



Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI MUSICALI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVII

“lo travo di lo crucifixo”

***L'esposizione e l'uso della croce negli edifici di
culto siciliani fra il Regnum Normanno e il
Concilio di Trento
(1149-1555)***

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Vittoria Romani

Supervisor: Ch.mo Prof. Giovanna Valenzano
Ch.mo Prof. Alessandra Pattanaro

Dottorando: Giuseppe Fazio

Indice

Introduzione	p. 5
Cap. I - La croce nei contesti liturgici durante il regno normanno-svevo	p. 11
Cap. II - "Crux triumphalis in plerisque locis in medio Ecclesiae ponitur"	p. 63
Cap. III - Un nuovo contesto devozionale: il Crocifisso gotico doloroso	p. 111
Cap. IV - L'originale produzione di croci dipinte in Sicilia fra XV e XVI secolo	p. 145
Cap. V - Le alternative alla croce dipinta: crocifissi, croci ibride e calvari	p. 197
Catalogo delle opere	p. 231
Repertorio iconografico	p. 333
Bibliografia	p. 459

Introduzione

Nel 1992 la pubblicazione di un libro sulle croci dipinte in Sicilia (M. C. Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area Occidentale dal XIV al XVI secolo*, Flaccovio editore, Palermo 1992) metteva in evidenza un aspetto della produzione artistica isolana che dal Duecento fino alla metà del Cinquecento aveva tenuto impegnate le botteghe artistiche nell'incessante lavoro di soddisfare le esigenze cultuali e liturgiche di cattedrali, monasteri e parrocchiali, non potendo esistere infatti una chiesa cristiana senza la sua icone della croce (Concilio Niceno II).

Dal testo, che prende le mosse comunque dagli studi precedenti soprattutto di Maria Grazia Paolini, che già nel 1959 aveva individuato le peculiarità della produzione siciliana di croci dipinte, si evince chiaramente che mentre nel resto d'Italia questo particolare genere pittorico si era estinto già sul finire del Trecento, in Sicilia esso si perpetua fin ben oltre la metà del XVI secolo, con un continuo rinnovamento del linguaggio figurativo da parte degli artisti ma restando legati alla tradizione medievale della tavola sagomata a croce, ornata da una ricca cornice intagliata che solo in rari casi si è conservata, dove spesso le figure sono costrette a forza entro i contorni serrati.

“L'originalità delle croci siciliane a partire dal XV secolo è per altro anche quella di essere dipinte su entrambe le facce invece che soltanto nel *recto*, come erano gli esemplari romanici e gotici, ad eccezione delle croci astili e processionali, per altro più maneggevoli e di formato ridotto” (dalla introduzione di Maurizio Calvesi). Nelle grandi croci stazionali della Sicilia, a differenza delle croci di piccolo formato spesso realizzate a fini devozionali e che prevedono una grande varietà di immagini diverse, l'iconografia si è inoltre consolidata su uno schema rispondente alla sua funzione liturgica e che, tranne in rari casi, rimane a lungo invariato. Esso prevede, nel *recto*, la figura del Crocifisso al centro, la Vergine e San Giovanni dolenti nei due capicroce ai lati, il *Pantokrator* ovvero l'*Arbor vitae* con il nido del Pellicano, emblema cristologico, in alto e la Maddalena ovvero la grotta con il teschio di Adamo in basso; nel *verso* troviamo invece la figura del Risorto al centro e gli emblemi dei quattro evangelisti nei capi-croce.

Tuttavia in quella occasione venivano lasciate irrisolte numerose questioni inerenti soprattutto alcuni degli esemplari presentati che costituiscono ancora capitoli aperti della storia dell'arte medievale e moderna in Sicilia; basta citare per tutti la straordinaria croce della cattedrale di Piazza Armerina, *name-piece* per l'ancora anonimo maestro che l'ha dipinta.

A quasi vent'anni da quella pionieristica pubblicazione è sembrato opportuno allora ritornare sull'argomento per cercare di chiarire i punti rimasti ancora in ombra e allargare il campo di indagine agli altri aspetti inerenti l'esposizione della croce all'interno degli edifici ecclesiastici siciliani e la sua fruizione da parte del clero e dell'assemblea dei fedeli.

Si è pensato allora di estendere la ricerca sia ai modelli liturgici precedenti, ossia a partire da quando in Sicilia abbiamo contezza di un uso della croce sistematicamente inquadrabile con certezza, attraverso fonti scritte e iconografiche, e che corrisponde alle attestazioni di epoca normanna e prostrarla fino alla metà del XVI secolo, quando le norme, ovvero le consuetudini e le interpretazioni, scaturite dal Concilio di Trento interromperanno la millenaria centralità della croce all'interno dell'aula ecclesiale; sia di includere le altre forme di esposizione della croce, focalizzando l'attenzione di volta in volta sulla diversità del medium, in termini di supporto e di materia utilizzati ma anche del cambiamento che esso provoca nella recezione del messaggio che si vuole trasmettere.

I confini cronologici sono segnati da due date precise: nel 1149 viene redatto l'inventario dei beni mobili della Cattedrale Cefalù in cui si evince chiaramente, ed è una delle prime volte, l'uso normanno della croce processionale, che poi veniva staccata dalla sua asta e posta sull'altare, ovvero fissata nei pressi di esso; il 1555 è invece l'anno segnato sul verso dipinto della complessa macchina lignea al centro della navata della chiesa madre di Collesano, che rappresenta l'apogeo per le croci siciliane oltre che un caso unico in Italia di mantenimento di una simile struttura che focalizza tutto lo spazio liturgico.

Nella rilettura delle fonti, dei documenti e della storiografia sull'argomento, fra cui si segnala la recente e corposa pubblicazione *Manufacere et scolpire in lignamine*, curata da Teresa Pugliatti, Salvatore Rizzo e Paolo Russo, dedicata alla scultura in legno siciliana, sono emerse non poche discordanze nell'interpretazione dei dati a nostra disposizione, che dal 1992 ad oggi, grazie a numerosi rinvenimenti documentari, hanno accresciuto la possibilità di avere un quadro più completo, anche se ancora parecchi rimangono i buchi da colmare con dati certi, ma a cui si tentato di dare comunque una risposta, seppure ipotetica.

La ricerca si è avviata cercando di mettere a fuoco alcuni punti cardine che costituiscono lo scheletro su cui si è sviluppata tutta l'architettura delle argomentazioni:

- Le croci dipinte vanno inserite nel più ampio contesto dei Calvari stazionali, di cui esse rappresentano una particolarissima visione sintetica compiuta. I documenti e le fonti iconografiche suggeriscono infatti l'esistenza di una variegata possibilità di soluzioni per l'esposizione della croce: la sola croce dipinta, la croce dipinta e i dolenti rilevati a tutto tondo, la croce dipinta soltanto nel *verso* e con il Crocifisso scolpito nel *recto*, il solo Crocifisso scolpito, il gruppo del Calvario composto da tre statue a tutto tondo.
- La collocazione della croce all'interno dell'edificio ecclesiale. Gli studi precedenti si sono soffermati soltanto sull'aspetto verticale, disputando se in origine croci e crocifissi erano appesi sotto l'arco del presbiterio, piantate a terra o, più verosimilmente, poste al di sopra

del tramezzo e più frequentemente della trabeazione chiamata nei documenti per l'appunto "lo trabo" o "la trabe" del crocifisso. Gli equivoci in questo senso nascono principalmente da una errata interpretazione sulla sistemazione della croce nella Cattedrale normanna di Cefalù. Nel tempio ruggeriano è infatti ancora presente una monumentale croce opistografa, la più grande della Sicilia con i suoi oltre cinque metri di altezza, attribuita da Genevieve Bresc Bautier, prima, e da Maria Andaloro, poi, a Guglielmo da Pesaro, che la dovette eseguire prima del 1468, anno in cui gli viene commissionata un'altra croce dipinta per il duomo di Monreale che il pittore doveva realizzare in conformità a quella già compiuta per Cefalù. Il vescovo Preconio, probabilmente, trasferisce la monumentale croce dipinta sotto la chiave di volta del grande arco che separa la navata dell'assemblea dal transetto riservato al clero, qui infatti la trova appesa un cronista del 1592, Bartolomeo Carandino, e questo come detto ha creato numerosi equivoci circa la collocazione in origine della croce cefaludese e delle altre in Sicilia; infatti le croci siciliane si distinguono anche per non avere una base d'appoggio propria, in molte però sono ancora riconoscibili il perno che permetteva di fissarle al tramezzo o alla trave e gli anelli per l'aggancio dei tiranti che permettevano di stabilizzarla. Ma sarà soltanto con le trasformazioni interne alle aree celebrative operate nel clima tridentino, durante il quale si è accentuata la centralità della custodia eucaristica rispetto alla croce, che essa viene spostata o all'apice dell'arco del presbiterio, per non "infastidire" la visione dei riti liturgici, oppure viene collocata su un altare laterale, equiparata alle altre immagini che si moltiplicano sulle pareti delle chiese. Gli stessi documenti ci dicono però della collocazione della croce "in mezo di la ecclesia" accentuando di più l'aspetto orizzontale, rispetto a quello verticale. La funzione principale della croce era infatti quella di dividere la chiesa in due zone, una riservata al clero e alla celebrazione dei riti e una atta ad accogliere l'assemblea dei fedeli, rispecchiando così quanto Venanzio Fortunato, innografo del VI secolo, aveva espresso nel suo *Vexilla Regis*, il più famoso testo liturgico dedicato alla croce, che ad un certo punto, le si rivolge con queste parole: «del corpo suo sei fatta bilancia».

- La funzione liturgica del *verso* dipinto con l'immagine del Cristo Risorto. È stato ipotizzato che la bi-frontalità delle croci siciliane servisse per esporre nel tempo di Pasqua l'effigie della resurrezione, rigirando la tavola su se stessa. Di questo rituale non si trova però nessuna traccia nelle fonti e comunque, se vero, esso appare più un'usanza devozionale post-tridentina che una prassi della spiritualità medievale. A questo si aggiunge che per alcuni esemplari di croce, di notevoli dimensioni e con predisposizioni logistiche che non permettevano la mobilità anche parziale dell'opera, una simile operazione risulta molto

improbabile.

- Problemi legati a questioni stilistiche e attributive. Molte attribuzioni, sia delle croci dipinte che dei gruppi scultorei, non sono condivise unanimemente dalla critica come pure in alcuni casi, fra i quali il più interessante rimane quello del convenzionalmente detto Maestro della croce di Piazza Armerina, si è dibattuto sulla formazione culturale degli artisti e circa la loro provenienza estera o l'origine locale.

Una parte della ricerca ha cercato di chiarire gli aspetti prettamente liturgico – culturali, innanzitutto con l'analisi delle fonti liturgiche e patristiche dei testi fondativi e prescrittivi sull'uso della croce nella liturgia romana e sulla sua presenza stazionale e monumentale all'interno degli edifici di culto. Le fonti latine sono riportate nella lingua originale, mentre quelle greche o in altra lingua antica in traduzione; inoltre alcune volte, quando si sono rilevati problemi di interpretazione, si è optato per la traduzione in nota in lingua corrente. Si sono prese in esame sia le fonti generali della Patrologia Latina sia le fonti liturgiche locali, quali il cosiddetto *Messale Gallicano* (fine XII-inizi XIII sec.) conservato nell'Archivio Storico Diocesano di Palermo, i testi liturgici della Biblioteca del Seminario di Messina (XII sec.) e quelli più recenti della Biblioteca Centrale della Regione Sicilia e dell'Abbazia benedettina di San Martino delle Scale, constatando che dal punto di vista normativo non esistevano in Sicilia prescrizioni peculiari rispetto al resto dell'Occidente cristiano. L'ordine dei capitoli non deve essere inteso allora soltanto come successione cronologica dei fatti e delle opere presentate, ma a questa si associano la diversificazione tipologica e funzionale di tutta la consistenza delle opere rimaste e le digressioni diacroniche di carattere generale sui diversi usi della croce nel tempo. Grande spazio è stato dato anche ai temi inerenti all'iconografia e all'iconologia delle immagini, poiché ritengo che la sola lettura formale e stilistica restituisca soltanto in senso parziale la contestualizzazione di questa particolare categoria di arredo liturgico. La lettura dei diversi sistemi di immagini e la ricerca del loro linguaggio semantico non si sono fermati alla semplicistica *lectio faciliore*, ma si è cercato di risalire alle fonti primigenie che sottendono a ciascuno di essi, le quali probabilmente con l'andare del tempo non furono percepite più come tali, ma rimangono pur sempre testimonianze di una tradizione figurativa ininterrotta. Una parte rilevante della ricerca è stata dedicata all'indagine documentaria, mettendo insieme e rileggendo univocamente la grande mole di documenti che da Gioacchino Di Marzo (seconda metà del XIX secolo) in poi sono venuti alla luce, non avendo tralasciato quando possibile l'integrazione con nuovi dati ricavati da documenti inediti o poco conosciuti.

