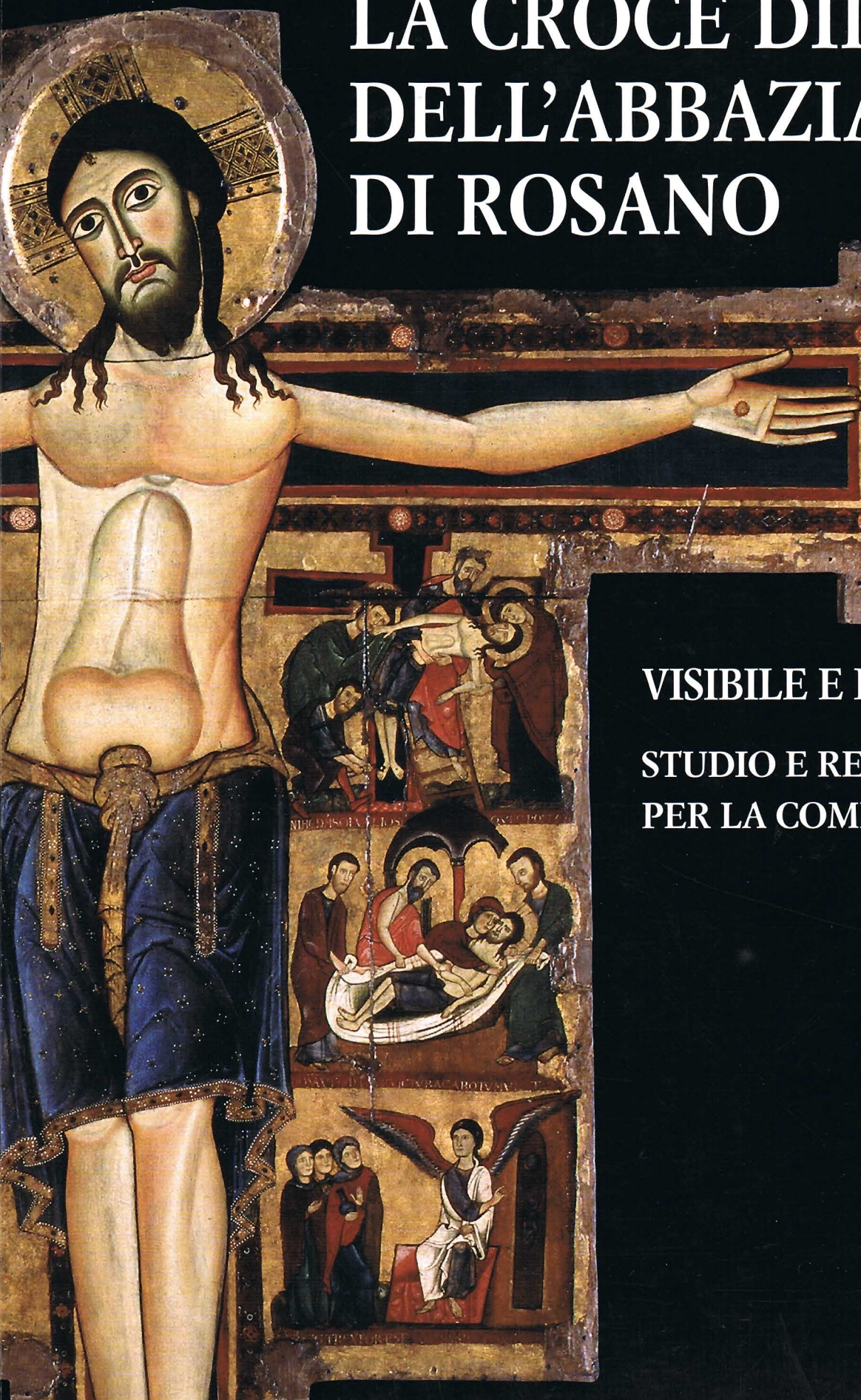


LA CROCE DIPINTA DELL'ABBAZIA DI ROSANO



VISIBILE E INVISIBILE
STUDIO E RESTAURO
PER LA COMPRENSIONE



edifir
EDIZIONI FIRENZE

La Croce dipinta dell'abbazia di Rosano

Visibile e invisibile

Studio e restauro per la comprensione

*a cura di Marco Ciatti, Cecilia Frosinini
e Roberto Bellucci*

© Copyright 2007 by EDIFIR-EDIZIONI FIRENZE
Via Fiume, 8 - 50123 Firenze
Tel. 055289639 - Fax 055289478
http://edifir.it - edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile editoriale
Massimo Piccione

Fotolito e stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

ISBN 978-88-7970-332-1

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

Referenze fotografiche
Bibliothèque Mazarine, Paris.
Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici per le province di Pisa, Livorno, Lucca, Massa-Carrara.
Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico della Provincia di Arezzo.
Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato.
Dove non altrimenti indicato le immagini sono state eseguite o fornite dagli autori.

Foto di copertina
Sergio Cipriani (OPD)

Il restauro e la pubblicazione si sono avvalsi del contributo di

 **Banco Desio** Toscana S.p.A

Redazione

La redazione del presente volume è stata curata da Marco Ciatti, Cecilia Frosinini, Roberto Bellucci.

Restauro

Il restauro è stato compiuto dal Settore dei Dipinti mobili dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze, con il generoso contributo del Banco Desio.

Soprintendente: Cristina Acidini.

Direzione dei lavori: Marco Ciatti e Cecilia Frosinini.

Restauratori: Roberto Bellucci, con la collaborazione di Linda Lucarelli e Francesca Bettini, per la parte pittorica; Ciro Castelli, Mauro Parri e Andrea Santacesaria per il supporto ligneo; hanno inoltre collaborato Salvatore Meccio e Kyoko Nakahara.

Hanno partecipato gli stagisti Marco Fiorillo, Nao Ikeda, Hidemi Otake, Helen Spande.

Collaborazione

Settore Materiali Lapidari, diretto da Alessandra Griffò, per il restauro della croce-reliquia: Carlo Biliotti.

Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato: Caterina Caneva.

Indagini scientifiche

Alfredo Aldrovandi e Ottavio Ciappi (OPD): Radiografia X; Roberto Bellucci (OPD): Riflettografia IR con scanner ad alta risoluzione (in collaborazione con l'INOA-CNR di Firenze);

Sergio Cipriani (OPD): Fluorescenza UV;

Laboratorio scientifico dell'OPD diretto da Daniela Pinna (fino al 2002 diretto da Mauro Mattini) (Andrea Cagnini, Monica Galeotti, Carlo Galliano Lalli, Giancarlo Lanterna, Mariarosa Nepoti; con la collaborazione di Alessandro Migliori): indagini chimiche;

ENEA-La Casaccia, Roma (Pietro Moiola e Claudio Seccaroni): indagini in Fluorescenza X;

INFN, Sezione di Firenze e Dipartimento di Fisica dell'Università di Firenze (Mariaelena Fedi, Agnese Cartocci, Francesco Taccetti, Pier Andrea Mandò): radiocarbonio per la datazione dei materiali;

IFAC-CNR (Andrea Casini, Franco Lotti, Bruno Radicati, Lorenzo Stefani): spettroscopia di immagine;

INOA-CNR, Gruppo Beni Culturali, diretto da LucaPezzati: riflettografia IR a scanner ad alta definizione; misure in multispettrale VIS a scanner; rilievo tridimensionale;

INOA-CNR (Luca Mazzinghi): multispettrale a telecamera; Università di Firenze, Dipartimento di Scienze della Terra (Alba P. Santo): caratterizzazione minerali.

Documentazione e referenze fotografiche

Le fotografie dell'opera sono state eseguite dal Laboratorio fotografico dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro, diretto da Alfredo Aldrovandi, operatore Sergio Cipriani.

La documentazione fotografica durante il restauro è di Roberto Bellucci e Ciro Castelli.

I grafici in Autocad sono di Andrea Santacesaria.

Ricerche iconografiche

Le ricerche iconografiche sono di Giuliana Innocenti, Francesca Martusciello e Fabrizio Cinotti.

Ringraziamenti

Felice Bassi, Mariagiulia Burrelli, Fausto Calderai, Filippo Capellaro, Marina Falla Castelfranchi, Matteo Ceriana, Giuseppe Falchetti, Luisa Gusmeroli, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Alessandro Nova, Giovanni Pagliarulo, Giancarlo Penza, Arturo Carlo Quintavalle, Carlo Reggioli, Perla Roselli, Marco Rossi, Siemens S.p.A., Oriana Sartiani, Carl B. Strehle, Severina Russo, Fiorella Superbi, Marco Vicarelli, Gerhard Wolf.

