro. Giovanni Della Rovere e le origini del potere roveresco*, atti del convegno di studi, Senigallia 23-24 novembre 2001.
- GIBBON E., *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano* (edizione originale 1776-1788), vol. III, traduzione di G. FRIZZI, Torino, 1987, cap. XLVI.
- GIFFI E., *Alcune proposte per Antonio Pomarancio*, in *Bollettino d'Arte*, 68, 1983, pp. 17-30.
- GILBERT C., *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley, 1968.
- GILL M. J., *Antoniazio Romano and the Recovery of Jerusalem in Late Fifteenth-Century Rome*, in *Storia dell'Arte*, 83, 1995, pp. 28-47.
- GINZBURG C., *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino (1981) 1994.
- GIRAUDO C., *Liturgia e spiritualità nell'Oriente cristiano*, Cinisello Balsamo, 1997.
- GNOLI U., *L'oreficeria alla mostra di Perugia*, in *Emporium*, 25, 1907, pp. 429-456.
- GODRECKI L., *Le vitraux de la Sainte Chapelle de Paris*, in M. AUBERT, L. GRODECKI, J. LAFOND, J. VERRIER (a cura di), *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle de Paris*, Paris, 1959, pp. 71-349.
- GRADASSI LUZI R., *Le venti confraternite laiche del comune di Terni*, Terni, 1927.
- GRANT M., *The emperor Costantine*, Londra, 1933.
- GRASSO M., *Fiori (Flori, Florio), Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 48, 1997, pp. 182-183.
- GRASSO M., *Giorgio Vasari e la tradizione del mosaico a Roma e a Firenze nel Rinascimento*, in AISCOM (Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico), *Atti dell'VIII Colloquio*, Firenze, 21-23 Febbraio 2001, pp. 35-46.
- GRAUL J., *Il contesto della Deposizione di Daniele da Volterra: la decorazione perduta della cappella Orsini*, in *Predella*, 30, 2011.
- GRAZIANI SECCHIERI, ... *In Hospitali Batuti Nigri Ferrarie alias Mortis sito in contracta Sancta Maria de Vado in patre superiore in mansione existente prope Oratorium eius Hospitali...*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara*, Ferrara, 2000, pp. 71-156.
- GRONAU G., *Documenti artistici urbinati*, in *Raccolta di fonti per la storia dell'arte*, 1, Firenze, 1936.
- GRUMEL V., *La reposition de la vraie croix à Jerusalem par Héraclius. Le jour et l'année*, in *Byzantinische Forschungen*, 1996, n. 1, p. 139-149.
- GUARALDI F., *Presentazione in Duomo di tre dipinti restaurati*, in *Ferrariae Decus*, 12, 1997, pp. 82-83.
- GUARNIERI L., CARDUCCI C., *Idolatria e identità creola in Perù: le cronache andine tra Cinquecento e Seicento*, Roma, 2007.

- GUIDETTI M., *Costantino e il suo secolo: l'editto di Milano e le religioni*, Milano, 2013.
- HABACHI L., *I segreti degli obelischi*, Roma, 1978.
- HACIKYAN J., *The Heritage of Armenian Literature: from the Sixth to the Eighteenth Century*, vol. 2, Detroit, 2002.
- HANRY T., *Amicizia e francescanesimo: Luca Signorelli, Umbertide e la pala di Santa Croce*, Città di Castello, 2006, pp. 55-65.
- HARTT F., *Drawings by Giulio Romano in the National Museum in Stockholm*, s. l., 1939.
- HENDRIX H, PROCACCIOLI P. (a cura di), *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma*, atti del simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007.
- HENKEL W., *L'idolatria come frontiera della missione nell'America latina, sec. XVI*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, Roma, 1997, vol. 109, n. 109-2, pp. 747-755.
- HERMENS E., *Valerio Mariani da Pesaro, a 17th century Italian miniaturist and his treatist*, in *Miniatura: studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, vo. 3/4, 1990-1991, pp. 93-110.
- HESS J., *On Raphael and Giulio Romano*, in *Gazette de Beaux-Arts*, 32, 1974, pp. 73-106.
- HESS J., *On Raphael and Giulio Romano*, in J. HESS, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, vol. 1, Roma, 1967, pp. 181-201.
- HEUSSLER C., *De Cruce Christi, Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung ; Funktionswandel und Historisierung in nachtridentinischer Zeit*, München, 2006.
- HEUSSLER C., *Storia o leggenda: l'invenzione e l'esaltazione della Vera Croce e Cesare Baronio*, in TOSINI P. (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi, Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007, Roma, 2009, pp. 240-249.
- HIRST M., *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel- I: the Chronology and the Altar-piece*, in *The Burlington Magazine*, n. 109, London, 1967, pp. 498-509.
- HOLSON O. K., *Matthias Flacius and the survival of Lutero's Reform*, Wiesbaden, 2002.
- HOPE C., *Vasari's Vita of Piero della Francesca and the Date of the Arezzo Frescoes*, in C. CIERI VIA, *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del convegno internazionale di studi, Urbino, 1992, Venezia, 1996 pp. 119-134.
- HURTADO L. W., *The staurogram in early christian manuscripts: the earliest visual reference to the crucified Jesus?*, in *New Testament Manuscripts: Their Text and Their World*, Leiden, 2006, pp. 207-226.
- IACOBINI A., *La pittura e le arti sontuarie da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in A. M. ROMANINI (a cura di), *Roma nel Duecento*, Torino, 1991, pp. 237-319.
- IAMMARONE G., *La Croce in San Francesco e nel primo Francescanesimo*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre 1999, vol. III, Napoli - Roma, 2007.