Il capitolo I è incentrato sull'uso della croce in Sicilia in epoca normanno-sveva, quando non è

documentata nessuna presenza di croci monumentali ma soltanto di quelle piccole e preziose che venivano impiegate al contempo nelle processioni e quindi collocate presso l'altare; si è analizzata l'origine della croce posta nel contesto dell'altare e il suo legame con il sacrificio eucaristico e lo sviluppo della funzione fino alla cosiddetta croce stazionale, quella cioè che precedeva nei rituali liturgici e paraliturgici il papa e anche i vescovi che erano stati autorizzati; si sono passate in rassegna le superstiti opere prodotte dalle officine del Palazzo Reale di Palermo, delle quali nessuna è oggi conservata in Sicilia, e quindi le altre tipologie che vanno dalle croci in lamine metalliche a quelle a smalto di produzione limosina.

Il capitolo II affronta il tema della croce monumentale posta al centro della chiesa, ne analizza l'origine e la diffusione e quindi si sofferma sui pochi esemplari due e trecenteschi che sono scampati al degrado del tempo, da quelle di importazione centro italiana a quelle riconosciute come produzione autoctona. Inoltre è presentato l'unico esemplare di crocifisso ligneo duecentesco a essere giunto fino a noi, quello del monastero di Rifesì, oggi nella chiesa madre di Burgio (Agrigento).

Nel capitolo III si sviluppa il tema del crocifisso gotico a rilievo, diffusosi nel corso del XIV secolo e che viene considerato come la nascita del crocifisso devozionale, davanti al quale riversare propositi e speranze del fedele pentito dei propri peccati. Gli esemplari più famosi in Sicilia, due del tipo “doloroso”, a Palermo e a Trapani, e uno del tipo “cortese”, a Monreale, saranno oggetto di numerosissime repliche, che addirittura nel caso del devotissimo crocifisso palermitano arriveranno fino agli inizi del XX secolo.

Il Capitolo IV tratta della ripresa nel Quattrocento della produzione di croci dipinte e della sua caratterizzazione distintiva più originale nelle croci opistografe, che presentano il Crocifisso da un lato e il Risorto dall'altro. Qui si è cercato di dare delle risposte, che ovviamente rispecchiano il punto di vista dello scrivente, sui molti aspetti ancora irrisolti circa le attribuzioni di alcune opere o la loro connotazione culturale, cercando di argomentarle sulla base di dati certi.

Infine il V e ultimo capitolo è dedicato alle diverse alternative alla croce dipinta, che vanno da soluzioni semplici, come il crocifisso scolpito o la croce ibrida, con alcune parti dipinte e altre a rilievo, a quelle più complesse che prevedono l'uso di croci o crocifissi affiancati dalle immagini dei due dolenti, che hanno il loro apice nella grande macchina lignea di Collesano, datata 1555.

La seconda parte del testo è dedicata alla classificazione delle opere esistenti, partendo dal buon repertorio di croci dipinte e crocifissi pubblicato nel 1992, integrandole con le opere allora non inserite, soprattutto della Sicilia Orientale, e aggiungendo le opere appartenenti alle altre tipologie analizzate. I risultati di tale investigazione sono confluiti in un catalogo ragionato dove di ogni

opera si è registrato collocazione, materiali e supporto, misure, provenienza, iconografia, eventuali iscrizioni, datazione, autore. Per quanto riguarda la sezione V. del catalogo, ossia quella che riguarda i crocifissi e i gruppi scultorei del XV e XVI secolo, la classificazione si deve intendere come puramente esemplificativa e assolutamente non esaustiva, perché, in mancanza di una catalogazione preliminare, troppo numerose sono le opere e troppo vasto il territorio per poter ipotizzare una ricognizione a tappeto.

Desidero infine ringraziare tutti coloro che a vario titolo hanno favorito lo svolgimento di questa ricerca con il loro contributo di idee, suggerimenti o, semplicemente, concessione di autorizzazioni, senza di cui difficilmente si sarebbe potuto portare a termine il lavoro, che non ha assolutamente velleità di essere risolutivo o esaustivo, ma vuole semplicemente essere un nuovo punto di partenza per chi vorrà ancora approfondire un aspetto tanto caratteristico quanto importante per la cultura figurativa della Sicilia.

Cap. I - La croce nei contesti liturgici durante il regno normanno-svevo

Nel 1149, appena eletto alla guida della Diocesi di Cefalù, il vescovo Arduino, primo di questo nome, fa redigere al canonico cellerario Bosone, a sua volta poi vescovo dal 1157, l'inventario delle suppellettili mobili in uso alla Cattedrale del Salvatore (fig. 1) che il re Ruggero II aveva fondato nel 1131 e che poi, nel 1145, aveva designato a suo mausoleo personale, dotandola, oltre che dei due famosi sarcofagi porfirei, di preziose suppellettili per lo svolgimento dell'azione liturgica del culto¹. L'inventario nelle prime tre voci distingue tra i donativi fatti dal re (quas dominus rex donavit) e le compere fatte dal primo vescovo eletto della nuova Diocesi, Iocelmo (quas electus emit); poi unifica il patrimonio senza più specificare l'offerente.

Scorrendo la lettura dell'inventario, alla riga 10 e 11² si trovano elencate: *Crux aurea I, argenteae II cum fustibus suis argenteis*. Non vi può essere dubbio che si tratti di tre croci processionali poiché esse sono dotate di aste (fustibus) e non di piede (pedibus) per essere eventualmente poggiate su un qualche piano, inoltre l'aver elencato a parte le tre aste, d'argento anche quella ad uso della croce d'oro, significa che le due parti, croce e asta, dovevano essere separabili, probabilmente per consentire, una volta finita la processione, un uso celebrativo diverso della croce.

È da escludere, invece, che si possa trattare di stauroteche *stricto sensu* sagomate a croce, poiché avanzando nella lettura dell'inventario si trova indicato alle righe 14 e 15: *Lignum Dominicum cum duabus tabulis aureis et gemmatis*³. La reliquia della Croce (fig. 2), ancora oggi esistente nella sua confezione normanna⁴, era dunque venerata in una preziosa stauroteca probabilmente del tipo a cassetta, con due sportelli (duas tabulas) apribili per consentirne la visione, a cerniera, come nell'esemplare del Museo Diocesano di Monopoli⁵ (fig. 3), ovvero a scorrimento, come in quella di Limburg An der Lahn⁶ (fig. 4); mentre per l'aspetto della stauroteca, la forgia in oro, la presenza delle gemme e, molto verosimilmente, anche di smalti, richiamano alla mente la coperta

¹L'inventario è pubblicato per la prima volta in C. VALENZIANO, *La Basilica Cattedrale di Cefalù nel periodo normanno*, in "O Theologos. Cultura cristiana di Sicilia", V, 19, 1978, p. 117. Alla stessa sede (pp. 85-140) si rimanda per una ricostruzione storico-documentaria dei primi travagliati decenni della cattedrale cefaludese.

²Il documento (Archivio Capitolare della Cattedrale di Cefalù, pergamena S.I, 18) è stato consultato tramite l'immagine fotografica fornita dal FotoArchivio Varzi di Cefalù.

³*IBIDEM*.

⁴Cfr. C. VALENZIANO, *Stauroteca*, in M. ANDALORO (ed), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 2005, pp. 214-215.

⁵Cfr. da ultimo S. DI SCIASCIO, *Stauroteca con la Crocifissione fra i Ss. Pietro e Paolo*, in *IVI*, pp. 120-121, con bibliografia precedente.

⁶Cfr. A. GINNASI, *La Stauroteca di Limburg An-Der-Lahn: devozione e lusso nel mondo bizantino*, in "Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LXII, 1, gennaio-aprile 2009, pp. 97-130.

dell'Evangelario di Capua⁷ (fig. 5).

La tipologia di croce usata nella liturgia del *Regnum Siciliae*, come si desume anche dall'inventario cefaludese, doveva essere dunque quella della Croce stazionale, ossia la croce che nelle processioni stazionali precedeva il vescovo e che, una volta giunti in presbiterio, veniva staccata dalla sua asta e posta in un alloggiamento predisposto sopra l'altare o nelle sue vicinanze⁸. Una fonte eccezionale di questo uso della croce nella liturgia siciliana in epoca normanna è rappresentata da due miniature usate da Pietro da Eboli per illustrare il *Liber ad honorem Augusti*, nelle quali si vede, in entrambi i casi, l'altare di quella che i *titula* identificano come la Cappella regia del Palazzo di Palermo con il suo apparato, ossia pallio, tovaglia, calice, candelabri, lampade pensili e, appunto, la croce, astata e del tipo a due traverse, detto patriarcale, collocata al centro appena dietro la mensa eucaristica (figg. 7-8). Pur non volendo considerare le testimonianze di Pietro da Eboli come documentali per lo specifico della Cappella Palatina, anche se dall'altro lato non possono neanche essere considerate frutto della sola fantasia dell'autore poiché, come sottolinea Maria Andaloro, certi particolari colti nelle immagini non sarebbero stati possibili senza almeno un vago ricordo diretto dell'ambiente palermitano⁹, esse però documentano quantomeno dell'uso diffuso al suo tempo di certe pratiche liturgiche, quali ad esempio proprio la tipologia e la collocazione della croce. Ma ancora più importante per la ricostruzione dell'uso della croce in Sicilia in epoca normanna, ma anche per la datazione precoce e per l'originale punto di vista, è un riquadro estratto dalle migliaia di immagini del soffitto della navata centrale della Cappella Palatina, che raffigura di profilo una croce astata posta proprio dietro l'altare durante una celebrazione eucaristica (fig. 6), e visto il contesto in cui l'immagine si trova è molto probabile che essa ritragga proprio la situazione della Cappella.

Fin dalle più antiche testimonianze dell'uso della croce nella liturgia, sia in Oriente che in Occidente, essa è stata sempre legata all'eminenzialità per eccellenza del luogo di culto, cioè all'altare eucaristico. Verso questo senso concordano tutte le testimonianze rimasteci a partire già dal IV secolo, sia testuali che iconografiche.

Mentre, infatti, già Giuliano l'Apostata (morto nel 363) inveiva contro il prosternarsi dei cristiani di fronte alla croce¹⁰ e, ancora più chiaramente, Asterio Amaseno alla fine del IV secolo considera

⁷Cfr. M. K. GUIDA, *Coperta dell'evangelario del vescovo Alfano di Capua*, in M. ANDALORO (ed), *Nobiles Officinae...* cit., pp. 260-263, con bibliografia precedente.

⁸Sulla Croce stazionale cfr. ad vocem *Croce stazionale*, in G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XVIII, Tipografia Emiliana, Venezia 1843, pp. 251-252; sulla mobilità della croce d'altare cfr. J.-P. CAILLET, *L'arredo dell'altare*, in P. PIVA (ed), *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Jaca Book, Milano 2006, pp. 193-194.

⁹Più volte l'Andaloro ritorna su questo specifico argomento, da ultimo cfr. M. ANDALORO, *La Cappella Palatina di Palermo e l'inventario del 1309 fra analisi e ragionamenti*, in M. ANDALORO (ed), *Nobiles Officinae...* cit., p. 99.

¹⁰Cfr. E. KITZINGER, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, La

l'atto di *Proskynesis* davanti al simbolo della croce perfettamente naturale per un cristiano¹¹, la fonte dalla datazione più alta a darci testimonianza della collocazione della Croce nei pressi dell'altare è Paolino da Nola, che nel Carme XIX, datato concordemente dalla critica al 405¹², racconta un episodio sacrilego avvenuto qualche anno prima¹³; un ladro, cioè, aveva rubato la preziosa croce d'oro che pendeva sopra la mensa per tentare di rivenderla a Roma, ma mentre era in viaggio verso l'Urbe fu catturato e la refurtiva recuperata e ricollocata al suo posto. È lo stesso Paolino a dare le coordinate temporali e geografiche dell'evento, infatti inizia la narrazione rivolgendosi agli astanti dicendo:

finibus in nostris et in ista sede patratum

nuper opus referam...¹⁴

Nel raccontare l'episodio il vescovo nolano si dilunga nella descrizione dei luoghi e degli arredi preziosi della basilica, dedicando largo spazio ovviamente alla croce, descritta ampiamente nella sua conformazione complessa, nella sua consistenza materica e nella sua collocazione all'interno dell'edificio. Per ben due volte nel Carme, quando Paolino deve collocare il luogo della croce, prende a riferimento l'altare:

...minus esset

criminus et pretii suspensam altaris ad ora

longius argentoque levem amandare lucernam,

[...]

tamquam vile nefas argentea sumere furto

sprevit et audacem porrexit in aurea dextram,

quae simul e variis scite distincta lapillis

viderat, et magnis inflarat pectora notis,

ut pariter gemmis gauderet dives et auro¹⁵.

Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze) 1992, p. 11.

¹¹*IBIDEM*.