Sommario

Presentazioni

Cristina Acidini <i>Soprintendente del Polo Museale Fiorentino e, ad interim, dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze</i>	p.	7
Bruno Santi <i>Soprintendente per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato ..</i>	p.	9
Le Benedettine di Rosano.....	p.	11
Guido Pozzoli <i>Presidente Banco Desio Toscana S.p.A.</i>	p.	13
Marco Ciatti <i>Per la Croce di Rosano: riflessioni sull'opera e sull'intervento di conservazione e restauro</i>	p.	17

Studi storici

Le Benedettine di Rosano <i>Il messaggio della Croce di Rosano</i>	p.	29
Giustino Farnedi o.s.b., abate <i>La Croce di Rosano nel contesto della spiritualità e della liturgia benedettina</i>	p.	33
Giampaolo Francesconi <i>Il Principato e la devozione. I Guidi, l'abbazia di Rosano e la Croce dipinta</i>	p.	39
Alessio Monciatti <i>La croce dipinta dell'abbazia di Santa Maria Assunta a Rosano ritrovata</i>	p.	49
Tommaso Gramigni e Stefano Zamponi <i>Le iscrizioni della Croce di Rosano</i>	p.	71
Maria Rosaria Marchionibus <i>La croce-reliquia trovata all'interno della Croce di Rosano</i>	p.	89
Alba P. Santo <i>Composizione materica della croce-reliquia</i>	p.	98
Carlo Biliotti <i>Relazione tecnica sul restauro della croce-reliquia</i>	p.	98
Tavole a colori.....	p.	99

Tecnica e Restauro

Ciro Castelli, Mauro Parri, Andrea Santacesaria <i>Il supporto ligneo della Croce di Rosano. Tecnica e confronti</i>	p.	105
---	----	-----

Roberto Bellucci <i>Materiali e ipotesi: la tecnica artistica della Croce di Rosano</i>	p. 111
Giorgio Bonsanti <i>Ragionamenti sui materiali originali</i>	p. 125
Ciro Castelli, Mauro Parri, Andrea Santacesaria <i>Il supporto ligneo della Croce di Rosano. Conservazione e restauro</i>	p. 131
Roberto Bellucci <i>"Dum tempus habemus, operemur bonum". Il restauro della Croce di Rosano</i>	p. 137
Salvatore Meccio <i>Il recupero del colore dalla cornice</i>	p. 150
Linda J. Lucarelli, Salvatore Meccio <i>I materiali e le domande: alcuni processi di lavorazione della Croce di Rosano</i>	p. 151
Mariaelena Fedi, Agnese Cartocci, Francesco Taccetti, Pier Andrea Mandò <i>Il radiocarbonio per la datazione dei materiali della Croce di Rosano</i>	p. 157
Alfredo Aldrovandi, Andrea Cagnini, Monica Galeotti, Carlo Galliano Lalli, Giancarlo Lanterna, Mauro Matteini, Alessandro Migliori, Daniela Pinna <i>Indagini del Laboratorio scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure alla Croce di Rosano</i>	p. 163
Giancarlo Lanterna, <i>Introduzione</i>	p. 163
Mauro Matteini, Daniela Pinna, <i>Studio analitico delle vernici della Croce di Rosano</i>	p. 163
Giancarlo Lanterna, <i>Analisi Gas cromatografia per gli adesivi della tela di incamottatura</i>	p. 166
Andrea Cagnini, Carlo Galliano Lalli, Monica Galeotti, <i>Analisi stratigrafiche</i>	p. 167
Monica Galeotti, Giancarlo Lanterna, <i>Analisi strati di ammannitura</i>	p. 169
Alfredo Aldrovandi, Giancarlo Lanterna, Alessandro Migliori <i>Controlli diagnostici XRF in corso d'opera</i>	p. 171
Pietro Moioli, Claudio Seccaroni <i>Caratterizzazione non distruttiva dei pigmenti della Croce di Rosano mediante spettrometria XRF ..</i>	p. 175
Pierluigi Carcagnì, Raffaella Fontana, Maria Chiara Gambino, Marinella Greco, Maria Grazia Mastroianni, Marzia Materazzi, Enrico Pampaloni, Luca Pezzati, Pasquale Poggi <i>Sviluppo delle tecniche ottiche di indagine. Laboratorio di Metrologia Ottica, INOA-OPD, 1997-2007</i>	p. 179
<i>Tavole fuori testo</i>	p. 187

La croce-reliquia trovata all'interno della Croce di Rosano

Maria Rosaria Marchionibus

La Croce dipinta di Santa Maria Assunta di Rosano, narratrice visuale della Passione di Cristo, in realtà si svela essere un monumentale reliquiario. Il disco dell'aureola di Cristo, infatti, nasconde un alveo scavato nel braccio verticale del manufatto, nel quale sono stati rinvenuti un frammento di osso e una piccola croce pettorale² (Figg. 1, 2), avvolti in un brandello di ruvida stoffa.

La Croce di Rosano, dunque, non si limita solo a “raccontare” la storia sacra, ma ne racchiude ed evoca la presenza attraverso suoi testimoni concreti.

L'origine di questi oggetti, ritenuti tanto preziosi da essere custoditi in corrispondenza del “Volto Santo” di Cristo, può, forse, essere ricondotta al viaggio compiuto da Guido Guerra – alla cui famiglia si ricollega la committenza della croce lignea – a Gerusalemme prima del novembre del 1100³, come confermerebbe la stessa tipologia della croce-reliquia dalle suggestioni orientali.

La crocetta sembra, infatti, essere il fulcro ideologico del “tesoretto”.

I quattro bracci (Fig. 1) del piccolo pendente si dipartono dal centro, allargandosi verso l'esterno, quasi come petali di un quadrifoglio, e terminando in altrettante desinenze arrotondate, pausate da piccoli bulbi sferoidali, posti agli angoli e al centro delle estremità delle aste – nella sferula centrale dell'asta superiore è ricavato il foro del pendente –, che rendono il contorno dell'oggetto morbidamente sinuoso, e donano alla materia inanimata una qualità vitale, evocando le forme esistenti, in natura, nel mondo vegetale.

La presenza dei piccoli globi posti agli angoli terminali delle aste svasate, svela un riferimento all'Oriente, luogo forse di origine dell'oggetto. Infatti, intorno al VI/VII secolo, tali decorazioni angolari a piccole sfere, gocce o globi, cominciarono a diffondersi sulle croci che decoravano le ampole provenienti dalla Terra Santa, manufatti strettamente legati al santuario del Santo Sepolcro, per cui, con il tempo, questa tipologia fu associata con la forma autentica della Vera Croce⁴, convinzione che acquisì un credito tale,



1. Croce-reliquia, verso



2. Croce-reliquia, recto

da determinare l'adozione proprio di questa forma per la croce d'argento eretta, probabilmente durante il regno di Teodosio I (379-395), nel Foro di Costantino, che, dall'VIII sec. in poi, fu essa stessa ritenuta copia di quella apparsa all'imperatore prima della vittoria di Ponte Milvio ⁵.

Dunque, la piccola croce-reliquia evoca dei potenti riferimenti simbolici, che ne suggeriscono una sovrapposizione ideologica con la Vera Croce e con il Segno Vittorioso di Costantino e, forse, individuano come suo luogo di origine la Terra Santa ⁶.

La crocetta è decorata, poi, da un motivo aniconico su entrambe le facce (Figg. 1, 2): sulla superficie levigata sono incise, sia sul verso che sul recto dell'oggetto, cinque terne di cerchi concentrici, collocate nei punti focali del manufatto, ossia, all'incrocio delle aste, e in corrispondenza dell'estremità di ogni braccio.

Dai tre cerchi concentrici centrali partono, poi, lungo l'asse di ciascuna diramazione, quattro solchi triangolari che, nelle aste verticali, incidono la superficie in incavi stretti ed allungati mentre, in quelle orizzontali, tracciano dei piccoli intagli larghi e corti, simili quasi a triangoli equilateri, disegnando una croce a braccia patenti. Una seconda croce è materializzata, poi, da sei incisioni, due per asta, che, dipanandosi sempre dalla terna di cerchi concentrici centrale, seguono, ai lati esterni degli incavi triangolari, l'andamento dei quattro bracci. Dunque, in una sorta di gioco di specchi e di riflessi, l'immagine si rispecchia nell'immagine per tre volte – la sagoma esterna del monile e le due croci disegnate sulla sua superficie – moltiplicando e dilatando, ad ogni ripetizione, le valenze simboliche legate alla forma cruciforme, ed evocando i significati metaforici insiti nel numero tre, alludente, nell'universo spirituale cristiano, alla Trinità ⁷.

La decorazione della piccola croce appare, così, frammentarsi in geroglifici simbolici, in semantemi pregni di significato – la croce associata alle terne di cerchi concentrici – che consentono l'accesso ad una dimensione mistica, dove la realtà e la contemporaneità storica si ritraggono, sopraffatte dalla rivelazione improvvisa del Divino.

I cerchi concentrici, nell'immaginario collettivo della prima era cristiana, erano, infatti, considerati dei segni potenti, dotati di virtù apotropaiche ⁸, ed erano impiegati per decorare oggetti usati nella vita quotidiana, come croci pettorali, pettini, lampade, e dadi, che venivano così potenziati per assicurare la protezione contro i nemici o il male ⁹.