- IANNUZZI I., *Le radici culturali di uno spagnolo alla corte papale: Bernardino de Carvajal*, in F. CANTATORE, M. CHIABÒ, P. FARENGA, *Metafore di un pontificato: Giulio II (1503-1513)*, Roma, 2-4 Dicembre 2008, Roma, 2010, pp. 45-59.
- IOTTI R. (a cura di), *La corte di Ferrara*, prima parte, Modena, 1997.
- IPPOLITI A., *Gli interventi promossi da Urbano VIII per il Battistero di San Giovanni in Laterano (1624-1635)*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 72, Roma, 1999-2000, pp. 269-319.
- Istituto dell'Enciclopedia italiana, *Costantino I, Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano*, 313-2013, voll. I-III, Roma, 2013.
- IVANOFF N., ZAMPETTI P., *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, Bergamo, 1980.
- JOANNIDES P., *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, London, 1993.
- JONES P. M., *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano* (1993), Milano, 1997.
- JORDAN A. A., *Nineteenth Century Restoration Politics: Recrafting Monarchy in the Stained Glass Windows of the Sainte Chapelle in Paris*, in G. T. MARQUARDT, A. A. JORDAN, *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Newcastle, 2009, pp. 195-217.
- JORDAN A. A., *Visualizing kingship in the Windows of the Sainte Chapelle*, *International Center of Medieval Art*, 5, Turnhout, 2002.
- KAEGI W. E., *Heraclius, emperor of Byzantium*, Cambridge, 2003.
- KAFTAL G., *Saints in Italian Art: iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze, 1965.
- KELLER P., *Das Perikopenbuch von St Erentrud der Codex CLM 15903 der Bayerischen Staatsbibliothek*, in *Karolingische und romanische Salzburger Buchmalerei*, Università di Salzburg, 2007-2008.
- KRAUTHEIMER R., *The Ecclesiastical Building Policy of Constantine*, in G. BONAMENTE, F. FUSCO, *Costantino il Grande: dall'antichità all'umanesimo: colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, Macerata, 18-20 dicembre 1990, I, II, Macerata, 1992-1993.
- LADIS A., *Un'ordinazione per disegni dal ciclo della Vera Croce di Agnolo Gaddi a Firenze*, in *Rivista d'Arte*, 41, 1989, pp. 153-158.
- LANCON B., *Constantin 306-337*, Paris, 1998.
- LANDI A., *Prophecy at the Time of the Council of Pisa (1511-1513)*, in REEVES M. (a cura di), *Prophetic Rome in the High Renaissance period*, Oxford, 1992, pp. 53-61.
- LANZI L., *Terni, con 173 illustrazioni e 4 tavole*, Bergamo, 1910.
- LAVAGNE H., *La Descente de Croix de Daniel da Volterra à la Trinité des Monts (Rome): réflexions sur les problèmes des copies en peinture*, in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, 89, 2010.

- LAVIN M. A. (a cura di), *Piero della Francesca and his legacy, Washington, December 1992*, Hannover, 1995.
- LAVIN M. A., *The place of narrative: mural decoration in italian churches, 431-1600*, Chicago, 1990.
- LAZZARI A., *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti, Urbino*, 1801, pp. 21-22.
- LEA H. C., *Material toward a history of witchcraft*, vol. 3, Philadelphia, 1939.
- LECLERQ H., *Croix (Invention et Exaltation de la vraie)*, in H. LECLERQ, F. CABROL (a cura di), *Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de liturgie*, tomo III.
- LEONARDI C., *Il francescanesimo nasce all'insegna della Santa Croce*, in M. G. ROSITO (a cura di), *Santa Croce nel solco della storia*, Firenze, 1996, pp. 17-24.
- LEONI A., *Istoria d'Ancona capitale della marca anconitana dell'abate Leoni anconitano*, vol. 3, Ancona, 1815.
- LEPRI N., *Per un'iconografia dell'imperatore Eraclio*, in BROGGINI M. (a cura di), *Eraclio (610-641)*, in *Porphyra*, anno V, n. 12, Dicembre 2008, pp. 74-93.
- LEVI D'ANCONA M., *The Choir Books of Santa Maria Degli Angeli in Florence: The illuminators and illuminations of the choir books from Santa Maria degli Angeli and Santa Maria Nuova and their documents*, Firenze, 1994, pp. 25-33.
- LEVIE S. H., *Der Maler Daniele da Volterra (1509-1566)*, Köln 1962.
- LIBERATI G., *Storia dei comuni Piceni*, Montegiorgio-Camerino, 1974.
- LIEU S. N. C., *Constantine: History, Historiography and Legend*, London, 1998.
- LIGI B., *I vescovi e arcivescovi di Urbino: notizie storiche*, Urbino, 1953.
- LIGI B., *Memorie ecclesiastiche di Urbino*, Urbino, 1938.
- LIMENTANI VIRDIS C., *Politici*, San Giovanni Lupatoto, 2001.
- LINDER A., *The myth of Constantine the Great in the west: sources and agiographic commemoration*, Spoleto, 1987.
- LOCONSOLE M., *Il simbolo della croce tra giudeo-cristianesimo e tarda antichità: un elemento della translatio Hierosolymae*, in *Liber Annuus* (LIII/2003), Gerusalemme, 2005, pp. 217-284.
- LOLLINI F. (a cura di), *Menologio di Basilio II, manoscritto su pergamena, ultimo quarto del X secolo*, Milano, 1994.
- LOMBARDI G., *Gli affreschi della cappella Farfense nella chiesa di San Francesco a Monte Giorgio*, tesi di Laurea diretta da P. ZAMPETTI, Urbino, 1975-1976.
- LONGHI R., *Piero della Francesca*, Firenze, 1963.
- LOSITO M., *Segni del culto della Vera Croce, la Laura di Santa Croce in Andria, la cappella hierosolimitana di Sant'Elena e l'iconografia del ritrovamento*, in *Arte cristiana*, 95, 2007, pp. 216-230.