¹²Cfr. A. RUGGIERO (ed), *Paolino da Nola. I carmi*, vol. I, Libreria Editrice Redenzione, Napoli-Roma 1996, p. 349.

¹³PAOLINO DA NOLA, Carme XIX, vv. 378-713.

¹⁴«vi riferirò l'opera compiuta da poco nella nostra terra e in questa sede», (*Carme XIX*, vv. 382-383; trad. A. RUGGIERO (ed), *Paolino da Nola...* cit., p. 379).

¹⁵«... sarebbe stata minore la colpa e il guadagno nel sottrarre una leggera lucerna d'argento sospesa abbastanza lontano dalla zona dell'altare, [...] tuttavia disprezzò come delitto di poco conto il rubare oggetti di argento e allungò la destra audace verso quelli d'oro, che aveva visti ornati artisticamente di pietre preziose di vari colori e aveva riempito il cuore di grandi desideri per godere, ricco parimenti delle gemme e dell'oro» (*Carme XIX*, vv. 426-428, 430-434; trad. IVI, p. 383).

e ancora:

... nam redditā fulget in ipso
quo fuerat prius apta loco et velamine clausi
altaris faciem signo pietatis adornat¹⁶.

Dal testo paoliniano si evince altresì che la preziosa croce costituiva un arredo fisso della chiesa, posto in posizione elevata tanto che per raggiungerla era necessario l'ausilio di una scala, di cui si era servito il ladro per sottrarre il prezioso oggetto al suo luogo abituale:

... qua noverat usu
adpositam lychnis per noctem ex more parandis
machinulam gradibus scalas praebere paratis
et male securo sibi iam custode relictam,
qua crucis instar erat, quod et est modo, perpetue virga
directum geminos transverso limite gestans
cantharulos, unum de calce catenula pendens
sustinet...
[...]
Sed paulo crucis ante decus de limite eodem
continuum scyphus est argenteus aptus ad usum¹⁷.

Verosimilmente l'asta continua che sosteneva la croce doveva pendere dal soffitto, infatti più avanti nel *carme* leggiamo:

Illa igitur species, quam fur agitatus avaris

¹⁶ «Infatti restituita rifulge nello stesso luogo dove prima era stata collocata e adorna col segno della misericordia la [conformazione] dell'altare ricoperto da un velo.» (*Carme XIX*, vv. 662-664; trad. IVI, p. 401). Rispetto alla traduzione di Ruggiero si preferisce rendere il termine *facies* con “conformazione” e non con “facciata”, poiché credo che qui Paolino voglia sottolineare l'unità spaziale degli elementi della zona dell'altare e non la collocazione della croce su una faccia della mensa, cosa che fra l'altro andrebbe in contraddizione con quanto detto altrove nello stesso *Carme* (cfr. *infra*, note successive).

¹⁷ «...là dove sapeva che il piccolo congegno, posto secondo l'usanza per preparare le lampade nella notte, gli offriva una scala con i gradini già pronti e che era stato lasciato a sua disposizione dal custode poco affidabile, dove era il simulacro della croce che ancora vi è. Questo, innalzato verticalmente con un'asta continua, porta agli estremi del braccio trasversale due lucerne, una sola ne sostiene la catenella che pende dalla base. [...] poco innanzi all'immagine splendida della croce pende dallo stesso braccio una lampada d'argento destinata a uso continuo.» (*Carme XIX*, vv. 456-463, 466-467; trad. IVI, p. 385).

in cassum furiis pendente refixerat unco¹⁸.

Qualche decennio dopo lo scritto di Paolino, un'importante testimonianza stavolta figurativa è rappresentata dalla celebre Capsella eburnea di Samagher, datata intorno al 440¹⁹. La presenza di numerose croci sulle cinque facciate del piccolo cofanetto reliquiario ci offre uno sguardo direi unico sulle diverse tipologie iconografiche e funzionali della croce nel V secolo e ci permette di avanzare l'ipotesi di un suo uso iniziale come stauroteca. Ciò che a noi interessa in questa sede è però soprattutto l'immagine intagliata sulla faccia posteriore (fig. 9), in cui la critica ha riconosciuto la ricostruzione dell'area celebrativa della Basilica costantiniana presso il Vaticano. In essa è facilmente riconoscibile fra l'altare della confessione e l'abside di fondo, non sappiamo quanto distante dall'uno e dall'altra, la presenza di una travicella orizzontale sulla quale si innalza una croce provvista di maschio per l'incastro, unica testimonianza visiva che traduce in immagine quanto Paolino aveva descritto nel suo *carme* e che attesta l'uso diffuso di questo ordine liturgico. La croce in questione è con molta probabilità quella che l'imperatore Costantino e la madre Elena²⁰ donarono alla Basilica Vaticana e descritta nel *Liber Pontificalis*, nella vita di papa Silvestro I. Se così è, allora questo testo ci dà un'indicazione molto precisa circa la collocazione della croce e il suo aspetto materico: «Fecit autem et cameram basilicae ex trimma auri fulgentem et super corpus beati Petri, supra aera quod conclusit, fecit crucem ex auro purissimo, pens. Lib. CL, in mensurae locus, ubi scriptum est hoc: CONSTANTINUS AUGUSTUS ET HELENA AUGUSTA HANC DOMUM REGALEM SIMILI FULGORE CORUSCANS AULA CIRCUMDAT, scriptum ex nigellis in cruce ipsa»²¹. La croce costantiniana era posta dunque proprio al di sopra dell'altare che racchiudeva il sepolcro dell'apostolo Pietro e una situazione simile doveva esserci anche nell'altra basilica costantiniana dedicata a San Paolo: «Sed et crucem auream super locum beati Pauli posuit, pens. Lib. CL»²².

Una fonte di poco posteriore, Narsai di Nisibe, che scrive intorno al 450, parla ancora di una croce posta sull'altare durante le azioni liturgiche assieme all'evangelario; Erik Peterson, che riporta la

¹⁸ «Quell'immagine, dunque, che il ladro, sconvolto dalla passione della cupidigia, inutilmente aveva staccato dal gancio che pendeva dall'alto...» (*Carme XIX*, vv. 656-657; trad. IVI, p. 399).

¹⁹La capsella eburnea fu ritrovata agli inizi del secolo scorso nelle località di Smagher, nei pressi di Pola in Croazia. Sulla datazione, la provenienza, la committenza e l'iconografia cfr. D. LONGHI, *La capsella eburnea di Smagher: iconografia e committenza*, edizioni del Girasole, Ravenna 2006; con ampia bibliografia precedente.

²⁰L'imperatore e sua madre sono stati fra l'altro riconosciuti dalla critica nei due personaggi chinati sull'altare nell'immagine della Capsella di Smagher (cfr. IVI, p. 57).

²¹L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, I, Ernest Thorin éditeur, Paris 1886, p. 176. Grande rilevanza doveva avere l'iscrizione dedicatoria degli offerenti realizzata a niello: viene il sospetto che l'offerta della famosa croce da parte di Giustino II (cfr. *infra*, pp. 23-24) abbia voluto rimpiazzare questo dono di Costantino, disperso probabilmente durante le invasioni barbariche del V secolo, con un oggetto simile nell'aspetto, anche se di dimensioni probabilmente ridotte.

²²IVI, p. 178. La basilica cui si fa riferimento non è quella poi incendiata nel 1823, che era stata costruita entro il 392 da Valentiniano II, rimpiazzando l'edificio costantiniano (cfr. IVI, p. 195, nota 71).

notizia, collega questa prassi con l'uso antichissimo, addirittura di epoca apostolica secondo l'autore, dei cristiani di alzare la croce dalla parte orientale dell'edificio di culto, ovvero di dipingerne una effigie sulla parete che guarda a Oriente, e di rivolgere le preghiere in questa direzione²³. Il teologo tedesco, analizzando le fonti inerenti a quest'uso della croce nelle chiese siro-caldaiche, dà anche una reinterpretazione, a mio avviso molto convincente, della croce trionfale posta al centro delle absidi delle chiese cristiane, risaputamente orientate in Oriente, ma spesso anche in Occidente.

Di norma infatti, nell'ampia e alta letteratura sul tema, la presenza della croce fra le figure dell'abside viene interpretata quasi esclusivamente nell'economia del programma iconografico e letta all'interno dell'interpretazione di questo²⁴; Peterson invece lega la raffigurazione della croce ai riti del culto e alla preghiera dei cristiani rivolta verso Oriente, il punto cardinale dal quale secondo l'interpretazione delle scritture avverrà la seconda venuta di Cristo, quella del Giudizio. Infatti erano così interpretati fin dai primi secoli i versetti del Vangelo di Matteo (XXIV, 27-30), in cui è descritta la trionfante venuta del Cristo da Oriente, preceduto nel cielo dal "signum" della croce:

Sicut enim fulgor exit ab oriente, et paret usque in occidentem: ita erit et adventus Filii hominis. [...] Statim autem post tribulationem dierum illorum sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent da caelo, et virtutes caelorum commovebuntur. Et nunc parebit signum Filii hominis in caelo: et tunc plangent omnes tribus terrae: et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate²⁵.

Dunque Peterson arriva alla conclusione che «come la preghiera verso oriente è motivata dal fatto che gli antichi cristiani aspettavano il secondo arrivo del Signore da questa direzione, così la croce,

²³Cfr. E. PETERSON, *La croce e la preghiera verso oriente*, in "Ephemerides Liturgicae", 59, 1945, pp. 52-66.

²⁴Cfr. M. ANDALORO, *Il mosaico absidale di Santa Pudenziana*, in EADEM (ed.), *La pittura medievale a Roma. Corpus*, vol. I *L'orizzonte tardoantico e le nuovi immagini*, Jaka Book, pp. 114-124, con ampia bibliografia precedente.

²⁵«Infatti come il lampo parte da oriente e si fa vedere fino a occidente, così sarà la venuta del Figlio dell'uomo. [...] Immediatamente poi, dopo la tribolazione di quei giorni si oscurerà il sole, e la luna non darà più la sua luce, e cadranno dal cielo le stelle, e le potenze dei cieli saranno spodestate. Allora il segno del Figlio dell'uomo comparirà nel cielo: e allora si batteranno il petto tutte le tribù della terra: e vedranno il Figlio dell'uomo che viene sulle nubi del cielo con grande potenza e maestà». Numerosi testi apocrifi di II e III secolo esplicitano il "segno del Figlio dell'uomo" identificandolo con la croce (cfr. S. J. VOICU, *La croce negli apocrifi*, in B. ULIANICH (ed.), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli 2007, pp. 119-126). La preghiera del cristiano delle origini rivolta alla croce verso Oriente è attestata anche da Giovanni Damasceno (675 ca.-749): «...il Signore, quando era in croce, guardava verso Occidente e così noi prestiamo venerazione volgendo lo sguardo verso di lui. Mentre era assunto in alto fu portato verso Oriente, e così gli apostoli lo venerarono: e così egli verrà nel modo con cui fu visto andare in cielo, come il Signore stesso disse: «Come la folgore viene da oriente e brilla fino ad occidente, così sarà la venuta del Figlio dell'uomo». E quindi noi aspettandolo prestiamo venerazione verso Oriente. Questa è la tradizione non scritta degli apostoli: infatti molte cose essi ci hanno tramandato senza scriverle» (Iohannes Damascenus, *De Fide Orthodoxa*, IV, 18).

che indica l'orientazione della preghiera, non è un semplice segno indicatore, ma un simbolo del pensiero escatologico del cristianesimo primitivo»²⁶. La croce diventa così interpretazione che visibilizza anche il testo del libro dell'Apocalisse (I, 7): «Ecce venit cum nubibus, et videbit eum omnis oculus, et qui eum pupugerunt. Et plangent se super eum omnes tribus terrae: Etiam: Amen»²⁷; e continuando con la lettura al versetto successivo si rende chiaro l'uso della prima e dell'ultima lettera dell'alfabeto greco sui bracci della croce nei primi secoli: «Ego sum α et ω, principium et finis, dicit Dominus Deus, qui est, et qui erat, et qui venturus est, omnipotens.»²⁸ (Ap I, 8). In questa visione escatologica bisogna anche interpretare l'aspetto della croce trionfale, che nella sua matericità, anche se solo rappresentata, ripropone l'immagine della Gerusalemme celeste di Ap XXI: fatta d'oro e ricoperta di perle e pietre preziose, nel testo giovanneo dettagliatamente elencate. A questo punto non convince più la *lectio faciliore* con la quale si continuano ad interpretare le iconografie che sottendono alle decorazioni pittoriche, perlopiù a mosaico, delle absidi dei primi secoli, a partire da quella celeberrima di Santa Pudenziana (fig. 10), ma forse già da quella della basilica costantiniana di San Giovanni in Laterano (fig. 11), in cui la croce gloriosa realizzata da Jacopo Torriti intorno al 1291 probabilmente ne sostituisce una rappresentazione più antica²⁹; mentre appare chiaro «che la rappresentazione della croce nelle absidi delle chiese in oriente ed occidente trova ormai la sua spiegazione. La croce nell'abside non rappresenta la croce che fu venerata a Gerusalemme o che si manifestò in apparizioni nel cielo sopra Gerusalemme (dell'anno 351), ma la croce nelle rappresentazioni delle absidi viene dall'uso liturgico di pregare verso oriente per mezzo di una croce, che è simbolo della fede escatologica cristiana»³⁰. Lo stesso parametro si può applicare, e Peterson lo applica³¹, anche alla abusata visione di Costantino, in quanto rimane irrisolto il passaggio dalla croce come supplizio alla croce come trofeo giustificato soltanto attraverso la visione imperiale, semmai questa ha potuto servire da incentivo ad un processo già in corso³². La rappresentazione della croce in chiave escatologica

²⁶E. PETERSON, *La croce...* cit., p. 63.