Cerchi concentrici simili compaiono anche su edifici, soprattutto in associazione alle porte di fortificazioni. Sull'architrave di VI secolo di un ingresso alla città di Umm el-Jimal in Giordania sono, per esempio, scolpiti due cerchi, nel cui centro compaiono dischi circolari più piccoli. Inoltre, nel monastero fortificato del Monte Sinai, costruito dall'imperatore Giustiniano nel VI secolo, il portale, ormai tamponato, del muro nordoccidentale è "protetto" da tre medaglioni scolpiti a rilievo, uno centrale di dimensioni minori, e due laterali più ampi, questi ultimi incisi da cerchi concentrici ¹⁰.

È evidente che tali simboli erano ritenuti talmente potenti da affidare loro la protezione di mura e fortificazioni,

e da essere posti in corrispondenza degli accessi che, per la loro funzione di varchi, erano i punti più vulnerabili, per cui necessitavano di essere rafforzati in tutti i modi possibili, anche, evidentemente, attraverso il ricorso ad aiuti soprannaturali e all'uso di segni apotropaici, ritenuti capaci di respingere gli attacchi nemici.

Nel mondo antico, inoltre, dal periodo ellenistico fino a quello bizantino, la decorazione più comune negli specchi circolari era proprio realizzata attraverso l'incisione di cerchi concentrici sul loro dorso. Un rilievo della cassetta di Projecta raffigura una sposa, una patrizia romana, a cui una serva porge uno specchio decorato con questo motivo geometrico: il disegno, però, è stranamente posto sulla superficie riflettente dello specchio e non sul suo dorso. Ovviamente, questo dettaglio non può essere realistico, poiché le incisioni circolari avrebbero interferito con il riflesso. Piuttosto, è probabile che l'autore del rilievo abbia inserito la decorazione per chiarire che l'oggetto rappresentato era uno specchio; dunque, questo fregio era notoriamente collegato a tale categoria di manufatti, tanto da divenirne una sorta di ideogramma ¹¹.

Per l'uomo del mondo antico, gli specchi avevano la capacità di riflettere molto più della luce. Nella mitologia classica, l'eroe Perseo, per esempio, usò lo scudo come superficie riflettente per proteggersi dallo sguardo assassino della Medusa. Secondo i *Geoponica*, una sorta di compilazione di trattati di agricoltura, i contadini deviarono le grandinate dai loro campi rivolgendo uno specchio verso le nuvole minacciose. Persino la protezione divina prendeva la forma di uno scudo riflettente, come accade in una scena del mosaico di V secolo di Santa Maria Maggiore a Roma, dove Mosè e i suoi compagni sono salvati dalla grandinata di pietre lanciate dal popolo di Israele, da una sorta di barriera di luce brillante simile ad uno specchio ¹².

La convinzione che gli specchi avessero poteri protettivi sopravvisse fino al Medio Evo, come dimostra la leggenda di Alessandro che se ne servì per uccidere il malefico basilisco, riflettendogli contro il suo stesso veleno.

Nei primi secoli dell'era cristiana alcuni specchi erano, del resto, realizzati per scopi puramente apotropaici. In Siria, Palestina ed Egitto, infatti, essi erano incastonati in placche di argilla, intonaco, metallo o pietra, che potevano essere esposte in casa o seppellite nelle tombe ¹³. Alcune di queste placche sono circolari, decorate, appunto, con cerchi concentrici, con al centro incastonato uno specchio, e recano, nel lato superiore, un foro per poter essere sospese ¹⁴.

Sembrerebbe, dunque, di poter ipotizzare che i cerchi concentrici siano un simbolo cifrato, una sorta di geroglifico dello specchio, alla cui capacità riflettente è assegnato il potere di difendere dal male, respingendolo verso la sua fonte e trasformando così lo stesso flusso malefico rifranto in un'arma difensiva ¹⁵.

A questa valenza apotropaica si sovrappongono, poi, dei significati ancora più profondi, germogliati in seno alla cosmografia cristiana che, intorno al V-VI secolo, riprese questo simbolo, arricchendolo e potenziandolo ulteriormente proprio grazie al suo abbinamento, e in alcuni casi addirittura alla sua sovrapposizione, alla croce ¹⁶.



3. Croce aurea, Costantinopoli o Siria, VII secolo, Washington, Dumbarton Oaks Collection

Giovanni di Gaza nel VI secolo, per esempio, in una lunga *ekphrasis*, descrive una raffigurazione allegorica rappresentante il *κόσμος* che presumibilmente decorava la cupola di un ambiente delle terme della sua città natale¹⁷, in cui compariva la croce inclusa in tre cerchi concentrici. Lo stesso autore definisce, al verso 43, il nucleo semantico della croce e dei tre cerchi *πόμον μύμημα*: egli interpreta, cioè, questa associazione iconografica come la rappresentazione della sfera dell'universo, del cosmo, divisa in quattro quadranti, orientati secondo i quattro punti cardinali¹⁸.

L'unione della croce e del cerchio è considerata, infatti, sin dall'Antichità come un simbolo cosmico: a questo principio si ispira la concezione romana della *urbs quadrata*¹⁹ e, sia nell'antica tradizione giudaica, sia in quella medievale, Gerusalemme, centro dell'universo, è simboleggiata da un cerchio diviso da una croce in quadrati orientati secondo i punti cardinali²⁰.

A tale immagine schematica del cosmo si sovrappone, infine, l'interpretazione cristiana vera e propria, chiaramente dichiarata dallo stesso Giovanni di Gaza, che vede nella croce aurea il simbolo divino della pace e, nei tre azzurri cerchi concentrici che la racchiudono, l'immagine della divina Trinità²¹.

La raffigurazione sulla croce dei tre cerchi concentrici, materializza, dunque, la presenza divina ed evoca, allo stesso tempo, l'universo in cui Dio si manifesta e che è sua stessa emanazione, alludendo contemporaneamente a Gerusalemme, intesa come città celeste.

La croce ed i tre cerchi palesano, a mio avviso, anche una rappresentazione simbolica della crocifissione di Cristo, che – attraverso l'allusione alla Trinità – si rivela come ipostasi, nell'unione della sua natura divina ed umana; allo stesso tempo, il cerchio consente al Divino di aprire un varco nell'empireo celeste e di riflettere come uno specchio la sua luce, canalizzando sull'uomo la sua protezione.

La croce-reliquia risulta essere, dunque, un oggetto fortemente emblematico e per certi versi enigmatico, in cui emergono elementi contraddittori e di difficile datazione.

Mentre la tipologia della crocetta, infatti, con le sue aste svasate e le terminazioni a bulbi sferoidali, è diffusa in un arco di tempo molto ampio, risultando attestata fin dal VI/VII secolo²² (Fig. 3), e rimanendo in uso ben oltre questo periodo, come testimoniano croci dell'XI²³, del XII²⁴ e del XIII secolo²⁵; la sua decorazione a cerchi concentrici è documentata, invece, prevalentemente in Egitto, Siria e Palestina, tra il VI e il VII secolo²⁶, spesso associata a manufatti cruciformi, quali, per esempio, le croci professionali dette di



4. Frammento di collana con croce in bronzo, Egitto, VI-VII secolo Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

Giuliano e di Leonzia, entrambe datate tra VI e VII secolo e ritenute originarie della Siria o della Palestina²⁷; e le due piccole croci pettorali in bronzo provenienti dall'Egitto, una conservata al Virginia Museum of Fine Arts di Richmond e risalente al VI-VII secolo²⁸ (Fig. 4), e l'altra appartenente alla Malcove Collection (University of Toronto) e datata tra VI e VIII secolo²⁹ (Fig. 5).

Una croce reliquiario in bronzo, ritrovata in una tomba nella navata sinistra della Trinità di Venosa e attualmente conservata nel Museo Archeologico della città (Fig. 6)³⁰, sembra, poi, riverberare sia la forma, che la decorazione della crocetta reliquia di Rosano: il manufatto è databile probabilmente tra VII e VIII secolo e pare provenire dall'area orientale³¹.

La predilezione per tale motivo geometrico – peculiare di questo preciso momento storico – deriva proprio dalla sua forte valenza simbolica, in cui sono confluite tradizioni pagane, legate all'uso di talismani, e significati cristiani. Il periodo compreso tra VI e VII secolo fu, infatti, un'epoca filosoficamente ed ideologicamente pregna di contraddizioni, che vide la ripresa da parte della cosmografia cristiana di elementi tratti dalla tradizione tardo-antica, reinterpretati ed arricchiti di nuovi significati, e che determinò la sopravvivenza di pratiche magiche dalla valenza apotropaica, mimetizzate da una veste cristiana³². Questo clima di sincretismo religioso provocò, infatti, la reazione della chiesa che, nel Concilio Quinisesto in Trullo del 692, dispose la soppressione del simbolismo³³.

La croce pettorale di Rosano sembra evocare proprio la temperie culturale, densa di allusioni simboliche, che, intorno al VII secolo, prima del concilio del 692, permeava le regioni della Terrasanta: dunque, forse, essa proviene effettivamente da quei luoghi e testimonia il pellegrinaggio compiuto a Gerusalemme da Guido Guidi; del resto, come si è detto, la croce associata al cerchio è una raffigurazione simbolica anche della città santa. Il conte, verosimilmente, recuperò la crocetta nel suo viaggio e, suggestionato dalla sua antichità, la riportò con sé in patria, come memento venerato delle esperienze mistiche vissute nei luoghi santi e collegamento visivo e materiale con essi.