LUCHARDT J., BUNGARTEN G., *Welfenschätze: Gesammelt, verkauft, durch Museen bewahrt*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 2007.

LUNDGREN J., *Piero: innovator in the Cross cycle concept as presented in Arezzo*, in C. CIERI VIA (a cura di), *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del convegno internazionale di studi, Urbino, 1992, Venezia, 1996, pp. 189-203.

M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara*, Ferrara, 2000.

MADDALO S., *Immagini e ideologia tra gli Actus Sylvestri e il Constitutum Constantini: riflessioni su una duplice tradizione figurativa*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 18-22 settembre 2007, Milano, 2008, pp. 481-494.

MADONNA M. L., *Roma di Sisto V: arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco*, Roma, 1993.

MAETZKE A. M., *La leggenda della vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, Milano 2000.

MAGRO P., *L'iconografia stauologica francescana*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre 1999, vol. III, Napoli - Roma, 2007.

MÂLE É., *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du 16. Siècle, du 17., du 18 siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932.

MANCINI P., SCARFONE G., *L'Oratorio del SS.mo Crocifisso, guida breve*, Roma, 1975.

MANGO C., *Nikephoros, Patriarch of Constantinople: short history*, Washington, 1990.

MARABOTTINI A., *Polidoro da Caravaggio*, Roma, 1969.

MARCELLI F., *Pagine di cultura "cosmopolita": leggendo le pareti affrescate a Fermo e nel Fermano*, in G. LIBERATI (a cura di), *Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*, Livorno, 1999, pp. 29-47.

MARCONE A., *Costantino il Grande*, Roma, 2000.

MARCONE A., *Pagano e cristiano: vita e mito di Costantino*, Roma, 2003.

MARINELLI S., *La pittura veneta nelle Marche dalla fine del Cinquecento alla fine del Seicento*, V. CURZI (a cura di), *La pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, 2000.

MARIUZZI G., PIRANI V., LAUSDEI C., *San Ciriaco vescovo e martire*, Ancona, 1987.

MARONI LUMBROSO M., MARTINI A., *Le Confraternite romane nelle loro chiese*, Roma, 1963.

MARTINES FERRER L., CERRATO E. A., *San Filippo Neri, Cesare Baronio e l'insegnamento della storia ecclesiastica*, in *Annales Oratorii*, n. 7, 2008, pp. 95-103.

MARTINES G., *La colonna traiana e i chiaroscuri della sala di Costantino in Vaticano: note sul monocromo*, in N. PAGLIARA (a cura di), *Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica*. Atti del convegno, Roma, 15-17 ottobre 1984, in *Bollettino d'Arte*, supplemento, 1, 1986, pp. 31-36.

MASON RAINALDI S., *Palma il Giovane: l'opera completa*, Milano 1984.

MATTEOLI A., *Una biografia inedita di Giovanni Billivert*, in *Commentari*, 21, 1970, pp. 326-366.

- MATTHIAE G., *Gli affreschi medioevali di S. Croce in Gerusalemme*, Roma, 1968.
- MAYER W., *Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus*, Monaco, 1880.
- MAZZONI P., *La leggenda della Croce nell'arte italiana*, Firenze, 1914.
- MEDRI G., *Chiese di Ferrara nella cerchia antica*, Bologna, 1967.
- MELONI TRKULJA S., *I miniatori di Francesco Maria II della Rovere*, in Soprintendenza beni storici e artistici delle Marche (a cura di), *1631-1981: un omaggio ai della Rovere*, 1981, pp. 33-38.
- MERCURI C., *Corona di Cristo, Corona di Re: la monarchia francese e la corona di spine nel Medio Evo*, Roma, 2004.
- MEZZETTI A., MATTALIANO E., *Indice ragionato delle Vite de' pittori e scultori ferraresi di Gerolamo Baruffaldi*, Ferrara, 1981, vol. I.
- MICHAUD J. F., *Storia delle Crociate, nuovamente recitata in Italiano sopra la sesta edizione francese, dall'autore grandemente accresciuta e corretta con la biografia del medesimo, scritta dal Signor Poujoulat*, vol. I, Firenze, 1842.
- MICHELINI TOCCI L., *Il Dante urbinato della Biblioteca Vaticana*, Milano, 1965.
- MILANO E., *Casa d'Este dall'Anno Mille al 1598*, in M. PADE, L. WAAGE PETERSEN, D. QUARTA (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, atti del convegno internazionale, maggio 1987, Modena, 1990, pp. 69-77.
- MILLER A. R., *German and Dutch Versions of the Legend of the Wood of the Cross: a descriptive and analytical catalogue*, Oxford, 1992.
- MINNICH E., *The Role of Prophecy in the Career of the enigmatic Bernardino Lòpez de Carvajal*, in REEVES M. (a cura di), *Prophetic Rome in the High Renaissance period*, Oxford, 1992, pp. 111-120.
- MISCIATELLI P., *Il Giubileo del 1675*, in C. BANDINI, *Gli Anni Santi*, Roma, 1934.
- MOCHI ONORI L., *Claudio Ridolfi*, in P. DAL POGGETTO, *Le arti nelle Marche ai tempi di Sisto V*, Milano, 1992.
- MOCHI ONORI L., VODRET R., *Guida alla Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini*, Roma, 2007.
- MODESTI A., *Corpus numismatum omnium Romanorum pontificum*, vol. 2, Roma, 2003.
- MOMIGLIANO A., *Il conflitto tra cristianesimo e paganesimo nel secolo IV*, Torino, 1968.
- MONTAGNANI-MIRABILI P.P., *Illustrazione storico-pittorica con incisioni a contorni dei dipinti della Gran Sala detta di Costantino presso le stanze di Raffaello Sanzio da Urbino nel Vaticano*, I, II, Roma, 1834.
- MORESCHINI B., CIARDI R. P., *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Milano 2004.
- MORETTI M., *La celebrazione dei Della Rovere in due dipinti di Giorgio Picchi*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, atti del convegno internazionale, Urbania, 16-19 settembre 1999, Urbino, 2002.