²⁷«Ecco viene con le nubi, e ogni occhio lo vedrà, anche coloro che lo trafissero. E si batteranno il petto a causa di lui tutte le tribù della terra: Amen: Amen».

²⁸«Io sono l'alfa e l'omega, il principio e la fine, dice il Signore Dio, colui che è, che era e che verrà, l'onnipotente».

²⁹Oggi anche il mosaico torritiano non esiste più, sostituito dall'attuale decorazione ottocentesca (Cfr. G. LEARDI, *Il volto di Cristo della perduta abside di San Giovanni in Laterano*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma...* cit., pp. 358-361, con bibliografia precedente).

³⁰E. PETERSON, *La croce...* cit., p. 65.

³¹«...è un'idea inammissibile che la visione di Costantino abbia trasformata la croce del supplizio nella croce del trionfo. Lo sviluppo della rappresentazione della croce diventa invece chiara, quando si prende il punto di partenza della croce escatologica, come simbolo minaccioso dell'ultimo giudizio» (Ivi, pp. 67-68); d'altronde, come visto, di croce escatologica, come pure di croce luminosa, avevano già parlato esplicitamente i testi apocritici dei primi secoli (cfr. *supra*, nota 21).

³²Sull'argomento cfr. anche S. C. NOVELLI, *La tipologia della 'croce' dalle origini alla visione/rivelazione di Costantino, e l'immaginario del sacro messianico cristiano*, in B. ULIANICH (ed.), *La Croce...* cit., pp. 231-258; secondo l'autrice la croce gemmata sarebbe «invenzione di codice costantiniana / eusebiana relativa al segno cruciforme della visione» (Ivi, p. 235).

come sentinella della seconda venuta di Cristo spiega invece le immagini che accompagnano l'emblema trionfale, quali le immagini clipeate di Cristo stesso *adveniente*³³ (fig. 12) o l'associazione della croce con il trono dell'Etimasia³⁴ (fig. 13). La croce come immagine della Gerusalemme celeste spiega invece la presenza delle altre immagini tratte dal repertorio giovanneo dell'Apocalisse: l'agnello, il tetramorfo, i quattro fiumi ...

Da quanto detto appare chiaro che la raffigurazione della croce gloriosa nelle absidi trova giustificazione per la sua funzione di emblema liturgico, quindi per l'uso rituale della sua presenza e quindi per il suo legame, anche visivo, con l'altare eucaristico sottostante in asse perpendicolare. Lo stretto rapporto fra la croce raffigurata e l'altare eucaristico è esplicito in una delle più note raffigurazioni di croci gemmate absidali; nell'abside di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna (fig. 10) la figura del santo titolare è raffigurato come un vescovo orante, anzi potremmo dire celebrante, anello di congiunzione fra l'altare sottostante e la croce del catino sopra di lui³⁵. Si può affermare inoltre che nelle chiese dove è presente o è attestata una croce-raffigurazione nell'abside non era presente invece una croce-oggetto in relazione all'altare per la celebrazione dei riti. Ritornando ancora alle testimonianze letterarie lasciateci da Paolino da Nola, questa ipotesi sembrerebbe proprio trovare conferma. La croce preziosa descritta da Paolino, di cui abbiamo detto sopra³⁶, era infatti sistemata nell'antica basilica di San Felice, all'interno del complesso monumentale di Cimitile e, tenendo adesso conto degli sviluppi del nostro ragionamento, possiamo ipotizzare una sua collocazione appena dietro l'altare, in modo che il celebrante durante il canone eucaristico, rivolgendosi anch'egli verso oriente, potesse pregare rivolto alla croce. Da un altro testo paoliniano ricaviamo invece la descrizione della nuova basilica del martire patrono di Nola, fatta costruire dallo stesso vescovo. L'anno precedente alla composizione del Carme XIX, quindi nel 404, il vescovo nolano scrive infatti una lettera all'amico Severo, per dargli consigli sulla costruzione di nuove chiese³⁷. Nella lettera, da cui si evince che Paolino è *structor*, iconologo e

³³Esempi ne sono l'abside di San Giovanni in Laterano, prima delle demolizioni ottocentesche, in cui il clipeo con l'immagine di Cristo sembra essere stato un brano originale del mosaico costantiniano risparmiato dal rifacimento duecentesco (cfr. *supra*, nota 29), e l'absidiola dei Santi Primo e Feliciano (642-649), nella chiesa romana di Santo Stefano Rotondo. L'uso di rappresentare la croce escatologica nel catino absidale doveva essere comune anche in Oriente, almeno fino a quando la rivalsa post-iconoclasta non la fece sostituire con altre immagini, soprattutto la *Theotokos*; chiaro esempio è l'abside della distrutta chiesa della *Dormizione* a Iznik (Nicea), oggi conosciuta tramite alcune immagini fotografiche d'epoca, dove l'originale Croce, riconoscibile dalla linea di sutura delle tessere, fu sostituita poi con l'immagine della Vergine (cfr. E. KITZINGER, *Il culto delle immagini...* cit., pp. 138-144).

³⁴Una delle prime raffigurazioni della croce associata al trono della seconda venuta di Cristo sembra essere quella sull'arco absidale di Santa Maria Maggiore, inserito sulla preesistente decorazione musiva da Sisto III (432-440). Cfr. M. R. MENNA, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in M. ANDALORO (ed.), *La pittura medievale a Roma...* cit., pp. 306-346, in particolare pp. 339-342.

³⁵Cfr. D. Longhi, *The cosmic cross as Logos' theophany: first version of Sant'Apollinare in Classe's apsidal mosaic and Jerusalem's staurophany of AD 351*, in "Ikön", 6, 2013, pp. 275-286.

³⁶Cfr. *supra*, pp. 12-14.

³⁷Si tratta della famosa Epistola XXXII (ora in G. SANTANIELLO (ed.), *Paolino di Nola. Le Lettere*, II, Libreria

autore delle iscrizioni distribuite nei luoghi chiave dell'edificio, la centralità della figura della croce all'interno della nuova costruzione è una costante. In questa sede mi limiterò soltanto a prendere in considerazione i passi che riguardano l'abside e la zona dell'altare.

Queste le parole di Paolino:

Basilica igitur illa, quae ad dominae dium nostrum communem patronum in nomine domini Christi dei iam dedicata celebratur, quattuor eis basilicis addita, reliquiis apostolorum et martyrum intra abside trichora sub altaria sacratis non solo beati Felicis honore venerabilis est. Absidem solo et parietibus marmoratam camera musivo inclusa clarificat, cuius picturae hi versus sunt:

Pleno coruscat trinitatis mysterio:
Stat Christus agno, vox patris caelo tonat
Et per columbam spiritus sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo,
Cui coronae sunt corona apostoli,
Quorum figura est in columbarum choro.
Pia trinitatis unitas Christo coit
Habente et ipsa trinitate insignia:
Deum revelat vox paterna et spiritus,
Sanctam fatentur crux et agnus victimam,
Regnum et triumphum purpura et palma indicant.
Petram superstat ipse petra ecclesiae,
De qua sonori quattuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina.

Inferiore autem balteo, quo parietis et camerae confinium interposita gypso crepido coniungit aut dividit, hic titulus indicat deposita sub altari sancta sanctorum:

Hic pietas, hic alma fides, hic gloria Christi,
Hic est martyribus crux sociata suis.
Nam crucis e ligno magnum brevis hastula pignus
Totaque in exiguo segmine vis crucis est.
Hoc Melani sanctae delatum munere Nolam,

Summum Hierosolymae venit ab urbe bonum.

Sancta deo geminum velat altaria honorem,

Cum cruce apostolicos quae sociant cineres.

Quam bene iunguntur ligno crucis ossa piorum,

Pro cruce ut occisis in cruce sit requies!³⁸

Nel testo la centralità della croce nel luogo di culto è attestata in primo luogo dalla croce-emblema che campeggia al centro della composizione musiva nell'abside, per la quale sono validi tutti i riferimenti che sono stati già indicati³⁹ pur nelle varianti iconografiche proprie, ed è poi sottolineata dalla presenza della croce-reliquia, posta insieme alle reliquie dei martiri sotto l'altare: l'una simbolo parusiaco del giorno del giudizio, l'altra richiamo al legno della vera croce gerosolimitana, alla sua reale presenza come strumento di martirio attraverso cui conquistare la corona della vita eterna, come già hanno fatto i martiri che l'accompagnano nella loro fisica presenza nel *Sancta Sanctorum*. Nessun riferimento troviamo invece su una croce-oggetto sospesa sull'altare, eppure vista la centralità che tale emblema assume nel pensiero paoliniano⁴⁰, se ci fosse stata la sua presenza sarebbe stata certamente enfatizzata da uno dei *tituli* composti da Paolino o quanto meno la sua collocazione sarebbe stata sottolineata nel testo. Da ciò si può dedurre che lì

³⁸«Ebbene, quella basilica, che, già dedicata nel nome di Cristo, Signore e Dio nostro, è frequentata per il culto del nostro comune protettore e padrone della nostra casa, essendo stata aggiunta alle sue quattro basiliche, è veneranda non solo per il culto reso al santo Felice, ma anche per le reliquie degli Apostoli e dei Martiri, custodite sotto l'altare nell'interno dell'abside, divisa in tre parti. La volta, ornata di mosaici, illumina l'abside, che nel pavimento e nelle pareti è rivestita di marmo. Questi sono i versi che descrivono le pitture della volta: "La trinità rifulge nella pienezza del mistero: Cristo ha figura dell'Agnello, la voce del Padre tuona dal cielo, e lo Spirito Santo scende sotto forma di colomba. Una corona cinge la Croce con un cerchio luminoso, a cui fanno da corona gli Apostoli raffigurati in un coro di colombe. La santa Unità della Trinità si riscontra in Cristo, pur conservando la Trinità i suoi segni distintivi: la voce del Padre e lo Spirito lo rivelano Dio; la croce e l'agnello lo dichiarano vittima santa: la porpora e la palma ne proclamano il regno e il trionfo. Cristo stesso, è assiso sopra una roccia, dalla quale sgorgano quattro sorgenti risonanti, gli Evangelisti, fiumi vivi di Cristo." Inoltre sulla fascia sotto il cornicione, dove uno zoccolo, ricco di stucchi, unisce o divide i bordi della parete e della volta, la seguente iscrizione rivela il *sancta Sanctorum* collocato sotto l'altare: "Qui è la pietà, qui l'anima fede, qui la gloria di Cristo, qui è la Croce, associata ai suoi martiri. Infatti questo piccolo frammento del legno della Croce, costituisce un grande pegno e nella piccola scheggia c'è tutta la potenza della Croce. Portato in dono a Nola da santa Melania, questo preziosissimo bene ci giunge dalla città di Gerusalemme. Il santo altare custodisce una duplice gloria per Dio, poiché associa le reliquie degli Apostoli alla Croce. Quanto giustamente i resti mortali dei santi si trovano uniti al legno della Croce, perché abbiano riposo nella Croce quelli che sono stati uccisi per la Croce!"» (Ivi, pp. 248-251).

³⁹Cfr. *supra*, pp. 16-17; in altri passi Paolino di Nola, parlando della croce, sembra avere ben presente l'iconografia dell'abside da lui fatta erigere e decorare: «Similmente per me è alfa e omega Cristo, il quale, avendo unito insieme alle supreme regioni gli estremi di ciò che è eccelso e di ciò che è infimo, si impossessò parimenti come vincitore delle cose sotterranee e di quelle celesti e, rotti gli abissi, penetrò nei cieli aperti portando la salvezza vittoriosa dopo aver vinto la morte. E appena la vittoria lo congiunse alla destra del Padre, stabilì il trofeo del corpo nella sede celeste e fissò il vessillo della croce al di sopra di tutte le stelle» (*Carme XIX*, vv. 648-655; trad. A. RUGGIERO (ed), *Paolino da Nola...* cit., p. 399.).