La piccola croce, dunque, rappresenta una sorta di reliquia triplice: essa è reliquia simbolica di se stessa, cioè della croce intesa come Vera Croce; è memento del luogo dove il Figlio di Dio fu crocifisso; e diviene semantema del corpo di Cristo stesso, di cui, come del resto della Vergine, non esistono reliquie corporali, essendo entrambi ascisi al cielo. La crocetta, evocando, in altre parole, dalla sfera ultraterrena e mistica della preghiera, la Vera Croce, il luogo santo e, soprattutto, il corpo di Cristo, materializza, nella dimensione terrena e concreta del credente, anche il sacrificio del Figlio di Dio e il messaggio salvifico legato ad esso.

Sebbene, poi, l'osso non possa essere ricondotto, come si è detto, alla figura di Cristo, doveva essere appartenuto ad un santo tanto venerato, da venir considerato degno di "giacere" accanto alla "reliquia simbolo" del Figlio di Dio.

La croce-contenitore, dunque, diviene teca preziosa di un tesoro sacro e le storie narrate su di essa sono scelte con



5. Croce in bronzo, Egitto VI-VIII secolo, University of Toronto, Malcove Collection

cura proprio per evocare il suo contenuto, le sue reliquie, e per alludere alla loro valenza salvifica ed apotropaica.

Infatti, le immagini, come le iscrizioni, erano ritenute in grado di amplificare il potere del segno della croce³⁴.



6. Croce reliquiario in bronzo dorato, Egitto(?), VII-VIII secolo, Venosa, Museo Archeologico

Alla metà dell'XI secolo, per esempio, Michele Psello, descrivendo una croce miracolosa dedicata all'arcangelo Michele, afferma che era costume iscrivere su tali manufatti i nomi degli arcangeli e dei martiri, poiché, in questo modo, il credente poteva trarre doppio profitto, ricevendo aiuto sia dal simbolo vittorioso della croce, sia dalla grazia del nome dell'angelo o del santo citato³⁵. È evidente che l'uso di scene narrative sulle croci è strettamente legato a tale convinzione, ed ebbe una certa diffusione, anche se limitata rispetto alle decorazioni aniconiche, fin dal VI secolo. Tali immagini – che per il soggetto che rappresentavano erano già autonomamente venerate e ritenute dei veri e propri *palladia* – caricavano il manufatto che le accoglieva di ulteriori poteri taumaturgici ed apotropaici, che si aggiungevano a quelli già in origine insiti nell'oggetto e derivatigli, per esempio nel caso della croce, dalla forma stessa, fortemente evocatrice³⁶.

Pertanto, poiché la Croce monumentale di Santa Maria Assunta nasce proprio come reliquiario, essendo la decorazione successiva, in ordine di esecuzione, alla realizzazione dell'incavo per custodire le reliquie, la sua veste iconografica deve necessariamente riflettere ed evocare simbolicamente il suo prezioso contenuto, per riverberarne all'infinito ed enfatizzarne come un prisma ottico, le virtù protettive.

In altre parole, le reliquie custodite all'interno della Croce di Rosano si caricano potentemente grazie proprio alle immagini che ricoprono la sua superficie esterna, che a sua volta, di riflesso, si anima con quelle vicende del dramma religioso che maggiormente riescono a rafforzare il suo prezioso contenuto, potenziandone le virtù apotropaiche.

Le scene narrate dalla Croce di Rosano sono legate, infatti e direi non a caso, alla concezione cristiana del perdono e della resurrezione dopo la morte: sul tabellone di destra sono raffigurate la *Deposizione*, il *Seppellimento* e le *Pie donne al Sepolcro*; su quello di sinistra, la *Cattura*, la *Discesa agli Inferi* e l'*Incontro sulla via di Emmaus*; mentre nello spazio al di sotto dei piedi del Cristo crocifisso, è rappresentato il *Rinnegamento di Pietro*.

Tutti gli eventi prescelti sembrano voler alludere alla possibilità dell'uomo di ottenere il perdono, anche se ha peccato contro Dio, e di aspirare alla salvezza eterna dopo la morte. Vi si rintraccia, infatti, quasi un intenzionale e cosciente desiderio di esporre i paradigmi evangelici del cristiano peccatore, attraverso la raffigurazione della cattura, riferimento velato al tradimento di Giuda; e del *Rinnegamento di Pietro*, che disconosce Cristo per salvarsi. Tali eventi emblematicamente alludono anche alle due strade aperte all'uomo dopo il peccato: la dannazione e la morte, sull'esempio di Giuda, o l'espiazione e la vita eterna, attraverso il riconoscimento della colpa e il pentimento, esattamente come fatto da Pietro.

Il riferimento all'uomo peccatore e alla sua espiazione, è rafforzato dalla presenza di scene quali la *Discesa agli Inferi* e le *Pie Donne al Sepolcro*, evidenti rimandi alla promessa di salvezza e resurrezione, rese possibili proprio dal sacrificio di Cristo e dal suo trionfo sopra la morte, rappresentati dalla figura centrale del Cristo vivo crocifisso, fuoco

semantico dell'intera immagine. Sembra quasi che l'ideatore dell'architettura iconografica della croce abbia voluto inscenare sulla superficie lignea un compendio concettuale capace di evocare la natura peccatrice dell'uomo, ma anche la possibilità di salvezza che Dio gli offre.

La raffigurazione, poi, di Cristo sulla via di Emmaus, vestito come un pellegrino, con la bisaccia a tracolla, la canna e il cappello; del tempio di Gerusalemme sul fondo, e dello stesso Pietro³⁷, peccatore pentito, sembrerebbero alludere, quasi, al percorso di espiazione che l'uomo – come un pellegrino che si avvia verso la Terrasanta – deve compiere per ottenere il perdono, per raggiungere, cioè, la Gerusalemme celeste e per vivere in eterno. Questa messinscena simbolica simula, probabilmente, proprio il pellegrinaggio-viaggio eseguito da Guido Guerra a Gerusalemme, in cerca forse egli stesso di espiazione.

La presenza, infine, dell'ampolla del sangue, nella mano della Maria dolente, raffigurata a fianco della Maddalena, sull'estremità destra del braccio orizzontale, potrebbe anche riferirsi alle reliquie viste in Terrasanta da Guido Guerra, e a quelle da lui riportate in patria, cioè, all'osso e alla crocetta, reliquia simbolica e visuale del Figlio di Dio.

Del resto, la crocetta è custodita proprio al di sotto del volto di Cristo, dunque nel luogo dove la presenza divina si manifesta epifanicamente, enfatizzata dal fatto che l'aureola aggetta dalla croce, quasi a voler sottolineare la sua indipendenza, per evocare, forse, come riflesso ideologico, il Volto Santo.

La crocetta inserita al di sotto del viso di Cristo, ne rappresenta, quindi, la reliquia, una reliquia certo simbolica e non materiale, ma che consente ugualmente l'accesso a Dio, con un ruolo simile a quello riconosciuto ad un corpo santo e ai libri della sacra scrittura³⁸.

Questo è, del resto, insito nella stessa natura dell'oggetto. La croce, infatti, indossata, sospesa intorno al collo e posizionata sul petto, sollecita una sorta di esperienza empatica che provoca un'assimilazione ontologica tra il corpo di Cristo – prototipo mistico – e quello dell'uomo cristiano, suo clone corporeo, materializzando, quasi, per il credente-portatore l'esperienza della crocifissione³⁹.

La connessione sensoriale tra la croce, il corpo di Cristo e quello del Cristiano è attivata, cioè, proprio dal gesto di indossare l'oggetto.

La croce con le sue quattro terminazioni evoca, infatti, il corpo umano assiso in piedi, a gambe giunte e braccia levate ai lati, parallele alla terra, sembrando, quasi, la riproposizione schematica dello scheletro umano che, atteggiato in quella posizione, dall'interno, supporta l'involucro di carne; del resto, la croce deve sostenere ed alloggiare il corpo dell'uomo su di essa crocifisso, dunque, ne deve seguire fedelmente le forme esattamente come una cornice⁴⁰.

La superficie inanimata riproduce, perciò, sinteticamente il corpo animato assiso su di essa, suo centro focale, e ne diviene simbolo evocativo anche nel caso in cui il corpo materialmente manchi; ne diviene, cioè, reliquia allusiva.

L'aspetto significante è, del resto la forma. La cornice-croce e il corpo crocifisso si sovrappongono concettualmen-

te, e la relazione esistente tra di loro è così forte che, la croce, il Crocifisso e il “portatore” si confondono, e la cornice diviene specchio del suo “contenuto”, simbolo significante, mentre colui che indossa l’oggetto, diviene sua emanazione e cornice vivente, riverberandolo tangibilmente.

Non solo, dunque, colui che porta su di sé il crocifisso tocca “fisicamente” il corpo di Cristo, fungendo anche da sostegno per la croce indossata ma, nell’assumere la posizione di Orante, durante lo svolgimento della liturgia e, dunque, durante la drammatizzazione mistica della Passione, diviene croce vivente, che alloggia la reliquia evocativa di Cristo, trasformandosi in specchio del Figlio di Dio.