- MORISI GUERRA A., *The Apocalypsis Nova: a plan for Reform*, in REEVES M. (a cura di), *Prophetic Rome in the High Renaissance period*, Oxford, 1992.
- MORONI G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, voll. 17, 47, 48, Venezia, 1842, 1847, 1848.
- MORONI M. L., *Chiesa di San Francesco*, in Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria, *Arte e territorio: interventi di restauro*, 2, Terni, 2001.
- MORONI M. L., LEONELLI P., *Il Palazzo di Michelangelo Spada in Terni*, Terni, 1997.
- MORONI M. L., *S. F. aretino*, in *Indagini*, n. 73, 1996, pp. 5 sgg.
- NATALUCCI M., *Ciriaco (Giuda), Vescovo di Gerusalemme*, in *Bibliotheca Sanctorum* (1969), vol. 3, Roma, 1990, pp. 1296-1297.
- NEGRO A., *Oratorio del Crocifisso: il ciclo cinquecentesco: De' Vecchi, Nebbia, Circignani*, in A. NEGRO (a cura di), *Restauri d'arte e giubileo, Gli interventi della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, Napoli, 2001, pp. 47-55.
- NEGRONI F., CUCCO G., *Urbino: Museo Albani*, Bologna, 1984.
- NEGRONI F., *Il duomo di Urbino, Urbino*, 1993.
- NEGRONI F., *Monastero e chiesa di Santa Chiara in Urbino*, in A. VASTANO, *Un capolavoro che risorge: il monastero di Santa Chiara a Urbino, restauro dell'architettura*, Urbino, 2011.
- NEPPI A., *Il Garofalo: Benvenuto Tisi*, Milano, 1959.
- NIBBY A., *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII. Parte seconda moderna*, Roma, 1841.
- NICHOLS S. G., *In hoc signo vinces*, in LAVIN A. M. (a cura di), *Piero della Francesca and his legacy, Washington, December 1992*, Hannover, 1995, pp. 37-47.
- NIMMO M., *L'età perfetta della virilità, di Niccolò Circignani delle Pomarancie*, in *Studi Romani*, 32, 1984.
- NORELLI E., *L'autorità della Chiesa antica nelle Centurie di Magdeburgo e negli Annales di Baronio*, in R. DE MAIO, L. GULIA, A. MAZZACANE (a cura di), *Baronio storico e la Controriforma*, atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 6-10 ottobre, 1979, Sora, 1982, pp. 253-307.
- NOVELLI M. A., *Dipinti ferraresi nei depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco*, in G. BARGELLESII (a cura di), *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venezia, 1981, p. 167-178.
- OBERHUBER K., *Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511-1520*, Berlin, 1972.
- OLDANI L., *Le varie specie di culto*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, 1950, vol. IV, pp. 1039-1042, s.v. *Culto*.
- OLDENBOURG Z., *The Crousades*, London, 1998.
- OSTROGORSKY G., *Storia dell'impero bizantino*, Milano, 1968.