⁴⁰Sulla centralità della croce nel pensiero paoliniano cfr. T. PISCITELLI CAPRINO, *La teologia della croce in Paolino di Nola*, in G. LUONGO (ed), *Anchora vitae*, atti del II convegno paoliniano nel XVI centenario del ritiro di Paolino a Nola (Nola – Cimitile, 18-20 maggio 1995), Libreria Editrice Redenzione, Napoli-Roma 1998, pp. 263-294.

dove la croce campeggiava in immagine non se ne trovava una replica in oggetto, più o meno prezioso, ma a limite si poteva trovare un frammento della vera croce, che come abbiamo visto aveva un significato semiologico ben diverso. Concludendo questa lunga parentesi su Paolino e sulla sua importanza per capire appieno la centralità della croce nella Chiesa dei primi secoli, vorrei riportare il suo brano più famoso su questo tema; si tratta del celebre inno alla croce posto a conclusione del Carme XIX, in cui Paolino condensa tutto il suo pensiero sul tema e ci dà le giuste chiavi di lettura per la semiologia della croce per i cristiani delle origini:

O crux magna dei pietas, crux gloria caeli,
crux aeterna salus hominum, crux terror iniquis
et virtus iustis lumenque fidelibus. O crux,
quae terris in carne deum servire saluti
inque deo caelis hominem regnare dedisti;
per te lux patuit veri, nox impia fugit.
Tu destruxisti credentibus eruta frana
gentibus, humanae consors tu fibula pacis
concilians hominem medii per foedera Christi.
Facta hominis gradus es, quo possit in aethera ferri.
Esto columna piis tu semper et anchora nobis,
ut bene nostra domus maneat, bene classis agatur
in cruce nixa, fidem et de cruce nacta coronam⁴¹.

L'uso di rappresentare in pittura la croce, quasi sempre del tipo “gemmata”, nell'abside o comunque relazionandola all'altare, sarà assai longeva nell'arte cristiana⁴². In Sicilia sono superstiti soltanto tre esempi di croci gloriose dipinte su intonaco, che percorrono un arco temporale di circa

⁴¹ «O croce, tu sei la grande misericordia di Dio, o croce, gloria del cielo, o croce eterna salvezza degli uomini, o croce terrore per i cattivi e potenza per i giusti e luce per quelli che credono. O croce, che hai reso possibile al Dio incarnato di giovare alla salvezza del mondo e all'uomo di regnare in Dio nel cielo, per te è apparsa la luce della verità e la notte del male è fuggita. Tu hai distrutto i templi degli dèi abbattuti dai popoli credenti, tu sei il vincolo dell'umana pace riconciliando l'uomo con l'alleanza di Cristo mediatore. Tu sei diventata la scala dell'uomo per la quale possa essere trasportato al cielo. Sii sempre per noi credenti colonna e ancora affinché la nostra casa rimanga ben salda e sia ben guidata la nostra barca, che ha confidato nella croce e che ha ottenuto dalla croce la fede e la corona» (*Carme XIX*, vv. 718-730; trad. A. RUGGIERO (ed), *Paolino da Nola... cit.*, p. 405).

⁴²Cfr. C. PELLEGRIS, *Le croci gemmate dal V al XII secolo*, in G. SENA CHIESA (ed), *Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, Università degli Studi di Milano, Milano 2002, pp. 123-140.

sei secoli. Alla prima metà del IX secolo risale infatti la monumentale rappresentazione pittorica (m 4x2 ca.) che copre per intero quella che in origine era la volta dell'Oratorio dei santi Quaranta Martiri di Sebaste, presso le Catacombe di Santa Lucia a Siracusa⁴³. La grande croce gemmata (fig. 15) divide la superficie della volta in quattro parti, dove vengono raffigurati a gruppi di dieci i martiri della città armena di Sebaste; alle estremità dei bracci sono raffigurate entro clipei le figure a mezzobusto di angeli e, in basso, della Vergine orante, mentre all'incrocio dei bracci è la mezza figura sempre clipeata del Pantokrator. È chiaro che qui la croce non ha funzione liturgica ma si integra con il programma iconografico della volta, visualizzando in immagine quanto Paolino da Nola aveva scritto sulle reliquie con queste già citate parole: «I resti mortali dei santi si trovano uniti al legno della Croce, perché abbiano riposo nella Croce quelli che sono stati uccisi per la Croce» poiché dalla croce hanno ottenuto «la fede e la corona»⁴⁴.

Dobbiamo fare un lungo salto temporale in avanti e arrivare alla prima metà del XV secolo per trovare un'altra croce affrescata, questa volta nel giro dell'abside della chiesetta cenobitica di San Biagio, nei pressi di Cefalù (fig. 16), al centro dell'apostolato e sotto la grande immagine del Pantokrator che troneggia nel catino absidale⁴⁵. La sintetica immagine è qui resa soltanto con la giustapposizione di sette dischi a ricomporre l'idea della croce gloriosa e a giudicare dalla posizione in cui si trova raffigurata, un *unicum* nei cicli pittorici siciliani coevi o anche precedenti, non è da dubitare la sua lettura in chiave liturgica, ancora una volta e a date così alte ad indirizzare l'orientamento della preghiera.

Fra le due esecuzioni si pone adesso prepotentemente un inedito brano frammentario di affresco con croce gemmata, riconosciuto quasi casualmente in mezzo a stratificate tracce di decoro pittorico di epoche diverse nella cappella del Castello aragonese di Montalbano Elicona, nell'entroterra della costa tirrenica nella parte orientale dell'Isola, alle spalle di Patti. La costruzione della cappella precede sicuramente quella del maniero ed è a mio avviso da avvicinare alle cosiddette “cube”, dipendenze minori dei grandi monasteri basiliani della Sicilia Nord-orientale⁴⁶. Essa si presenta di struttura compatta, senza aperture con l'esterno se non il grande

⁴³Dell'Oratorio dei Santi Quaranta Martiri di Sebaste oggi rimane soltanto la volta, parte del catino absidale e parte della parete sud-est. L'oratorio venne distrutto nel corso del XV secolo, quando gran parte della Galleria E delle Catacombe di Santa Lucia venne demolita e trasformata in cisterna per l'approvvigionamento idrico. L'affresco fu scoperto tra il 1916 e il 1919 da Paolo Orsi partendo dall'unico elemento che era rimasto visibile, il clipeo con l'immagine della Vergine orante (cfr. M. SGARLATA, *La catacomba di Santa Lucia e l'oratorio dei Quaranta Martiri*, Siracusa 2006).

⁴⁴Cfr. *supra*, nota 38.

⁴⁵Sul ciclo di affreschi della chiesetta di San Biagio cfr. E. DE CASTRO, *Gli affreschi della cappella di San Biagio presso Cefalù*, in “B.C.A. Sicilia”, IX-X, 1-2, 1988-89, pp. 42-49.

⁴⁶Per una visione sintetica e completa sull'argomento cfr. G. CIOTTA, ad vocem *Basiliani*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 154-162; nessuno cita mai la cappella del castello di Montalbano Elicona come fondazione basiliana, ma le determinanze architettoniche mi sembrano andare proprio in questa direzione.

arco di accesso, sicuramente modificato in epoca relativamente recente; dal volume principale sporgono la grande abside e il corpo della cupola, all'esterno a padiglione senza tiburio, mentre emisferica all'interno, anche se lo strato pittorico più superficiale ha cercato di farne apparire la forma a ottagono. Il ricordo dei due luoghi liturgici della *prothesis* e del *diakonikon*, ridotti qui a due nicchie che affiancano la grande abside centrale, permettono di avvicinare la costruzione ad analoghe fondazioni basiliane del vasto territorio messinese, ad esempio il santuario della chiesa del monastero basiliano di Santa Maria a Mili San Pietro (ME)⁴⁷ o la piccola “Cuba” nei pressi di Milazzo (ME)⁴⁸, e di darle una datazione ai primi decenni del XII secolo. Allo stesso periodo si possono far risalire anche le tracce di affreschi medievali rinvenuti sulle pareti della cappella⁴⁹, dove si vedono un libro aperto (fig. 18), evidente resto della figura di un evangelista, su una delle vele di raccordo fra la pianta quadrata del volume principale e la cupola emisferica; e poi proprio un troncone di croce gemmata (fig. 17), dipinta entro la superficie della cupola, dal lato che guarda verso Oriente e in posizione zenitale rispetto alla verosimile collocazione dell'altare, quindi ancora una volta in relazione, anche se solo visiva, con esso. Se nell'Isola, ma non solo, la presenza degli evangelisti nelle vele o nelle trombe di raccordo con la cupola è consueta, direi quasi canonica, appare veramente straordinaria invece la rappresentazione della croce in questa desueta posizione, una conferma fra l'altro della funzione celebrativo-liturgica dell'immagine, poiché se l'intento fosse stato soltanto rappresentativo sarebbe stato più logico trovarla al centro della cupola.

Nel frattempo, fra V e VI secolo, si andava sviluppando anche l'uso di portare la croce in processione e di collocarla poi sempre nei pressi dell'altare, ma soltanto per il tempo delle celebrazioni. Le fonti scritte esplicite su questo sviluppo dell'uso della croce, così come quelle iconografiche, sono molto limitate e tarde, tanto che generalmente si tende a posticipare l'introduzione della croce processionale al VII o VIII secolo, ma indizi per poterla anticipare di almeno due secoli sono ricavabili da alcune immagini, anche celebri, nonché da oggetti materiali e dall'interpretazione di fonti scritte.

Nella celebre lunetta di San Lorenzo del cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia (fig. 19), datato generalmente al secondo quarto del V secolo⁵⁰, astraendo la graticola ardente al centro della composizione, emblema del martirio del santo, rimane la raffigurazione di un diacono in abiti liturgici con le sue prerogative proprie, l'evangelario e appunto una croce astata, per uso

⁴⁷Cfr. IBIDEM.

⁴⁸Cfr. C. FILANGERI, *Monasteri basiliani di Sicilia*, Biblioteca Universitaria Regionale, Messina 1979, p. 25.

⁴⁹Si tratta di tracce stratificate di affreschi di varie epoche, di cui l'ultimo palesemente di epoca medievale; anche queste trascurate dalla critica se non per generiche citazioni (cfr. F. MAURICI, *Castelli medievali in Sicilia. Dai bizantini ai normanni*, Palermo 1992, p. 250).

⁵⁰Cfr. da ultimo S. PASI, *Braccio sud, lunetta di San Lorenzo*, in C. RIZZARDI (ed.), *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, *Mirabilia Italiae* 4, Franco Cosimo Panini, Modena 1996, pp. 223-225, con bibliografia precedente.

processionale. Croce e libro dei Vangeli erano infatti condotti in processione proprio dai diaconi e spesso, come adesso vedremo, i due emblemi liturgici sono citati in reciproco rapporto, a partire dal già ricordato Narsai di Nisibe, che proprio alla metà del V secolo, durante una liturgia vede sull'altare la croce e insieme l'evangelario⁵¹. Al di fuori delle celebrazioni liturgiche croce ed evangelario, insieme alle vesti sacre e agli altri libri liturgici, erano conservati invece nel *Diakonikon*, luogo liturgico che sembra volersi ricostruire proprio nella lunetta ravennate, con l'evidente raffigurazione dell'*armarium* dove si vedono custoditi i libri dei quattro vangeli⁵².

L'esemplare più antico di questa tipologia di croce processionale, fra quelli pervenuti a noi, è forse da riconoscere nella famosa *Crux Vaticana* (figg. 20-21), donata dall'imperatore Giustino II fra il 565 e il 578⁵³. Già riconosciuta da Lipinsky come opera destinata a rituali che ne prevedevano la mobilità e la maneggevolezza⁵⁴; mentre già prima Dalton ne aveva intuito la funzione processionale⁵⁵, a seguito del cui uso probabilmente l'originale anima di legno, più leggera ma anche più fragile, fu sostituita con l'attuale anima in rame dotata di peduncolo per l'incastro su un supporto⁵⁶; io ritengo, in continuità con gli illustri studiosi ora citati, che la presenza nel clipeo centrale del recto della figura dell'*Agnus Dei* sia da legare al sacrificio eucaristico, e quindi a una sistemazione della preziosa suppellettile durante le liturgie sull'altare, dopo averla recata in processione permettendo di ammirarla da entrambe le ricche facce. Non deve stupire un uso rituale dove la preminenza non veniva riservata alla reliquia della vera croce, incastonata al centro del verso; infatti, interpretando ancora un passo di Paolino da Nola⁵⁷, nelle stauroteche con sagomatura cruciforme, l'immagine della croce come emblema salvifico aveva il sopravvento sul legno della reliquia, il quale tutt'al più costituiva un surplus al valore dell'immagine e poteva essere messo al

⁵¹Cfr. *supra*, p. 4.

⁵²Cfr. G. MATTHIAE, ad vocem *Diakonikon*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1960, pp. 345-349.

⁵³Cfr. da ultimo *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II. Museo storico artistico del Tesoro di San Pietro*, in "Archivum Sancti Petri. Studi e documenti sulla storia del Capitolo Vaticano e del suo clero", 4-5, Edizioni Capitolo Vaticano, Città del Vaticano 2009; con precedente bibliografia.