La croce pettorale non è, dunque, un oggetto inerte, ma provoca una risposta emotiva, sensoriale e spirituale, che associa all’esperienza tattile e visiva, quella ascetica, consentendo il passaggio dal piano corporeo e sensibile, storicamente vissuto dal fedele, a quello intangibile e soprannaturale della contemplazione mistica ⁴¹.

La stretta relazione tra osservatore-portatore e l’assimilazione tra croce e corpo di Cristo crocifisso, nacquero, probabilmente, proprio in Terra Santa, dove l’arte, il pellegrino e le attività devozionali erano unite nella ricerca della presenza divina ⁴².

Le fonti citano esplicitamente la risposta “mimetica” che portava il pellegrino a rivivere gli eventi narrati nella scrittura e a divenire direttamente assorbito in quelli eventi, nei luoghi in cui essi credevano si fossero verificati.

Con il viaggio in Terra Santa e la venerazione del luogo e delle reliquie della crocifissione, il pellegrino si trovava al cospetto del Signore crocifisso ⁴³. La risposta emotiva del fedele davanti ad essi emerge prepotentemente, per esempio, nella descrizione della visita della pellegrina Paola alle reliquie della Vera Croce, registrata da Girolamo nel 404. Egli narra che la pellegrina cadde a terra e venerò la croce come se su di essa potesse vedere il Signore ⁴⁴. La reazione di Paola indica emblematicamente come una persona immersa nella preghiera, riesca a proiettarsi al di là delle limitate informazioni che un oggetto fornisce, verso una totale, trascendente, realtà ⁴⁵.

La croce diviene, pertanto, oggetto di culto al pari di Cristo, in quanto in un certo qual senso ne rappresenta il corpo.

Dalla lettura dei *Contra Iudaeos*, datati tra VI e VII secolo, infatti, emerge che i Cristiani erano accusati di venerare la croce, cioè di adorarne in realtà la materia. Gli scrittori cristiani si difendevano affermando di non venerare il legno della croce, ma di onorare Cristo che era stato crocifisso su di essa ⁴⁶; dunque, la croce, nella memoria collettiva, ormai si confondeva con il corpo di Cristo da essa, un tempo, sostenuto, ne materializzava la presenza, ne costituiva una sorta di reliquia corporale, in mancanza, del resto, di reliquie reali di Cristo e, naturalmente, della Vergine, entrambi ascisi in Cielo.

È evidente che, nell’universo devozionale del fedele, in quella dimensione mistica dove la realtà storica si confonde con l’evento sacro, si era formato un legame ultrasensoriale tra rappresentazione e rappresentato.

Con il tempo, l’intensa e intima devozione che Girolamo ricorda davanti al luogo della Crocifissione, si trasferì dalle reliquie, alla rappresentazione dell’accadimento sacro, materializzata sia attraverso immagini pittoriche, sia, soprattutto, attraverso manufatti cruciformi; e l’evento cruciale della Passione – come del resto tutta la storia sacra – trovò legittimazione non più solo in un suo memento tangibile – cioè in una effettiva reliquia della Vera Croce –, ma anche nella sua immagine o riproduzione materiale ⁴⁷. Dunque, la croce divenne essa stessa oggetto di venerazione e di culto, essendo reliquia allusiva, come si è detto, della Vera Croce, del luogo santo e del corpo di Cristo; convinzione che giustifica la trasformazione ideologica subita dalla croce pettorale di Rosano in reliquia di Cristo.

La ricerca di una risposta mistica sempre più intensa attraverso la venerazione della Croce emerge prepotentemente, per esempio, in un manufatto del VI-VII secolo – a riprova che questo periodo fu fervido di sperimentazioni sul tema della croce –, un frammento di croce, ora conservato a Dumbarton Oaks ⁴⁸, dove compaiono due scene emblematiche: la crocifissione di Cristo tra i due ladroni, che include due personaggi privi di aureola, dunque uomini comuni ⁴⁹, inginocchiati in adorazione ai piedi del Figlio di Dio; e la rappresentazione di una croce venerata nuovamente da due figure del tutto anonime.

La presenza di queste scene – accostate anche all’Adorazione dei Magi – materializza un’evidente allusione ad un pellegrinaggio fatto in Terra Santa ⁵⁰ nel luogo della crocifissione, per venerare – come aveva fatto del resto Paola, e come, probabilmente, farà in seguito Guido Guidi –, la croce eretta lì a ricordo di quella che aveva sostenuto Cristo, esperienza che consentiva al pellegrino di trascendere dal piano della dimensione storica (simbologizzata dall’immagine della croce con i due personaggi), a quello dell’universo ultraterreno (rappresentata dal Cristo crocifisso tra i due ladroni), dove l’evento sacro si ripete costantemente e misticamente grazie alle preghiere, e dove il fedele ne diviene protagonista, come sembrerebbero appunto voler indicare le due figure patetiche poste ai piedi della Croce di Cristo, alludenti, dunque, ai fedeli che, venerando la croce, adorano direttamente Cristo crocifisso. Tale trasposizione mistica ha causato con il tempo l’assimilazione della croce alla reliquia ⁵¹, determinando una sovrapposizione di pratiche devozionali tra le due tipologie di oggetti, e provocando nel fedele la convinzione che la croce potesse divenire memento dell’evento drammatico, allusione al luogo in cui la Passione si svolse e, soprattutto, reliquia simbolica del corpo di Cristo asceso al cielo.

L’inserimento della piccola croce pettorale alla stregua di una reliquia venerata da custodire, nell’involucro monumentale e prezioso della croce lignea di Rosano, su cui si dispongono scene tratte proprio dalla Passione di Cristo, dunque fortemente legate alla croce, alla sua “reliquia” e a Gerusalemme, è frutto proprio di tale slittamento ideologico.

La cassetta reliquiario del *Sancta Sanctorum*, del tardo VI, riflette, ad uno stadio iniziale, questa transizione devozionale da reliquia a immagine e immaginiferi.

Al suo interno la teca⁵² custodisce alcune pietre raccolte nei luoghi santi della Palestina, reliquie informi, prive, cioè, di qualsiasi elemento che le renda riconoscibili, che faccia intuire la loro provenienza dalla Terra Santa e l'evento di cui sono testimonianza e ricordo tangibile: sono solo le scene evangeliche dipinte sul retro del coperchio, infatti, che conferiscono loro identità e realtà storica⁵³. Inoltre, emblematicamente, le immagini sono raffigurate sul lato interno della copertura, a stretto contatto fisico con le reliquie, come se questa contiguità così stretta potesse trasferire loro le qualità peculiari del prezioso contenuto.

L'accostamento, dunque, tra le reliquie e le immagini, attestato da questo manufatto, come dalle ampole dei pellegrini, consentì alle immagini – compreso la croce, intesa come raffigurazione materiale e tridimensionale –, attraverso un processo lento ma ormai inesorabile, di acquisire una totale indipendenza, tanto da conquistarsi una santità confrontabile con quella riconosciuta alle reliquie e di dividerne le stesse forme di devozione⁵⁴.

Reliquia, iconografia della crocifissione, scene della vita di Cristo e forma cruciforme furono integrate completamente tra il tardo VI secolo e il VII secolo. La fusione di immagine e reliquia rivela il desiderio di manifestare davanti gli occhi del fedele, nella sua mente e nella dimensione atemporale della preghiera, la futura promessa di salvezza eterna, e si ricollega alla convinzione che le immagini, come le iscrizioni potessero aumentare le virtù protettive delle reliquie o di manufatti evocativi come le croci.

La croce-reliquiario di Santa Maria Assunta, con le sue monumentali dimensioni, il Cristo crocifisso, la raffigurazione delle storie della passione, e la crocetta in essa contenuta – semantema della reliquia corporale del Figlio di Cristo e nucleo ideologico di tutto il manufatto – rappresenta la fase conclusiva di questa metamorfosi lunga e complessa, iniziata con le ampole dei pellegrini e gli *enkolpia* cruciformi, e proseguita attraverso la produzione di oggetti che associassero forma, immagine e reliquia, nel tentativo di rendere sempre più palese il riferimento al Divino, e di aggiungere le virtù apotropaiche di ogni elemento costitutivo, per potenziarne l'effetto complessivo.

Nella genesi creativa della Croce di Rosano, ideata come contenitore della croce-reliquia, dunque come immaginifero monumentale, si rintraccia, infatti, l'influenza di oggetti preziosi come la cassetta reliquiario cruciforme di Pasquale I (817-24)⁵⁵. La preziosa teca – decorata a smalti con scene evangeliche, tra cui probabilmente una croci-

fissione, ormai perduta, che doveva occupare tutto il lato superiore – custodiva un frammento della Vera Croce.

La cassetta rappresenta, dunque, ideologicamente, quasi la progenitrice della croce lignea. La teca di Pasquale I abbina, infatti, esattamente come avverrà nella Croce di Rosano secoli dopo, la forma cruciforme alla narrazione di eventi legati alla vita di Cristo, e al contenuto sacro⁵⁶.