- OZANAM A. F., *Il Paganesimo ed il Cristianesimo nel V secolo*, prima traduzione dal francese di A. CARRARESI, Firenze, 1857.
- PACE V., *Staurotheken und andere Reliquiare in Rom und in Südtalien (bis ca. 1300): ein erster Versuch eines Gesamtüberblick*, in *Das Heilige sichtbar machen: Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Ratisbona, 2010, pp. 137-160.
- PADOA RIZZO A., *L'altare della Compagnia dei Tessitori in San Marco a Firenze, dalla cerchia di Cosimo Rosselli al Cigoli*, in *Antichità Viva*, 1989, 4, pp. 17-24.
- PAGLIARULO G., *La devozione della famiglia Bonsi e le commissioni per San Gaetano di Firenze*, in *Paragone. Arte*, 33, 1982, pp. 13-32.
- PALLUCCHINI R., ROSSI P. (a cura di), *Tintoretto, le opere sacre e profane*, 2.1, Venezia, 1982.
- PANAZZA G., *Il tesoro delle Sante croci nel Duomo vecchio di Brescia*, Brescia 1994.
- PANOFSKY E., *Das Braunschweiger Domkruzifix und das "Volto Santo" zu Lucca*, in *Festschrift für Adolph Goldschmidt*, Leipzig, 1923, pp. 37-44.
- PANOFSKY E., *Early Netherlandish paintings. Its origin and character*, New York, 1971, vol. 1, pp. 123-124.
- PAPASOGLI G., *Come piace a Dio. Francesco di Sales e la sua "grande figlia"*, Roma, 1995.
- PARENTI S., VELKOVSKA E., *La Croce nella liturgia bizantina*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre 1999, vol. III, Napoli - Roma, 2007.
- PASCAL C., *Dei e diavoli nel paganesimo morente*, Milano, 2010.
- PASCHER J., *Das liturgische jahr*, München, 1963.
- PATTANARO A., *Camillo Filippi, pittore intelligente*, Verona, 2012.
- PAUL B., *Issues of political iconography: Clement VII's personal and political concerns in his representation as Leo I in the Sala di Costantino*, in J. K. G. SHEARMAN (a cura di), *Coming about*, Cambridge, 2001, pp. 267-270.
- PAYNE C. A., *Lux mundi: the vault mosaic in the cappella S. Elena, S. Croce in Gerusalemme*, Rome, in *Athanas*, 17, 1999, pp. 35-43.
- PESARO A., *Memorie storiche sulla comunità israelitica ferrarese*, Ferrara, 1878-80, ristampa anastatica, Bologna, 1967.
- PETRANGELI PAPINI F., *Il dottore serafico nelle raffigurazioni degli artisti*, Grottaferrata, 1973.
- PETROLI TOFANI A., *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: Disegni di figura*, 3, Firenze, 1991.
- PEVERADA E., *Feste, musica e devozione presso la compagnia della Morte ed Orazione Antologia dei registri contabili (1486-1599)*, in M. MAZZEI TRAINA (a cura di), *L'oratorio dell'Annunziata di Ferrara*, Ferrara, 2000, pp. 197-246.

- PFLEGER S., *Eine Legende und ihre Erzählformen. Studien zur Rezeption der Kreuzlegenden in der italienischen Monumentalmalerei des Tre und Quattrocento*, Frankfurt, Vienna, 1994.
- PFLEGER S., *La cappella della Croce nella chiesa di San Francesco di Volterra*, Volterra, 1983-84.
- PICCOLO PACI S., *Storia delle vesti liturgiche: forma, immagine e funzione*. Prefazione di G. SANTI, Milano, 2008.
- PIERGUIDI S., *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione dei tre oratori romani*, in *Il tardo manierismo a Roma negli anni 1560-1580*, sezione monografica del *Bollettino d'arte*, n. 132 apr.-giu. 2005, pp. 23-34.
- PIERGUIDI S., *Note su Cesare Nebbia e l'oratorio del Crocifisso*, in *Studi di storia dell'arte*, 10, 1999, p. 267-278.
- PIERPAOLI M., *Per la storia di San Domenico a Ravenna*, in *Ravenna studi e ricerche*, 5, 1998, pp. 107-119.
- PIETRANGELI C., *San Giovanni in Laterano*, Firenze, 1990.
- PINELLI A., *Pittura e Controriforma: convenienza e misticismo in Giovanni De' Vecchi*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 6, 1977, pp. 49-85.
- PIPPAL M., *Das Perikopenbuch von St. Erentrud: Theologie und Tagespolitik*, Holzhausen Verlag, Wien 1997.
- PISCITELLI CARPINO T., *La Croce nell'esegesi patristica del II e III secolo*, in B. ULIANICH, U. PARENTE (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre 1999, vol. I, Napoli - Roma, 2007.
- PISTOLESI E., *Il vaticano descritto ed illustrato, con disegni a contorni diretti dal pittore C. GUERRA*, vol. 7, Roma, 1829.
- POESCHEL S., *L'orientalismo e l'idea della pace nella pittura romana dell'epoca di Alessandro VI*, in M. CHIABÒ, *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, 3, Roma, 2001, pp. 803-819.
- POHLSANDER H. A., *The Emperor Constantine*, London-New York, 1996.
- PORCHER J., *Aux origins de la letter ornée médiévale*, in *Mélanges Eugène Tisserant*, vol. 5, vol. 2, Città del Vaticano, 1964.
- POWELL V. G., *Les Annales de Baronius et l'iconographie religieuse du XVII siècle*, in DE MAIO R. (a cura di), *Baronio e l'arte*, atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 1984, Sora, 1985, pp. 475-487.
- PRANGSMA-HAJENIUS A. M. L., *La légende du Bois de la Croix dans la Littérature française médiévale*, Assen, 1995.
- PRETE C., *Giovan Battista Lombardelli*, in A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano, 2005.
- PROSPERI A., *Antonio Musa Brasavola e la sua vita di Cristo*, in *Schifanoia*, 28/29, 2005, pp. 255-264.

PROSPERI A., *L'eresia in città e a corte*, in M. PADE, L. WAAGE PETERSEN, D. QUARTA (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, atti del convegno internazionale, maggio 1987, Modena, 1990, pp. 267-282.

PROSPERI A., *Mediatori di emozioni: la compagnia ferrarese di giustizia e l'uso delle immagini*, in J. BENTINI, L. SPEZZAFERRO (a cura di), *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna, 1987, pp. 279-292.