⁵⁴Cfr. A. LIPINSKY, *La Crux Vaticana e la sua originaria destinazione. La Croce di Giustino II alla luce delle più recenti ricerche*, in "L'Urbe", 32, 1969, pp. 14-16.

⁵⁵Cfr. O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, p. 548.

⁵⁶Cfr. S. GUIDO, *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II. Nuovi dati e osservazioni tecniche emerse dalle operazioni di restauro*, in *La Crux Vaticana...* cit., p. 16.

⁵⁷ «Ita, ut crucem Christi decuit, experimento resurrectionis inventa et probata crux Christi est; dignoque mox ambitu (id est honore et pompa) consecratur, condita in passionis loco basilica, quae auratis corusca laquearibus, et aureis dives altaribus, arcano positam sacrario crucem servat: quam episcopus urbis eius quotannis, cum Pascha Domini agitur, adorandam populo princeps ipse venerantium promit. Neque praeter hanc diem, qua crucis ipsius mysterium celebratur, ipsa, quae sacramentorum causa est, quasi quoddam sacrae solemnitis insigne profertur, nisi interdum religiosissimi postulent, qui hac tantum causa illo peregrinati advenerint, ut sibi eius revelatio quasi in pretium longinquae peregrinationis deferatur. Quod solum episcopi beneficio obtineri ferunt: cuius et tantum munere de eadem cruce haec minuta sacri ligni ad magnam fidei et benedictionis gratiam haberi datur. Quae quidem crux in materia insensata vim vivam tenens, ita ex illo tempore innumeris pene quotidie hominum votis lignum suum commodat, ut detrimenta non sentiat, et quasi intacta permaneat quotidie dividua summentibus, et semper tota venerantibus.» (PAULINUS NOLANUS, *Epistola XXXI*, 6, PL 69, coll. 329-330).

centro del rito in alcune occasioni particolari, come l'adorazione della croce nel Venerdì Santo, con il bacio della reliquia⁵⁸. D'altronde l'iconografia della Croce di Giustino II, che ricordiamo è prodotto di oreficeria costantinopolitana⁵⁹, utilizza immagini che ad esempio troviamo già distribuite nel santuario della basilica giustiniana di San Vitale (547 ca.) a Ravenna (fig. 24): la croce gemmata in sé portata entro un clipeo da due angeli in volo (lunette); Agnus Dei (al centro della crociera proprio sopra l'altare); immagine di Cristo (catino absidale e intradosso dell'arco); figure imperiali (pareti del bema)⁶⁰. Si rafforza così l'ipotesi che questo repertorio di immagini nasca nel contesto attorno all'altare eucaristico, sottolineato nel ciclo musivo di San Vitale dalla raffigurazione di due altari prefiguratori veterotestamentari (quello di Abramo a Mamre e quello per l'offerta di Mechisedech), e che quindi anche la Croce di Giustino sia stata creata in quest'ottica di uso liturgico. Il recente restauro della Crux Vaticana ha inoltre ripristinato la teca della reliquia circondata da un giro di perle⁶¹, così come appare nell'incisione del 1779 pubblicata dal card. Stefano Borgia (fig. 22). In questo modo si viene a creare un ulteriore rapporto con un'altra celebre immagine ravennate, la grande croce gemmata dell'abside di Sant'Apollinare in Classe, anche qui infatti un giro di perle fa da contorno all'immagine del volto di Cristo (fig. 23).

Qualche decennio più tardi, nella *Vita di S. Teodoro di Sicione*, morto nel 613, è raccontato un episodio miracoloso dal quale è possibile risalire ancora all'uso processionale della croce⁶². Un malato viene portato all'altare della chiesa e ottiene la guarigione per mezzo di gocce di rugiada che cadono dall'alto, da una icona di Cristo posta «αὐτοῦ ἐν τῷ σταυροδόχῳ»⁶³. Assai problematico è questo termine, in quanto probabilmente si tratta di un *hapax legomenon*, ma il suo significato più convincente sembra essere «alloggiamento per la croce»⁶⁴. Se così è, al momento del miracolo la croce non è esposta, ma c'è un luogo ben definito preposto alla sua esposizione; ciò vuol dire che soltanto in alcuni momenti la croce è presente in chiesa ed è lecito pensare che questi momenti siano quelli della liturgia eucaristica, durante la quale la croce veniva in qualche modo intronizzata nel suo alloggiamento e quindi, terminato il rito, riportata in altro luogo.

Bisogna aspettare la fine del VII secolo per trovare un riferimento alla croce in uno scritto ufficiale

⁵⁸Cfr. M. DI BERARDO, *Uso ornamentale e liturgico della croce*, in E. CAVALCANTI, S. CASARTELLI NOVELLI, M. DI BERARDO, M. DELLA VALLE, ad vocem *Croce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1995, IX, pp. 545-550.

⁵⁹Cfr. E. KITZINGER, *Il culto delle immagini...* cit., pp. 148-149.

⁶⁰Sui mosaici di San Vitale cfr. P. ANGIOLINI MARTINELLI, *La decorazione musiva: nel colore la via della salvezza*, in EADEM, *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, *Mirabilia Italiae* 6, Franco Cosimo Panini, Modena 1997, pp. 41-57.

⁶¹Cfr. S. GUIDO, *La Crux Vaticana...* cit., pp. 14-15.

⁶²La *Vita di S. Teodoro di Sicione*, vescovo di Anastasiopoli in Tracia, fu scritta da un suo discepolo dopo la sua morte (Cfr. E. KITZINGER, *Il culto delle immagini...* cit., p. 34, nota 51).

⁶³IBIDEM.

⁶⁴Cfr. S. GERO, *Aggiornamento bibliografico*, in *IVI*, p. 111.

della Chiesa. Il canone 73 del Concilio Quinisesto (692), nel vietare la raffigurazione della croce sui pavimenti per evitare di calpestarla, così si esprime: «Poiché la salvezza ci è stata mostrata dalla croce vivificante, noi dobbiamo porre tutto il nostro zelo nel rendere a ciò che ci ha salvato dall'antico peccato tutto l'onore dovutogli. Desiderosi [...] di offrire alla croce tutto il nostro culto di pensiero e di parola e di sentimento»⁶⁵. Ma per quanto riguarda il culto della croce e ancor di più la sua preminenza sulle altre immagine e il suo rapportarsi al libro dei vangeli, in pieno clima iconoclasta, si esprime più efficacemente il Concilio Niceno II (782):

... procedendo sulla via regia, seguendo in tutto e per tutto l'ispirato insegnamento dei nostri santi padri e la tradizione della chiesa cattolica riconosciamo, infatti, che lo Spirito santo abita in essa noi definiamo con ogni accuratezza e diligenza che, **a somiglianza della preziosa e vivificante Croce**, le venerande e sante immagini sia dipinte che in mosaico, di qualsiasi altra materia adatta, debbono essere esposte nelle sante chiese di Dio...

Non si tratta, certo, secondo la nostra fede, di un vero culto di latria, che è riservato solo alla natura divina, ma di **un culto simile a quello che si rende alla immagine della preziosa e vivificante croce, ai santi evangeli e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi, com'era uso presso gli antichi**.

Chi, perciò, oserà pensare o insegnare diversamente, o, conformemente agli empî eretici, o oserà impugnare le tradizioni ecclesiastiche, o inventare delle novità, o gettar via qualche cosa di ciò che è consacrato a Dio, nella chiesa, come **il Vangelo, l'immagine della croce, immagini dipinte, o le sante reliquie dei martiri**, o pensare con astuti raggiri di sovvertire qualcuna delle legittime tradizioni della chiesa cattolica; o anche di servirsi dei vasi sacri come di vasi comuni, o dei venerandi monasteri (come di luoghi profani), in questo caso, quelli che sono vescovi o chierici siano deposti, i monaci e i laici, vengano esclusi dalla comunione⁶⁶.

Il testo, che è stato scritto per difendere il culto delle immagini presso i cristiani, fa costantemente riferimento all'immagine della croce, alla quale si deve culto non di *latria*, che è riservato alla sola

⁶⁵Trad. C. VALENZIANO, *Il mistero della icone "Croce"*, in P. VITTORELLI (ed.), *Ave Crux Gloriosa. Croci e crocifissi nell'arte dal VIII al XX secolo*, Abbazia di Montecassino, s.l. e s.d., p. 51. Inoltre lo stesso Concilio Trullano, nel canone 82, pone le basi per la diffusione dell'immagine del Crocifisso con sembianze umane a scapito dell'emblema dell'agnello, fino allora largamente usato: «In certe pitture di sante iconi si raffigura l'Agnello indicato dal Precursore come immagine della Grazia mostrataci in anticipo dalla legge, il Cristo nostro Dio vero Agnello. Pur venerando le antiche figure ed ombre quali segni ed emblemi della verità trasmessi alla Chiesa, noi adesso preferiamo la Grazia e la Verità che abbiamo ricevuto quale compimento della Legge. Pertanto, affinché ciò che è più perfetto sia proposto agli occhi di tutti nella figuratività formata dai colori, ordiniamo che il Cristo nostro Dio, colui che toglie il peccato del mondo d'ora in poi sia dipinto nelle iconi con la sua forma umana e non con l'emblema dell'antico agnello» (IVI, pp. 50-51; cui si rimanda anche per l'interpretazione dei due canoni citati).

⁶⁶*IBIDEM*.

divinità, ma di *dulia*, cioè di rispetto e venerazione⁶⁷. Entrando nel dettaglio del canone conciliare è possibile fare interessanti considerazioni, che riassumono quanto fin'ora detto sull'uso della croce nei primi secoli e introducono nuove prospettive sulla sua evoluzione. Dal tenore del testo si capisce che esso non va inteso come punto di partenza per nuove formulazioni rituali; nella sua concezione esso intende invece confermare una tradizione consolidata nei secoli precedenti e che non ha avuto soluzione di continuità, infatti per essere presa a modello nella lotta a favore delle immagini la sua presenza deve essere stata accettata anche in periodo iconoclasta⁶⁸. In quest'ottica retrospettiva, quella del Secondo Concilio di Nicea diventa una testimonianza importantissima sulla centralità del culto e della presenza della croce nelle chiese e, trattandosi di un Concilio Ecumenico, dobbiamo pensare a una diffusione in tutto il mondo cristiano. Inoltre emerge finalmente chiaro il rapporto di interconnessione culturale tra l'immagine della croce e il libro dei vangeli, che si tradurrà per molto tempo nella produzione di oggetti liturgici correlati nei materiali e anche nell'aspetto. Ritornando per un attimo all'inventario della cattedrale cefaludese del 1149⁶⁹, mi preme sottolineare a tale proposito che gli emblemi processionali portati dal diacono (croce, evangelario e turibolo) sembrano qui costituire delle serie omogenee, infatti alle «Crux aurea I, argentea II» corrispondono sistematicamente «Tres textus evangeliorum, unus aureus et II argentei» e «Thuribula tria, I aureum et II argentea». Se, come ho potuto verificare direttamente, i mosaicisti costantinopolitani operanti in Sicilia durante il regno normanno guardavano con attenzione e realismo alle varie arti sontuarie che con grande maestria si producevano nelle *Nobiles Officinae* del Palazzo Reale di Palermo, possiamo allora tentare una ricostruzione virtuale delle preziose suppellettili liturgiche della cattedrale cefaludese tramite le immagini musive del bema, soprattutto le figure dei santi Diaconi (fig. 25), che recano come proprie insegne croci, evangelari e turiboli⁷⁰.

La croce come insegna liturgica subisce un significativo incremento di uso con lo sviluppo del fastoso cerimoniale delle processioni stazionali. Le cosiddette *Letaniae Major et Minor* furono introdotte nei cerimoniali cristiani da Gregorio Magno, per contrastare alcuni riti processionali in

⁶⁷ È sant'Agostino che precisa la differenza fra i due tipi di culto: «Quello che è dovuto agli uomini [...] che in greco è chiamato *dulia*; quello, chiamato *latria*, che è il servizio che appartiene al culto di Dio» (*De civitate Dei*, X, II, 1).

⁶⁸ Sulla predilezione dell'immagine della croce in periodo iconoclasta cfr. E. KITZINGER, *Il culto delle immagini...* cit., pp. 138-144.

⁶⁹ Cfr. *supra*, p. 11.