Nella Croce di Santa Maria Assunta la reliquia diviene, però, simbolica, vale a dire il frammento del legno su cui Cristo è stato crocifisso viene sostituito dalla crocetta pettorale, che non solo rappresenta la Vera Croce, ma evoca il corpo stesso del Figlio di Dio e ne materializza la presenza spirituale, non più attraverso il contatto diretto che il legno della Vera Croce aveva avuto con lui, ma grazie al rapporto empatico che il credente, indossandola, può attivare, assumendo la posizione dell'orante.

Inoltre, la superficie della Croce di Rosano – a differenza di quella di Pasquale I che era decorata con storie tratte dall'infanzia di Cristo – si anima con le vicende della Passione che maggiormente evocano, riverberando la reliquia simbolica al suo interno, la promessa di perdono e di salvezza del Signore, e che alludono forse alla ricerca di espiazione di un particolare pellegrino-peccatore – Guido Guerra – incamminatosi, prima verso la Gerusalemme terrena, e poi verso quella celeste.

La croce-reliquia, dunque, appare essere il nucleo ideologico di una complessa architettura di immagini, forme e significati: essa diviene un incredibile catalizzatore energetico, in cui tutti gli elementi sapientemente combinati – la forma, la decorazione, il contenitore – mutano alchemicamente, e agglutinano una serie di metafore che alludono potentemente a Cristo, manifestando la sua presenza fisica e spirituale, e invocandone la promessa di salvezza dopo la morte.

I tre cerchi concentrici posti al centro della crocetta, come un cuore pulsante, espandono, alla stregua di onde magnetiche, le loro vibrazioni, pregne di potenti allusioni, che si propagano sulla superficie dipinta della croce lignea, monumentale contenitore, animandone le immagini; ed investono il credente posto di fronte che, assumendo la posizione di Orante, diviene, così, egli stesso catalizzatore e specchio riflettente, proiettandosi nella dimensione atemporale della preghiera, dove il Divino si manifesta all'Umano.

La crocetta diviene, dunque, reliquia del corpo di Cristo, che trova nell'involucro dipinto la sua carne, una carne fatta di legno esattamente come il *lignum vitae* che sostenne le membra del Figlio di Dio, confondendosi con esse.

¹ Desidero ringraziare di cuore Cecilia Frosinini, Marco Ciatti e Alessio Monciatti per l'occasione concessami di studiare la croce-reliquia e per la fiducia accordatami. Mi è altresì gradito menzionare Marina Falla Castelfranchi, a cui va la mia gratitudine per i consigli e suggerimenti che, sempre, generosamente elargisce, e per la pazienza dimostratami ancora una volta con la lettura del testo prima della sua pubblicazione.

² Sulla natura del materiale di cui è composto il manufatto si veda il contributo di Alba P. Santo in questo volume.

³ Come dimostrerebbe una *cartula donationis*, stesa nel novembre del 1100 dal notaio Gerardo, con la quale il conte Guido "il Vecchio"

del casato dei celebri conti Guidi, noto anche perché alleato fedele della contessa Matilde di Toscana, dona alcuni beni terrieri a Rimondino di Donnuccio «pro servitio tuo quod mihi dedisti in Gerosolimitano itinere», a condizione che Rimondino li ceda a sua volta a una chiesa di sua scelta. Infatti in un altro documento del 26 novembre egli li passa alla canonica pistoiese di San Zenone. Questi documenti appartenuti all'Archivio del Capitolo della cattedrale di Pistoia, sono oggi custoditi nell'Archivio di Stato di Firenze: N. RAUTY, *Il testamento di un crociato pistoiese, 1219-1220*, in «Bullettino storico pistoiese», serie III, vol. XV, a. LXXXII, 1980, pp. 15-51. Natale Rauty ipotizza che la data del *Gerosolimitano iter* sia da collocare tra il luglio e l'ottobre

del 1100, periodo in cui mancano tracce della presenza in Toscana del conte nella documentazione sopravvissuta.

⁴ Per una discussione su questo tipo di croce e il suo significato si veda: E. DINKLER, *Das Kreuz als Siegeszeichen*, in «Zeitschrift für Theologie und Kirche», 62 (1965), pp. 1-20, in particolare pp. 12-17; E. DINKLER-E. DINKLER VON SCHUBERT, *Kreuz. Kult und Liturgie*, in «Reallexikon zur byzantinischen Kunst», 5 (1991), pp. 1-219, in particolare pp. 28-29 e 51; J.A. COTSONIS, *Byzantine Figural Processional Crosses* ("Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications", 10), Washington D.C., 1994, p. 40.

⁵ A. CAMERON-J. HERRIN, *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikoi*, Leiden, 1984, nn. 16, 78-81, 192-93 e 246-47.

⁶ Sul tema della croce si veda: S. CASARTELLI NOVELLI, *Segno "salutis" e segno "iconico": dalla "invenzione costantiniana ai codici astratti del primo Altomedioevo*, in *Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale*, XXXIII Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1985), Spoleto, 1987, vol. I, pp. 105-172, tavv. I-LX; S. CASARTELLI NOVELLI, s.v. *Tipologia della croce nei documenti artistici*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1994, vol. V, pp. 536-545; S. CASARTELLI NOVELLI, *Segni e codici della figurazione altomedievale*, Spoleto, 1996, pp. 43-102, tavv. XXV-LXII; S. CASARTELLI NOVELLI, *Immagine cruciforme versus croce-patibolo: i manifesti apocalittici plebi dei della Chiesa di Roma "nuova Gerusalemme" e il testo della Crocefissione delle ampolle "palestinesi" raccolte a Monza e Bobbio*, in *Medioevo: immagine e racconto*, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano, 2003, pp. 96-129.

⁷ M. MARCENARO, *Il battistero paleocristiano di Albenga. Le origini del Cristianesimo nella Liguria Marittima*, Genova, 1993, pp. 135, 147, 159; M. FALLA CASTELFRANCHI, *La teologia trinitaria: aspetti iconologici e iconografici. Le origini e il suo sviluppo in area bizantina*, in *Il Concilio di Bari del 1098*, Atti del Convegno Storico Internazionale e celebrazioni del IX Centenario del Concilio, a cura di S. PALESE-G. LOCATELLI, Bari, 1999, pp. 285-315, in particolare p. 287; M. FALLA CASTELFRANCHI, *I mosaici della chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello rivisitati*, in *Atti del X colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Lecce, 18-21 febbraio 2004), Tivoli, 2005, pp. 13-24.

⁸ *Art and Holy Powers in the Early Christian House*, ed. by E. DAUTERMAN MAGUIRE-H. MAGUIRE-M. DUNCAN-FLOWERS, Urbana-Champaign, 1989, pp. 5-7; R.P.H. GREENFIELD, *A Contribution to the Study of Paleologan Magic*, in *Byzantine Magic*, ed. by H. MAGUIRE, *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington D.C., 1995, p. 136.

⁹ *Art and Holy Powers* ... cit., pp. 5-7.

¹⁰ G.H. FORSYTH-K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, University of Michigan 1965, pl. 12b; *Art and Holy Powers* ... cit., pp. 5-7.

¹¹ *Art and Holy Powers* ... cit., pp. 5-7.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, pp. 5-7, scheda 137 *Mirror Plaque* p. 218.

¹⁴ *Ivi*, pp. 5-7.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit (Sammlung wiss. Kommentare zu griech. Und röm. Schriftstellern 8)*, Leipzig, 1912; C. CUPANE, *Il ΚΟΣΜΙΚΟΣ ΠΙΝΑΞ di Giovanni di Gaza. Una proposta di ricostruzione*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 28 (1979), pp. 195-207, in particolare p. 200 e ss. Sul significato della croce si veda: S. CASARTELLI NOVELLI, *Figure cosmogoniche e segni cristologici: nuovi documenti raccolti a Efeso, Didima e Afrodisia*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi, Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, vol. I, pp. 279-286.

¹⁷ Per l'ubicazione delle terme in Gaza o in Antiochia si veda: FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza* ... cit. p. 111, nn. 2-5; G. DOWNEY, *John of Gaza and the Mosaic of Ge and Karpou, in Antioch on the Orontes. II. The Excavations of 1933-36*, a cura di R. STILWELL, Princeton-London-The Hague, 1938, pp. 206-208.

¹⁸ G. KRAMER, *De Tabula Mundi ab Johanne Gazaei descripta*, Diss. Halis Sax, 1920, nn. 25-26.

¹⁹ T.H. SCHIEDRUP-T.H. EVENSEN, *The cross-axis in Roman architecture, a symbolic motif?*, in «Inst. Rom. Norvegiae, Acta ad Archaeologiam et

Artium Historiam pertinentia», 6 (1975), pp. 20-24.

²⁰ CUPANE, *Il ΚΟΣΜΙΚΟΣ ΠΙΝΑΞ* ... cit., p. 199.

²¹ *Ivi*, p. 200.

²² M.C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol. 2, Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period*, Washington D.C., 2005, n. 100, p. 76; si vedano, per esempio, i due piccoli pendenti cruciformi in oro del VII sec., provenienti da Costantinopoli o dalla Siria, e conservati attualmente nella collezione di Dumbarton Oaks: ROSS, *Catalogue of the Byzantine* ... cit., n. 6 p. 10, plate XII C, D.