QUEDNAU R., *Costantino il grande a Roma: forme e funzioni della memoria nelle testimonianze visive da ponte Milvio a Mussolini*, in G. BONAMENTE, *Costantino il grande tra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno, Trento, 22-24 aprile 2004, Bologna, 2008, pp. 319-386.

QUEDNAU R., *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast Zusatz zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII*, Olms, 1979.

RAMBIN P. M., *Franciscan spirituality and papal reform: true cross cycles in Tuscany, 1388-1464*, University of Georgia, 1999.

REDI F., *La basilica di S. Ciriaco nel Medioevo*, in M. POLICHETTI (a cura di), *San Ciriaco, la cattedrale di Ancona*, Milano, 2003, pp. 116-165.

REEVES M. (a cura di), *Prophetic Rome in the High Renaissance period*, Oxford, 1992.

REININK J. G., STOLTE B. H. (a cura di), *The reign of Heraclius: crisis and confrontations* (19-21 aprile 2001, Università di Groningen), Leuven, 2002.

RENDINA C., *I papi*, Roma 2005.

RIGHETTI M., *Manuale di storia liturgica*, II, Milano, 1998.

ROBERTS P. L., *Masolino da Panicale*, Oxford-Clarendon, 1993.

ROLI R., *Giovanni De' Vecchi*, in *Arte Antica e Moderna*, 29, 1965, pp. 324-334.

ROMANI V., *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, Firenze 2003.

RONCA M. G., *La devozione e le arti*, in DE MAIO R. (a cura di), *Baronio e l'arte*, atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 1984, Sora, 1985, pp. 427-442.

RONCHEY S., *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006.

RONCHI S., *La riforma protestante 4, Zwingli e Calvino nel contesto elvetico*, Bologna 2005.

ROSSI F., *Il nuovo Museo Diocesano di Gaeta*, in *Nel Lazio*, Roma, 1, 2010, pp. 131-138.

ROSSI L., *Bracciolini (Dell'Api), Francesco*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 13, Roma, 1971.

ROSSI S., *Antoniazio e Marcantonio Aquili nella Roma di Andrea Bregno*, in C. CRESCENTINI (a cura di), *Andrea Bregno: il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. CRESCENTINI, C. STRINATI, Firenze, 2008.

- Rotary International, Distretto 207, *Due monumenti, una devozione: il culto del Santo Sepolcro in Emilia e in Toscana*, atti della tavola rotonda (Firenze, 1990), Firenze, 1991.
- ROTONDI P., *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni di San Severino, Pietro da Montepulciano e Giacomo da Pecenati*, Fabriano, 1936.
- ROULLET A., *The Egyptian and Egyptianizing Monument of Imperial Rome*, Leiden, 1972.
- RUBIN R., *Image and reality: Jerusalem in Maps and Views*, Jerusalem, 1999.
- SALVARANI R., *Crociati e pellegrini*, in R. SALVARANI (a cura di), *Romanico sul Garda*, atti del convegno, Desenzano del Garda, Montichiari, 2002, pp. 29-61.
- SAMARITANI A., *Pellegrinaggi, Crociate, Giubilei ferraresi: secoli XI-XVI*, Ferrara, 2000.
- SAPORI G., *La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento*, Terni, 1994.
- SAPORITI L., *Il potere dello stemma araldico dell'Arma Christi*, in *Ricerche di S/Confine*, Università di Parma, vol. 1, n. 1, 2010.
- SARALEGUI L., *El museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos (sala 1), 2 (Cuadernos de Arte, 8)*, Valencia, 1954.
- SAVARESE G., *Un frate neoplatonico e il Rinascimento a Roma: studi su Egidio da Viterbo*, Roma, 2012.
- SCAGLIETTI P. (a cura di), *L'editto di Costantino*, postfazione di M. MARAVAGLIA, Milano, 2013.
- SCATASSA E., *Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XVI e XVII*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, Rocca S. Casciano, nn. 10-12, 1904.
- SCHNEIDER L. M., *The iconography of Piero della Francesca's frescoes dealing with the story of the true cross in the Church of San Francesco in Arezzo*, New York, 1967.
- SCHUSTER I., *L'imperiale abbazia di Farfa*, 1, Roma, 1987.
- SECCI L., *Il pittore S. F. a Terni*, in *Indagini*, n. 67, 1994, pp. 51 sgg.
- SEMENZA G., *La quadreria roveresca da Casteldurante a Firenze. L'ultima dimora della collezione di Francesco Maria II*, in T. BIGANTI, *L'eredità dei Della Rovere: inventari dei beni in Casteldurante (1631)*, Urbino, 2005, in particolare pp. 120-126.
- SENA CHIESA G., *Tardo impero: arte romana al tempo di Costantino*, Firenze, 2013.
- SENECAL R., *A note on Daniele da Volterra's Cappella Orsini in Santissima Trinità dei Monti and its impact on sixteenth century chapel decoration*, in *Paragone. Arte*, 41, Firenze, 1990, pp. 88-96.
- SERRA L., *L'arte nelle Marche, 2, Periodo del Rinascimento*, Roma, 1934.
- SERRA L., *Urbino*, in *Catalogo delle cose d'arte e di antichità in Italia*, Roma, 1932.
- SIBILLO V., *La disputa cristologica ai tempi della casa di Eraclio e altre controversie teologiche del periodo*, in BROGGINI M. (a cura di), *Eraclio (610-641)*, in *Porphyra*, anno V, n. 12, Dicembre 2008, pp. 36-73.