⁷⁰ I mosaici delle due fasce superiori del bema della cattedrale di Cefalù dovrebbero risalire al tempo di Guglielmo I, quando già le suppellettili erano state inventariate e dunque visibili in duomo (cfr. M. ANDALORO, *La decorazione del presbiterio prima del Seicento – I mosaici*, in R. CALANDRA (ed.), *Documenti e testimonianze figurative della Basilica ruggeriana di Cefalù*, catalogo della mostra (Duomo di Cefalù, luglio – settembre 1982), EPOS società editrice, Palermo 1982, pp. 96-101).

onore di divinità pagane ancora praticate al suo tempo in alcune parti del Nord Europa⁷¹. A Roma tale rituale fu adottato per primo da Leone IV⁷²; esso prevedeva il radunarsi, attorno alla croce, della comunità in alcune chiese di raccolta dette *Collettae*; da qui, sempre dietro la croce, ci si recava in processione e al canto delle litanie nella chiesa preposta alla preghiera, chiamata *Statio*, da cui deriva il nome, dato a questa particolare tipologia, di *Croce stazionale*⁷³. Carlo Magno, per la sua incoronazione avvenuta la notte di Natale dell'800, fece dono a Leone III di una preziosa «*crucem cum gemmis yacinctinis, quam almificus Pontifex in letania praecedere constituit, secundum petitionem ipsius piissimi imperatoris*»⁷⁴. Nel tempo l'uso di farsi precedere dalla croce in processione divenne prerogativa papale e quindi dei vescovi metropolitani, previa bolla di concessione pontificia, con la differenza che la croce posta davanti ai vescovi prevedeva il crocifisso rivolto in avanti, mentre la croce che precedeva il papa doveva rivolgere il crocifisso verso il pontefice⁷⁵. Risalgono a questo periodo, fra X e XII secolo, le testimonianze più esplicite della collocazione della croce sull'altare, sia testuali che materiali. Una rubrica dell'*Ordo Romanus XI*, compilato intorno alla metà del XII secolo, relativa alla processione della Candelora, infatti recita: «*Tunc subdiaconus regionarius levat crucem stationalem de altari; plane portans eam in manibus usque ad ecclesiam. Cum autem venit foras, levat eam sursum; quam fert ante Pontificem in processione usque ad Sanctam Mariam Maiorem... ibique... subdiaconus regionarius, more solito, portat Crucem ad altare... Et dominus papa cantat missam*»⁷⁶. Il testo citato offre numerosi spunti di riflessione circa il ministro della croce durante le celebrazioni (subdiaconus), la collocazione della croce stazionale sulla mensa (levat crucem stationalem de altari; more solito, portat Crucem ad altare), il rituale processionale della croce (portata fuori dal presbiterio “plane”, cioè senz'asta, quindi alzata in alto e posta in processione davanti al pontefice). La visualizzazione di una di queste processioni, riferita ad un contesto non pontificio ma probabilmente episcopale o abbaziale, ci è offerta da una miniatura di un salterio realizzato nello *scriptorium* dell'abbazia di

⁷¹Cfr. S. DE BLAAUW, *Following the crosses: the processional cross and the typology of processions in medieval Rome*, in P. POST ET ALII (eds.), *Christian feast and festival. The Dynamics of Western Liturgy and Culture*, Peeters, Leuven - Paris - Sterling (Virginia) 2001, p. 320.

⁷²Cfr. *IVI*, pp. 322-323.

⁷³Sulle processioni stazionali e l'uso delle croci a Roma cfr. E. PARLATO, *Le icone in processione*, in M. ANDALORO – S. ROMANO (eds.), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaka Book, Milano 2000, pp. 69-92, in particolare p. 74; S. DE BLAAUW, *Following the crosses...* cit., pp. 319-343.

⁷⁴L. DUCHESNE (ed.), *Le Liber Pontificalis*, vol. II, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, Paris 1892, p. 8. Le litanie a cui si fa riferimento nel testo sono le famose *Laudes Regiae* composte proprio per l'incoronazione di Carlo Magno e utilizzate per tutte le incoronazioni successive svolte nella basilica vaticana e fino ad oggi per l'insediamento dei nuovi pontefici (cfr. *IVI*, pp. 37-38).

⁷⁵Cfr. G. MORONI ROMANO, ad voces *Croce Stazionale, Croce Astata, Croce Pontificia*, in *Dizionario di Erudizione...* cit., pp. 251-264.

⁷⁶Cfr. M. RIGHETTI, *Storia Liturgica - I. Introduzione generale*, Editrice Ancora, Milano 1964 [ed. anast. 1998], p. 535.

Saint-Germain-des-Prés a Parigi verso l'820-830⁷⁷; in essa si vedono, schierati in procinto di entrare in chiesa, un suddiacono (riconoscibile perché indossa la dalmatica ma non la stola) che sostiene una grande croce senz'asta, ma fornita di un maschio per l'inserimento in un qualche supporto, seguito da un diacono che sorregge con le due mani un incensiere e un candelabro e quindi da una figura emblematica vestita all'antica (fig. 26). L'ideale conclusione di questa processione è proposta nello stesso testo a distanza di qualche foglio. In un'altra miniatura del Salterio (fig. 27) è infatti rappresentato un altare con il suo arredo liturgico, fra cui, ben evidente, la croce che è inserita su un supporto sporgente⁷⁸. Alla fine del X secolo risale invece un'altra miniatura che illustra una pagina del celebre *Menologio di Basilio II*⁷⁹, nella quale un chierico reca in processione, in bella evidenza, una grande croce gemmata, munita di asta (fig. 28), a testimonianza che anche le oreficerie stauriformi di grandi dimensioni potevano essere recate in processione prima della loro collocazione in chiesa. La croce come emblema papale è invece raffigurata in un affresco più tardo (XI secolo) nella basilica di San Clemente a Roma⁸⁰, che raffigura la processione per la traslazione di alcune reliquie presieduta dal pontefice, la cui figura è affiancata da una vistosa croce astata (fig. 29).

La necessità di porre la croce sulla mensa eucaristica, che le fonti citate ci dicono essere ormai usuale, comportò anche la produzione di adeguati sostegni adatti allo scopo, denominati negli inventari come *pes* o *basis*. Rispetto alla grande mole di questi oggetti paraliturgici citati nei documenti medievali, soltanto pochi esemplari si sono conservati, tutti risalenti ad un periodo racchiuso fra XI e XIII secolo. Essi mostrano una grande varietà di forme e modelli e molto spesso la loro funzione “staurofora” si associa ad altri usi, in relazione sempre al sacrificio eucaristico, divenendo ora cassette reliquiare ora pissidi per la conserva eucaristica⁸¹. Una situazione simile è documentata nella cattedrale di Milano prima del devastante incendio del 1075; infatti un cronista contemporaneo, Arnolfo, scrive che Ugo, conte di Provenza e re d'Italia (926-947) aveva donato alla chiesa «capella auream cum cruce, que super altare in yemalis ecclesie sunt collocata tugurio»⁸². Una delle prime raffigurazioni esplicite di questa disposizione della croce sull'altare la

⁷⁷Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. Psautier Bibl. Fol. 23, f. 118v.

⁷⁸*IVI*, f. 130v.

⁷⁹Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Menologio di Basilio II*, ms. vat. gr. 1613, f. 985r.

⁸⁰La raffigurazione di una processione preceduta dalla croce si trova anche nel pilastro affresco con scene della vita di Sant'Alessio (per entrambe le scene cfr. S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri con storie di San Clemente e Sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, in EADEM, *La pittura medievale a Roma. Corpus*, vol. IV *Riforma e tradizione*, Jaka Book, Roma 2006, pp. 135-137; 145-148).

⁸¹Cfr. P. SPRINGER, ad vocem *Piede di Croce*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, pp. 557-558.

⁸²ARNOFO DI MILANO, *Liber gestorum recentium*, I 3 (citazione tratta da C. MAGGIONI, «*Fulgeat ecclesie*»: le committenze orafe di Ariberto, in E. BIANCHI ET ALII, *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, Silvana Editoriale, Milano 2007, p. 270).

ritroviamo invece nel rotolo dell'*Exultet II* (1060 ca.), oggi esposto al Museo Diocesano di Bari⁸³, dove troviamo raffigurato sinteticamente l'interno di una chiesa e all'estrema destra dell'immagine miniata l'altare con la croce esposta su un piede che sembrerebbe dalla forma a cassetta (fig. 30). Assai più difficile da interpretare, a causa della sua estrema sinteticità, è invece un'altra miniatura dello stesso *Exultet II* barese (fig. 31), in cui è visibile una croce processionale a doppia traversa, ma anche una grande croce trionfale, che sembrerebbe essere collocata proprio sopra i cancelli che separano il clero dal popolo dei fedeli, visibili dietro le inferriate; e ancora una terza croce, molto simile a quest'ultima, accanto all'immagine di Cristo benedicente. Se per le prime due si tratta probabilmente della croce processionale, che poi veniva collocata nei pressi dell'altare, e della croce *in medio ecclesiae*, di cui parleremo più avanti⁸⁴, più problematico è dare soluzione alla presenza della terza croce, trattandosi probabilmente di una figura dipinta sulle pareti della chiesa, al pari dell'immagine di Cristo, ovvero entrambe queste immagini potrebbero riferirsi ad una realtà trascendente, resa visibile dal contesto liturgico che si sta svolgendo. Sembrerebbe risalire a simile consuetudine liturgica, e quindi ulteriore testimonianza figurativa, anche un particolare della cosiddetta Tavola Vaticana (fig. 32), che presenta una complessa iconografia del Giudizio finale⁸⁵. Al centro del secondo registro, partendo dall'alto, è raffigurato Cristo orante come un sacerdote che celebra l'eucarestia, dietro un altare marmoreo su cui sono i segni della passione e sul cui bordo è fissata una piccola croce a doppia traversa. Un'immagine pressoché coeva, affrescata sulla volta del presbiterio della cappella di Sant'Eraldo presso l'abbazia della Novalesa, in Val di Susa⁸⁶, e raffigurante storie della vita di San Nicola, mostra al centro, proprio sopra all'altare, una grande croce con l'Agnus Dei, non più vivo e trionfante ma immolato come sacrificio. Ancora più interessante è però un particolare della scena dell'elezione del santo a vescovo di Mira, dove si vede un ciborio da cui pendono una corona e una croce aurea (fig. 33). Ciò dimostra che ancora a queste altezze cronologiche non vi era univocità nell'uso rituale della croce e, in determinati contesti liturgici, essa poteva ancora trovarsi secondo il più antico modo di esporla ai fedeli.

Nel corso del XIII secolo la presenza della croce sull'altare diventa stabile. Papa Innocenzo III,

⁸³Cfr. G. Barracane, *Gli Exultet della cattedrale di Bari*, Adda ed., Bari 1994.

⁸⁴Cfr. *infra*, Cap. II.

⁸⁵A lungo dibattuta dalla critica, l'opera, che presenta una inconsueta sagomatura a Ω , perviene alla Pinacoteca Vaticana dalla chiesa di San Gregorio Nazianzeno ed è databile, secondo recenti studi al settimo decennio dell'XI secolo (cfr. R. SUCKALE, *Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform*, in IDEM, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge: sechs Studien*, Berlin 2002, pp. 12-122).

⁸⁶La decorazione pittorica della cappella di Sant'Eraldo si deve alla commissione dell'abate Adraldo di Breme e fu realizzata da maestranze milanesi negli anni 1096-1097 (cfr. C. SEGRE MONTEL, *I percorsi delle reliquie, tra "thece dignissime", "libri miraculorum" e "imagines depictae"*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, atti delle settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, L (Spoleto, 4-8 aprile 2002), II, Spoleto 2003, pp. 891-917.

morto nel 1216, parla della croce sull'altare in questi termini: «Inter duo candelabra in altari crux collocatur media, quoniam inter duos populos Christus in Ecclesia mediator existit, lapis annularis, qui fecit utraque unum»⁸⁷. Il testo di Innocenzo III, in particolare la prescrizione della croce sull'altare in mezzo a due candelabri, deve avere avuto una larghissima diffusione se diversi decenni dopo Guglielmo Durando (1280 ca.) lo riprende quasi letteralmente: «Inter duo candelabra crux in altari media collocatur quoniam inter duos populos Christus in ecclesia mediator existit. Ipse enim est lapis angularis qui fecit utraque unum»⁸⁸. Guglielmo Durando aggiunge però una ulteriore informazione interessantissima, che ci testimonia come era ancora vigente l'uso della croce processionale da collocare durante le celebrazioni sull'altare: «Crux quoque super altare ponenda est et eam inde tollit baiulus crucis, in quo recolitur quia crucem de Christi humeris sublatam tulit Symon Cyreneus»⁸⁹. A Roma, un affresco del ciclo duecentesco nel nartece di San Lorenzo fuori le mura⁹⁰, ci permette di ricostruire con precisione l'arredo di un altare dell'epoca, dove ben si vede la croce posta fra due candelabri. In realtà oggi l'affresco presenta una vistosa lacuna proprio in corrispondenza dell'altare (fig. 34), dovuta ai bombardamenti del 1943, ma fortunatamente dell'immagine esiste una incisione (fig. 35) antecedente a quella data che ci permette di leggere l'integrità della rappresentazione⁹¹.