²³ *Ivi*, n. 100, p. 76, plate LIV.

²⁴ *Ivi*, n. 157, p. 108, plate LXXI.

²⁵ COTSONIS, *Byzantine Figural Processional Crosses* ... cit., figg. 12a, 12b.

²⁶ COTSONIS, *Byzantine Figural Processional Crosses* ... cit., p. 40 e ss., p. 90 e ss.; *Art and Holy Powers* ... cit., pp. 5-7. Molto spesso i manufatti caratterizzati da tale motivo decorativo sono oggetti di uso quotidiano, quali per esempio pettini, dadi, croci pettorali, e sono realizzati in materiali organici, come legno ed avorio, perché più facili da incidere: *Art and Holy Powers* ... cit., p. 5.

²⁷ COTSONIS, *Byzantine Figural* ... cit., n. 9, p. 90 e ss., figg. 33a-b, n. 10, p. 96 e ss., figg. 34a-b.

²⁸ *Art and Holy Powers* ... cit., pp. 5-7; scheda 91, p. 166.

²⁹ *Ivi*, scheda 93, p. 168.

³⁰ M. SALVATORE, t. 2. *Croce reliquiario*, in *Il Museo Archeologico di Venosa*, a cura di M. SALVATORE, Matera, 1991, p. 281, tavola a p. 191. Desidero ringraziare Marina Falla Castelfranchi per avermi suggerito tale confronto.

³¹ La crocetta reliquiario è stata datata tra l'VIII ed il IX secolo per la mancanza di "confronti idonei" e sulla base del dato stratigrafico (SALVATORE, t. 2. *Croce reliquiario* ... cit., p. 281, tavola a p. 191). Alla luce di quanto emerso, ritengo, invece, di poter collocare il manufatto tra il VII e l'VIII secolo, ipotizzandone un'origine egiziana.

³² CUPANE, *Il ΚΟΣΜΙΚΟΣ ΠΙΝΑΞ* ... cit., p. 200.

³³ G. PEERS, *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium*, China, 2004, p. 18.

³⁴ M. CAMILLE, *Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, in «Art History», 8 (1985), pp. 26-49; H. KESSLER, *Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul*, in «Studies in the History of Art», 16 (1985), pp. 75-92; COTSONIS, *Byzantine Figural* ... cit., p. 40 e ss. La stessa forma cruciforme è portatrice di molteplici significati. Nei Vangeli, per esempio, Cristo invita i suoi discepoli a prendere la croce e a seguirlo. Oltre al chiaro riferimento a percorrere la strada da lui indicata, anche a costo del martirio, questa affermazione può avere un'interpretazione simbolica: i soldati romani durante le campagne portavano, infatti, ognuno un palo (*stauros*, parola greca usata anche per indicare la trave orizzontale della croce). Di sera, alla fine della marcia, tutte le assi erano assemblate insieme, per formare una palizzata intorno all'accampamento. Il palo del generale era portato, invece, da un suo sottoposto. Dunque, il trasporto da parte di Simone di Cirene della Croce di Gesù può essere inteso come una reinterpretazione di questa pratica: i soldati Romani sarcasticamente trattano Gesù come un generale, il cui palo è trasportato da un "attendente". Secondo questa lettura, l'ammonizione evangelica di prendere la croce è la richiesta di seguire Cristo, generale dei Cristiani, e la croce diviene il baluardo dietro il quale è possibile trovare la salvezza (R. VILADESAU, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts - from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford 2006, p. 42 e ss.). Nel marcarsi con il segno della croce, si incapsulava, poi, l'intera economia della salvezza, e si evocava il potere attraverso cui Dio l'aveva attuata. La pratica di segnarsi con la croce, poi, riproponendo la forma della lettera greca *tau* (T) e della lettera ebraica *tav* (scritta sia dritta, +, che riversa su un fianco), usate, come la X nel nostro alfabeto, per "marchiare", allude anche alla salvezza eterna. Nella visione del profeta Ezechiele (Ez 9, 4-6), infatti, i giusti, destinati alla salvezza, erano marchiati con una croce (cioè con la lettera *tav*) sulla fronte. I primi Cristiani, perciò, collegarono il passo tratto da Ezechiele con la crocifissione di Cristo, decodificando il segno sulla fronte come una prefigurazione della Croce di Cristo e della sua passione: VILADESAU, *The Beauty of the Cross* ... cit., p. 42 ss.

³⁵ R. JENKINS-E. KITZINGER, *A Cross of the Patriarch Michael Cerularius*, in «Dumbarton Oaks Papers», 21 (1967), pp. 233-52, in particolare p. 235 e ss.

³⁶ G. VIKAN, *Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium*, in «Dumbarton Oaks Papers», 38 (1984), pp. 65-86; *Art and Holy Powers ... cit.*, pp. 24-33.

³⁷ Cfr. in merito il contributo di Alessio Monciatti in questo volume.

³⁸ L. BRUBAKER, *Icons Before Iconoclasm?*, in *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo*, («Settimane» vol. 45), Spoleto, 1998, pp. 1215-54; P. BROWN, *Images as a Substitute for Writing, in East and West: Modes of Communication; Proceedings of the First Plenary Conference at Merida*, ed. by E. CHRYSOS-I. WOOD, Leiden, 1999, pp. 27-34; C. BARBER, *Early Representations of the Mother of God, in Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. by M. VASSILAKI, Athens, 2000, pp. 253-261.

³⁹ PEERS, *Sacred Shock ... cit.*, p. 13 e ss.

⁴⁰ Fin dai primi secoli dell'era cristiana molti Teologi hanno disquisito su tale similitudine: Minucio (II-III sec.), per esempio, sostiene che la posizione dell'Orante coincide con la forma del Cristo crocifisso; Giustino martire (ca. 100-ca. 165) ritiene che il corpo dell'essere umano è esattamente la figura della croce; Teodoro Studita, nel IX secolo, confronta la figura di Daniele nella fossa dei leoni con l'Orante cristiano, e puntualizza che Daniele forma una figura della croce *ante crucem* e proprio grazie a questo fu salvato; Giovanni Crisostomo (ca. 347-407), infine, afferma che la posizione dell'Orante consente al Cristiano di trascendere dal suo corpo e di andare oltre questo mondo. Del resto, nelle crocifissioni più antiche, come, per esempio in quella raffigurata sulla porta lignea di Santa Sabina a Roma, la croce è quasi invisibile, coperta dal corpo di Cristo: PEERS, *Sacred Shock ... cit.*, pp. 28-31. Sull'immagine cruciforme che funge da simbolo nodale dell'armonia tra microcosmo e macrocosmo, tra l'uomo e la divina «natura» si veda: CASARTELLI NOVELLI, *Immagine cruciforme versus croce-patibolo ... cit.*, p. 108.

⁴¹ M. SCHAPIRO, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, in «Semiotica», I (1969), pp. 223-242, in particolare p. 228; A. KARTSONIS, *The Emancipation of the Crucifixion*, in *Bizance et les images*, ed. A. GUILLOU-J. DURAND, Paris, 1994, pp. 151-187, in particolare p. 162 e ss.; G. FRANK, *The Pilgrim's Gaze in the Age Before Icons, in Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, ed. R.S. NELSON, Cambridge, 2000, pp. 98-115; G. FRANK, *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles, 2000, pp. 102-33; NELSON, *To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium, in Visuality Before and Beyond ... cit.*, pp. 153-55.

⁴² Le ampolle dei pellegrini che contenevano acqua, olio e anche terra, tutti materiali provenienti dai luoghi santi, e su cui compare spesso la crocifissione, a volte raffigurata come una croce sormontata dal clipeo di Cristo, a volte in forma narrativa, con Cristo sulla croce, rappresentano una fase iniziale del processo mimetico che collegò strettamente ed intimamente il fedele osservatore e portatore, all'oggetto indossato, in una relazione stretta; oggetto che evocava, attraverso l'immagine che lo decorava e la reliquia che custodiva, l'evento sacro, divenendo esperienza sensoriale visiva e tattile, ma anche portale privilegiato verso la dimensione ultrasensoriale del divino: PEERS, *Sacred Shock ... cit.*, p. 13 e ss.

⁴³ G. VIKAN, *Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art, in The Blessing of Pilgrimage, («Illinois Byzantine Studies», vol. I)*, ed. R. OSTERHOUT, Urbana, 1990, pp. 97-100; L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, *Pilgerandenken aus dem Heiligen Land. Drei Neurwerbungen des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart*, in *Vivarium. Festschrift Theodor Klauser zum 90. Geburtstag*, («Jahrbuch für Antike und Christentum», supplementary vol. II), Münster, 1984, p. 234; B. KÜHNEL, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Rome, 1987, pp. 93-102; E. JASTRZEBOWSKA, *Boten, Magier und Pilger, in Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag* («Boreas», vol. 17), ed. M. JORDAN-

RUWE-U. REAL, Münster, 1994, pp. 108-11; K. KRAUSE, *Darstellungen der Kreuzesverehrung auf palästinensischen Pilgerampullen*, in «Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte», 2 (2000), pp. 9-51.