SILVA MAROTO P., *Actas del simposium internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 24-26 aprile 2003, Palencia, 2004.

SILVESTRI L., *Collezione di memorie storiche tratte dai protocolli delle antiche Riformanze della città di Terni dal 1387 al 1816 relative al suo stato politico morale civile industriale ed ai suoi rapporti colle altre città e luoghi convicini non che alla storia contemporanea*, Terni, 1977.

SIMBENI A., *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del "Lignum Vitae" in Catalogna*, in *Santa Croce*, Firenze, 2011, pp. 113-141.

SIMONCINI G., *"Roma restaurata". Rinnovamento urbano al tempo di Sisto V*, Firenze, 1990.

SINI F., ONIDA P. P. (a cura di), *Poteri religiosi e istituzioni: il culto di San Costantino imperatore tra Oriente e Occidente*, Torino, 2002.

SKEMER C., *Binding words: textual amulets in the Middle Ages*, The Pennsylvania State University Press, 2006.

SOFFNER M., *Der Braunschwiger Dom*, Passau, 1999.

Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria, *Arte e territorio: interventi di restauro*, 2, Terni, 2001.

SPADARO M. D., *La presenza del divino nell'esercito da Costantino a Eraclio*, in *Costantino il Grande nell'età bizantina: atti del Convegno internazionale di studio*, Ravenna, 5-8 aprile 2001, in *Bizantinistica: rivista di studi bizantini e slavi*, n. 5, Spoleto, 2003.

SPEZZAFERRO L., *"Perché per molti segni sempre si conoscono le cose..."*. *Per la situazione del lavoro artistico nella Ferrara di Alfonso II*, in J. BENTINI, L. SPEZZAFERRO (a cura di), *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna, 1987, pp. 3-22.

SPINELLI G., *Le sante croci: devozione antica dei bresciani*, Brescia, 2001.

SPINUCCI M., *Nota sulle stauroteche medievali in Italia*, in *Rivista per l'Osservatorio delle arti decorative in Italia*, 3, Giugno 2011, pp. 23-42.

STIERNON D., *Costantinopoli IV*, in J. DUMEIGE, *Storia dei Concili Ecumenici*, vol. V, Città del Vaticano, 1990.

STORNAJOLO C., *I ritratti e le gesta dei duchi di Urbino nelle miniature dei codici vaticano-urbinati*, Roma, 1913.

STRINATI C., *Giulio Mazzoni da Piacenza nella Roma di metà Cinquecento*, in *Bollettino d'arte*, 64, 1979, 1, pp. 27-36.

STRINATI C., *Roma nell'anno 1600: Studio di pittura*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 10, 1980, pp. 17-20.

TANNER M., *Imperial themes in Piero della Francesca's True Cross Legend*. C. CIERI VIA (a cura di), *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del convegno internazionale di studi, Urbino, 1992, Venezia, 1996, pp. 183-188.

- TESTA B., *I Sacramenti della Chiesa*, Lugano, 2001.
- TEYSSÈDRE B., *Le sacramentaire de Gellone et la figura humaine*, Toulouse, 1959.
- THELAMON F., *Distruzione del Paganesimo e costruzione del regno di Dio*, in P. F. BEATRICE (a cura di), *L'intolleranza cristiana nei confronti dei pagani*, a cura di, Bologna, 1990.
- THIEDE C. P., D'ANCONA M., *La vera croce: da Gerusalemme a Roma alla ricerca del simbolo del cristianesimo*, Milano, 2001.
- THOMPSON M., *The Franciscans and the True Cross: the Decoration of the Cappella Maggiore of S. Croce in Florence*, in *Gesta*, 43, New York, 2004, pp. 61-79.
- THOMSON R. W., *The Armenian History attributed to Sebeos*, Liverpool, 1999.
- TIBERIA V., *Ancora sulla pittura romana del Quattrocento in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei virtuosi al Pantheon*, Città del Vaticano, 10, 2010.
- TIBERIA V., *L'affresco restaurato con storie della Croce nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Todi, 2001.
- TILIACOS C., in L. CASSANELLI (a cura di), *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa nel Cinquecento romano*, Roma, 1984, scheda 6.4, pp. 154-155.
- TINTORI L., *Giotto: the Peruzzi Chapel*, New York, 1965.
- TOESCA P., *Miniature di una collezione veneziana*, Venezia, 1958.
- TORP H., *Un paliotto d'altare norvegese con scene del furto e della restituzione della vera croce: ipotesi sull'origine bizantina dell'iconografia occidentale dell'imperatore Eraclio*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale (Parma 2003), Milano 2006.
- TOSINI P. (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi, Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007, Roma, 2009.
- TOSINI P., *Rivedendo Giovanni De' Vecchi*, in *Storia dell'Arte*, 82, 1994, pp. 303-347.
- UGGERI G., *La via dei pellegrini: in Terrasanta nell'età di Costantino*, Bologna, 2013.
- VALONE C., *Elena Orsini, Daniele da Volterra and the Orsini Chapel*, in *Artibus et Historiae: an art anthology*, n. 22 (XI), Vienna, 1990, pp. 79-87.
- VAN LAARHOVEN J., *Storia dell'arte cristiana* (1992), traduzione a cura di S. CONTARINI, R. NOVITÀ, F. PARIS, Milano, 1999.
- VARAGNOLI C., *S. Croce in Gerusalemme: la basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, presentazione di P. FACELLI, Roma, 1995.
- VENTURI A., *Orme del Pisanello a Ferrara*, in *L'Arte*, XXXVI, 1993.
- VILLANI V., *Le chiese di Serra de' Conti. Arte storia e devozione religiosa*, Serra de' Conti, 2007.