⁴⁴ *Epistola ad Eustochium*, 9.2, ed. I. HILBURG, *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, vol. 55, trans. J. WILSON, *Jerusalem Pilgrims Before the Crusades*, Warminster, 1977, p. 49; FRANK, *The Pilgrim's Gaze ... cit.*, pp. 98-115. Su cosa videro realmente Paola e gli altri pellegrini sul Golgotha, si legga C. MILNER, «*Lignum Vitae* or «*Crux Gemmata*»? The Cross of Golgotha in the Early Byzantine Period, in «Byzantine and Modern Greek Studies», 20 (1966), pp. 77-99. In ogni caso, nel Diario di viaggio della pellegrina Egeria si legge: «Et sic ponitur cathedra episcopo in Golgotha post Crucem, quae stat nunc». Dunque, il pronome relativo *quae* potrebbe riferirsi alla Croce che fu innalzata sul luogo dove si riteneva si fosse verificata la crocifissione: *Egeria: Diary of a Pilgrimage*, translated and annotated by G.E. GINGRAS, New York, 1970, p. 110, n. 381 p. 238; J.B. THIBAUT, *Ordre des offices de la semaine sainte à Jérusalem du IV^e au X^e siècle*, Paris, 1926, p. 91 n. 1.

⁴⁵ MILNER, «*Lignum Vitae*» ... cit., pp. 77-99.

⁴⁶ K. CORRIGAN, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992, pp. 40-42; A. CAMERON, *The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation, in The Church and the Arts, Studies in Church History*, vol. 25, ed. D. WOOD, London, 1992, pp. 35-36.

⁴⁷ H. BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago-London, 1994, p. 59 e ss.

⁴⁸ ROSS, *Catalogue of the Byzantine ... cit.*, p. 57.

⁴⁹ Sulla presenza dei due fedeli inginocchiati ai lati della croce sulle ampolle di Bobbio e Monza, si veda: CASARTELLI NOVELLI, *Immagine cruciforme versus croce-patibolo ... cit.*, p. 116.

⁵⁰ PEERS, *Sacred Shock ... cit.*, p. 21.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² La cassetina reliquiario è datata dalla critica tra il tardo VI e il 600 ca.: U. UTRO, *Coperchio di reliquiario con dipinti cristologici, in Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, Catalogo della mostra (Rimini, 31 marzo-1 settembre 1996), a cura di A. DONATI, Milano, 1996, scheda n. 250, pp. 325-326; CASARTELLI NOVELLI, *Immagine cruciforme versus croce-patibolo ... cit.*, p. 116; PEERS, *Sacred Shock ... cit.*, p. 20 e ss.

⁵³ PEERS, *Sacred Shock ... cit.*, p. 20 e ss.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ W.F. VOLBACH, *Il Tesoro della Cappella Sancta Sanctorum* («Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana», Guida IV), Città del Vaticano, 1941, p. 16; A. FROLOW, *La reliquie de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961, n. 357; M.M. GUTHIER, *Émaux de l'Occident médiévale*, Lausanne, 1972, n. 13, p. 44 e ss.; R. FARIOLI CAMPANATI, *Le arti suntuarie. Smalti, oreficeria, lavorazione dei metalli (VII-IX secolo)*, in *I Bizantini in Italia*, a cura di G. PUGLIESE CARATELLI, Milano, 1986, p. 335 e ss., scheda n. 195 p. 407; H.L. KESSLER-J. ZACHARIAS, *Rome 1300. On the path of the pilgrim*, New Haven and London, 2000, p. 55 e ss., Fig. 50.

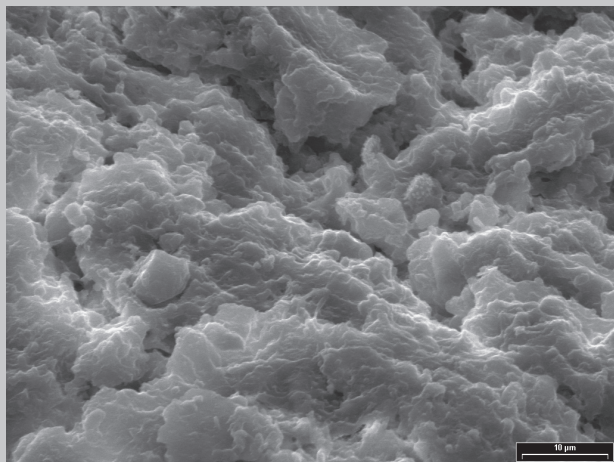
⁵⁶ La presenza della stauroteca di Pasquale I nel *Sancta Sanctorum*, dunque nel luogo dove erano conservate le reliquie più preziose e venerate della Chiesa Romana, dove, del resto, era custodita anche l'icona del Salvatore, il «Volto Santo» del Laterano, potrebbe aver in qualche modo influenzato la nascita in tale contesto culturale del Cristo crocifisso di Rosano. La Croce di Santa Maria Assunta custodisce, infatti, le reliquie proprio in corrispondenza del volto del Figlio di Dio, dunque nel punto focale dove la presenza divina è evidentemente manifesta, collocazione enfaticizzata dal fatto che l'aureola – come, del resto, avviene di solito in questa tipologia di manufatti, chissà se proprio per una suggestione simile – aggetta dalla croce, quasi a voler sottolinearne la sua indipendenza, per evocare, forse, come riflesso concettuale, la tavola lateranense del Salvatore e, proseguendo per rimandi ideologici, il Volto Santo. Tale influenza ideologica avvalorerebbe l'ipotesi di Alessio Monciatti (si veda il suo contributo *infra*) sull'origine romana della croce monumentale di Rosano.

Composizione materia della croce-reliquia

Alba P. Santo

La piccola croce si presenta di colore scuro, nerastro tendente al grigio con superficie traslucida. Il suo peso è di 7.63 g e la sua densità risulta essere di circa 2.4-2.5 g/cm³. L'origine di tale reliquia pone molti interrogativi ma a causa della sua preziosità è stato possibile effettuare, allo scopo di determinarne con precisione la sua composizione, solo analisi non distruttive. L'osservazione al microscopio binoculare in luce riflessa rivela la presenza di un sottile strato di vernice a composizione presumibilmente organica che ne scurisce l'aspetto. La presenza di una piccola frattura sulla superficie della reliquia ha permesso l'osservazione in una piccola area priva di vernice: questa risulta di colore più chiaro rispetto al resto; proprio su questa piccola area è stato, pertanto, possibile effettuare l'osservazione ad elevato ingrandimento tramite microscopia elettronica a scansione (SEM). Il materiale utilizzato per la reliquia risulta costituito (Fig. 1) da un insieme di granuli e abbondanti scaglie di piccole dimensioni (max 100 micron). Successivamente è stato effettuato un diffrattogramma (utilizzando un diffrattometro al Cobalto) che ha rivelato la presenza di fillosilicati (le scagliette di cui si diceva prima), calcite, grafite e tracce di quarzo. Tali determinazioni hanno trovato conferma nelle analisi condotte tramite microscopia elettronica utilizzando il sistema a dispersione di lunghezza d'onda (WDS) che hanno rivelato la presenza di minerali silicatici (come fillosilicati e quarzo) e abbondante Calcio.

Le caratteristiche fisiche dell'oggetto in esame (colore, densità, tessitura) e composizione sono in accordo nel far ritenere che la reliquia oggetto di studio sia stata realizzata utilizzando una roccia a grana fine, di metamorfismo di basso grado come potrebbe essere un'ardesia, contenente fillosilicati, quarzo e calcite. Il colore scuro è verosimilmente legato alla presenza di sostanze carboniose come la grafite.



1.

Relazione tecnica sul restauro della croce-reliquia

Carlo Biliotti

La piccola croce, ricavata da un blocchetto di ardesia e terminata da piccoli lobi, è su tutte e due le facce incisa minuziosamente con cerchi e linee perimetrali molto precise che ne percorrono il contorno. Nello spessore di uno dei bracci è stato ricavato un foro passante per l'inserimento di un laccio così da poter portare l'oggetto appeso al collo.

La crocetta è in buone condizioni, solo sporca e grassa tanto che le incisioni e gli incavi erano occlusi da sporcizia, perciò, dato il materiale e la delicatezza dell'oggetto, siamo intervenuti con una pulitura molto leggera, evitando di usare prodotti aggressivi, con le dovute cautele appurando che il materiale non avesse fenomeni di degrado.

Abbiamo usato prima una microapplicazione di pochissima acqua deionizzata, per poi passare a piccoli impacchi di carbonato di ammonio cercando di non bagnare troppo l'oggetto, ma cercando di arrivare così ai primi risultati, continuando poi, meccanicamente, a entrare nei piccoli fori dell'incisione per rimuovere lo sporco. Abbiamo proseguito poi con applicazione di sapone neutro con piccoli impacchi e pennelli morbidi, arrivando così per gradi a una pulitura pressoché perfetta. Per evitare che la materia si inumidisse troppo è stata praticata una asciugatura con aria compressa e una fonte radiante di calore. Infine è stata applicata sulle due facce una mano di olio di vaselina, sia per evidenziarne il colore sia per una modesta protezione.