- VOELKLE W., *The Stavelot Triptych, Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York, 1980.
- VON EUW A., *Wibald di Stavelot*, in A. M. ROMANINI (a cura di), *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11, Roma, 2000.
- VON HENNEBERG J., *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma, 1974.
- VON LOEWENICH W., *Theologia Crucis: visione teologica di Lutero in una prospettiva ecumenica*, Bologna, 1975.
- VON PASTOR L., *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo: Sisto V, Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX (1585-1591)*, vol. 10, versione italiana di P. CENCI, Roma, 1942.
- VON PASTOR L., *Storia dei papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica: Gregorio XIII*, versione italiana di A. MERCATI, Roma, 1925.
- VON RANKE L., *Storia dei papi*, Firenze, 1968.
- WEISS D. H., *Art and Crusade in the age of Saint Louis*, Cambridge, 1998.
- WITTEKIND S., *Altar, Reliquiar, Retabel: kunst und liturgie bei Wibald von Stablo*, Köln, 2004.
- WITTKOWER R., *Allegoria e migrazione dei simboli (1977)*, Torino, 1987.
- WOHL H., *New light on the artistic patronage of Sixtus V*, in *Arte cristiana*, LXXX, 1992, pp. 123-134.
- ZAMPETTI P., *Ancora Palma il Giovane nelle Marche*, in *Notizie da Palazzo Albani*, anno V, n. 2, Urbino, 1976.
- ZAMPETTI P., *Gli affreschi di Lorenzo e Jacopo Salimbeni nell'Oratorio di San Giovanni di Urbino*, Urbino, 1956.
- ZAMPETTI P., *Pittura nelle Marche, 1. Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze, 1988.
- ZAMPETTI P., *Pittura nelle Marche: dalla Controriforma al Barocco*, vol. 3, Pesaro-Firenze, 1990.
- ZANICHELLI G. Z., *I "soggetti" dei libri liturgici miniati (VI-XIII)*, in P. PIVA (a cura di), *L'arte medievale nel contesto: 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*, Milano, 2006.
- ZANNINI L., *Iconografia di San Ciriaco*, in *Studia Picena*, 55, 1990, pp. 179-205.
- ZANNINI L., *Il paliotto di San Ciriaco di Ancona*, in *Studia Picena*, 54, Ancona, 1989, pp. 5-41.
- ZANNINI L., *L'influsso di Piero in un paliotto ricamato anconetano*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, a cura di, Venezia, 1992, pp. 419-423.
- ZEN S., *Baronio storico: Controriforma e crisi del metodo umanistico*, Napoli, 1994.
- ZEN S., *Cesare Baronio sulla Donazione di Roma tra critica e autocensura (1590-1607)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5 2010, 2/1, pp. 179-219.
- ZEPPONI C., *Tomàs de Torquemada: la mente dell'inquisizione*, in *Instoria, rivista online di storia e informazione*, n. 8, Agosto, 2008.

- ZERI F., *Cola dell'Amatrice: due tavole*, in *Paragone. Arte*, Firenze, 1953, pp. 42-46.
- ZOVATTO P. (a cura di), *Storia della spiritualità italiana*. Roma, 2002.
- ZUCCARI A., *I pittori di Sisto V*, Roma, 1992.
- ZUCKER J., *Raphael and the beard, of pope Julius II*, in *The art bulletin*, 59, 1977, pp. 524-533.
- ZULIANI F., *Bardolino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura di A. M. ROMANINI, 3, Roma, 1992.

Sitografia

www.britishmuseum.org
The British Museum

www.gallica.bnf.fr
Bibliothèque Nationale de France, *Gallica, Bibliothèque numérique*.

www.bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de
Digital Library Department of the Bavarian State Library, *Magnificent Manuscripts: Treasures of Book Illumination from 780 through 1180*.

www.engramma.it
Engramma: la tradizione classica nella memoria occidentale, *La rivista Engramma online*.

www.regards.monuments-nationaux.fr
Centre des Monuments Nationaux, *Regards: banque d'images et des monuments*.

www.instoria.it/home/index.htm
Instoria, *Rivista online di storia e informazione*.

www.lartte.sns.it/ripa/testo/
LARTTE, *Cesare Ripa, l'iconologia e le sue fonti*.

mora.sns.it/_portale/
LARTTE, *Monumenta rariora, la fortuna della statuaria antica*

www.memofonte.it/ricerche/trattati-darte.html
Fondazione Memoinfonte, *Studio per l'elaborazione informatica delle Fonti Storico-Artistiche, Sezioni tematiche, Trattati d'Arte*.

Ringrazio la professoressa Monica Grasso per avere messo al servizio di questa ricerca il suo tempo, la sua intelligenza e la sua esperienza come docente e storica dell'arte.

Ringrazio inoltre...

Patrizia Vegliò e Alberto Luzietti

Mattia Leoni

Simone Gregorini e Elena Paupini

Alessandro Gulinati

Giuseppe Cassio