Ritornando al contesto siciliano e alle consuetudini liturgiche in esso consolidate, possiamo adesso affermare con più chiarezza che le croci di epoca normanna e proto-sveva, prodotte per lo più nelle officine reali di Palermo, appartengono o appartenevano a quest'ultima tipologia di uso liturgico, frutto di quell'evoluzione funzionale che abbiamo sopra delineato. Le fonti già citate in apertura di questo capitolo, l'inventario del 1149 sulle suppellettili della Cattedrale di Cefalù⁹², le immagini ritratte da Pietro da Eboli intorno al 1195 dell'interno della Cappella regia di Palermo⁹³ e soprattutto la raffigurazione nel soffitto della Palatina vanno verso questa direzione. L'uso della croce nella liturgia in Sicilia è inoltre testimoniato sull'uno e sull'altro fronte, quello cioè della croce d'altare e quello della croce processionale, da due immagini miniate inserite a corredo di un libro non di produzione siciliana ma confezionato appositamente per un monastero siciliano. Si

⁸⁷INNOCENTIUS PP. III, *De sacro altaris mysterio*, II, 21.

⁸⁸G. F. FREGUGLIA (ed.), *Rationale Divinorum Officiorum Guillelmi Duranti. Liber I et III*, I, 3, 31, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2001, p. 58.

⁸⁹IBIDEM.

⁹⁰Sul ciclo di affrechi dell'atrio di San Lorenzo fuori le mura cfr. S. ROMANO, *I pittori romani e la tradizione*, in M. ANDALORO e S. ROMANO (eds.), *Arte e iconografia a Roma dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, Editoriale Jaca Book, Milano 2002, pp. 103-138.

⁹¹Pubblicata in M. RIGHETTI, *Storia Liturgica...* cit., p. 537.

⁹²Cfr. *supra*, p. 11.

⁹³Cfr. *supra*, p. 12.

tratta di due immagini del Codex Matritensis che riporta la Synopsis Historiarum di Giovanni Scilitze, di cui una rappresenta il dono da parte dell'imperatore bizantino Basilio II di una croce d'altare (fig. 38) e l'altra una processione preceduta da due diaconi staurofori⁹⁴ (fig. 39). Una conferma arriva anche da una preziosa citazione inventariale che testimonia la presenza di *crux una erea vetustissima cum certis lapidibus vitreis* tra i beni mobili della chiesa normanna di Santa Maria dell'Ammiraglio, segnata il 17 settembre 1333⁹⁵. Se però è certamente forte il rammarico per la perdita di tutto ciò che è elencato nell'inventario cefaludese, compreso quell'*Altare I aureum*⁹⁶ che ci richiama alla mente celebri esempi di *antependium* tuttora esistenti o conosciuti attraverso le fonti, da Milano a Venezia, a Basilea, a Saint Denis⁹⁷; allo stesso modo si rimane decisamente perplessi dalla lettura di un altro inventario redatto nel 1309 e che riguarda i paramenti sacri e le suppellettili ecclesiastiche della Cappella del Palazzo reale di Palermo⁹⁸, un po' tardo a dire il vero ma non tanto da giustificare un eccessivo depauperamento o la dispersione degli oggetti preziosi più antichi. Soffermandoci soltanto sulle presenze nell'inventario palatino dell'immagine della croce, che è quella che qui interessa, troviamo infatti elencati soltanto tre esemplari, e questo è conforme all'inventario di Cefalù. Dove però il confronto appare assolutamente impietoso è nella preziosità dei materiali utilizzati; a Palermo infatti le tre croci inventariate vengono così descritte: *Crucem unam de ferro coopertam de argento cum bottonis de argento deauratis; crucem unam de ferro, que dicitur ensis S. Costantini cum buttonis de argento, et cristallo in medio; crucem unam eream cum lapidibus vitreis*. Delle tre croci presenti nell'inventario della Palatina una, che poi risulta essere stata la più preziosa, non aveva destinazione liturgica ma devozionale, rappresentando l'elsa della spada di Costantino; le altre due invece, in argento e in rame, appaiono ben poca cosa rispetto alla croce d'oro della Cattedrale di Cefalù. Allo stesso tempo, se è vero che

⁹⁴Il manoscritto della Cronaca di Giovanni Scilitze di Madrid (Biblioteca Nacional de España, Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2) venne realizzato a Costantinopoli intorno alla metà del secolo XII da un calligrafo appositamente inviato da Palermo: esso rappresenta una copia dall'originale, che era conservato nella Biblioteca Imperiale. Il codice venne inviato in Sicilia privo di rilegatura e durante il viaggio perse due fascicoli. La lacuna di testo fu riparata in seguito dallo stesso copista che aveva vergato il codice, riconoscibile perché le pagine aggiunte sono le uniche senza immagini miniate. Il manoscritto non venne rilegato fin quando esso non finì nelle mani di Costantino Lascaris o fin quando non divenne proprietà del monastero del Salvatore di Messina (cfr. B. L. FONKIC, *Sull'origine del manoscritto dello Scilitze di Madrid*, in "Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos", 28, 2007, pp. 67-89). Le due miniature si trovano rispettivamente alle c. 152r e c. 210v.

⁹⁵Cfr. L. GAROFALO, *Tabularium Regiae ac Imperialis Cappellae Collegiatae Palatinae Divi Petri in Regio Panormitano Palatio Ferdinandi II, Regni Utriusque Siciliae Regis*, Regia Typographia, Panormi 1835, p. 151.

⁹⁶Sulle vicende dell'altare della cattedrale di Cefalù cfr. C. VALENZIANO, *L'altare del Duomo di Cefalù*, Edizioni Ariete, Palermo 1991, in particolare pp. 3-6.

⁹⁷Per una sintetica panoramica sui più noti *antependia* d'altare tardo antichi e medievali cfr. E. GAGETTI, "Gemmam lucidulam, raram, caram ... Ooliab sculpsit quam Beseleelque notavit". *Il reimpiego glittico sull'altare*, in G. SENA CHIESA (ed.), *Gemme...* cit., pp. 75-96, con relativa bibliografia.

⁹⁸L'inventario è stato pubblicato integralmente per la prima volta in L. GAROFALO, *Tabularium...* cit., pp. 98-103; quindi ripreso parzialmente in G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, vol. II, Salvatore Di Marzo editore, Palermo 1859, pp. 352-353; recentemente è stato oggetto di un'attenta analisi critica in M. ANDALORO, *La Cappella Palatina di Palermo e l'inventario...* cit., pp. 91-115.

Ruggero II aveva nel tempo accresciuto il suo attaccamento al duomo cefaludese fino a eleggerlo, come detto, a suo mausoleo personale⁹⁹, la Cappella Palatina rimaneva tuttavia il luogo principale dell'esternazione del potere regio e dunque, come sappiamo, luogo privilegiato per la destinazione delle preziose suppellettili prodotte nelle vicine officine regie. Ciò è attestato dalla testimonianza di Romualdo Guarna, almeno per quanto riguarda il regno di Guglielmo I, il quale «Cappellam Sancti Petri, quae erat in palatio, mirabilis musibii fecit pictura depingi, ac eius parietis pretiosi marmoris varietate vestivit, et eam ornamentis aureis et argenteis et vestimentis pretiosis ditavit plurimum et ornavit»¹⁰⁰; e dallo stupore del viaggiatore moresco Ebn-Djgiobair, che rimane attonito dal numero di croci d'oro che Guglielmo II faceva lavorare nel *tiraz* del suo palazzo palermitano per farne dono alle chiese del regno¹⁰¹. Appare allora evidente che, nel caso specifico delle croci processionali per la liturgia, la consistenza che i normanni lasciano alla loro cappella di palazzo in termini di oggetti preziosi non può essere la stessa che troviamo elencata a poco più di un secolo dalla fine del Regnum.

Tutto questo assume ancora più valenza se consideriamo l'importanza che la presenza della croce doveva rivestire all'interno del piccolo ambiente ecclesiastico di palazzo. Questo lo ricaviamo sia dalle più volte citate miniature di Pietro da Eboli e dall'immagine del soffitto della navata centrale, sia dal tenore dell'iscrizione che corre attorno al catino absidale (fig. 40), la quale in forma poetica descrive le immagini che la fiancheggiano, dando grande risalto agli stumenti della passione: Lancea, Sponcia, Ligna Crux, Clavis, Corona¹⁰². Il riferimento sembrerebbe essere al trono dell'Etimasia (fig. 41), posto al centro della volta del bema, se non fosse per il tono generale dell'iscrizione, che con visione ambivalente invita a guardare da un lato alla mestizia della passione e soltanto dopo al ritorno di Cristo, ma soprattutto perché fra i segni della passione posti sul trono della seconda venuta ne manca uno elencato invece nell'iscrizione, ossia i chiodi. Si potrebbe pensare ad un ammanco dovuto a qualche rifacimento, siamo fra l'altro in una zona della cappella molto restaurata, ma i restauri ottocenteschi, se da un lato idealizzarono le immagini dal punto di vista delle forme, dall'altro sono ritenuti filologicamente precisi dal punto di vista del rispetto

⁹⁹Cfr. *supra*, p. 11.

¹⁰⁰«La Cappella di San Pietro che era nel Palazzo fece ornare di meravigliosi dipinti a mosaico, di preziosi e vari marmi ne vesti le pareti, di ornamenti d'oro e d'argento nonché di parati preziosi la dotò e arricchì grandemente» (*Chronicon Romualdi II Archiepiscopi Salernitani*, in G. DEL RE, *Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi e inediti*, vol. I, Stamperia dell'Iride, Napoli 1845, pp. 30-31).

¹⁰¹Cfr. M. AMARI, *Voyage en Sicile de Mohammed-Ebn-Djobair de Valence sous le règne de Guillaume le Bon*, Impr. Royale, Paris 1846, p. 27.

¹⁰²«lancea, spongia, ligna crux clavique corona / dant ex parte metum cogunt et fundere fletum / peccator plora cum videris haec et adora» (la lancia, la spugna, la croce di legno, i chiodi e la corona / in parte generano timore e costringono ad effondere il pianto / o peccatore quando vedrai queste cose implora e adora). Per l'interpretazione dell'iscrizione cfr. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, Routledge & Paul, London 1949, p. 37.

iconografico¹⁰³; chiodi che fra l'altro ritroviamo nell'altra Etimasia della vicina cattedrale di Monreale, dove essi trovano posto dentro una della *Arma Christi*, il cestello per l'acqua mista all'aceto, sul suppedaneo del trono (fig. 42). Ritengo allora che l'iscrizione si riferisca alla croce liturgica che, secondo le testimonianze figurative di Pietro da Eboli e del soffitto della navata centrale, veniva collocata con la sua asta dietro l'altare della cappella, ossia proprio al centro del giro dell'abside e sotto l'iscrizione che contorna il Pantokrator. Una traccia di questa presenza, ovvero di qualche supporto atto a reggere la croce, può essere individuata nella lastra centrale di porfido del paramento murario decorativo dell'abside¹⁰⁴ (fig. 43). Esattamente al centro di essa si nota, infatti, la presenza di una cicatrice, risarcita sempre con materiale porfireo; se questo fosse un difetto originario della lastra, dovrebbe ripetersi anche sulle altre quattro lastre dell'abside, in quanto esse sono ricavate tutte dalla sezione di un unico blocco di pregiato porfido, presumibilmente una colonna di reimpiego; la presenza di questo ritaglio, abbastanza regolare e dalla forma allungata, soltanto sulla lastra centrale mi fa supporre invece che qui doveva essere inserito qualcosa di sporgente dalla linea della lastra che, vista la posizione e lo spazio ridotto dietro l'altare, non può che essere un aggancio per l'asta della croce. Tutto ciò verrebbe a riconfigurare esattamente la ricostruzione, seppur sintetica, dell'ambiente attorno all'altare tratto dalle due miniature del *Liber ad honorem Augusti* e soprattutto dal dipinto del soffitto della stessa Cappella, dove appunto si vede sporgere dal muro un braccio a sostegno della croce.

Pensando all'aspetto che poteva avere la presunta croce preziosa della Cappella Palatina vengono subito alla mente alcuni esemplari riconosciuti come prodotto del *tiraz-ergasterion* del Palazzo reale di Palermo e sparsi soprattutto nell'Italia meridionale, delle quali tratteremo in seguito. Fra esse però una sembra corrispondere più delle altre al contesto in questione, tanto che per la sua particolare storia e per le corrispondenze iconografiche si potrebbe ipotizzare una identificazione con una delle croci scomparse dal tesoro della Palatina prima della redazione dell'inventario del 1309.

Secondo una fonte molto tarda, risalente ai primi decenni del Cinquecento, la cosiddetta Stauroteca di Cosenza (cat. I.1) sarebbe stata donata alla Cattedrale della città dall'imperatore Federico II in occasione della consacrazione dell'edificio avvenuto il 30 gennaio del 1222, dopo la ricostruzione a seguito del devastante terremoto che aveva colpito la zona nel 1184¹⁰⁵. La fonte cinquecentesca

¹⁰³Cfr. V. ZORIC, *Note attorno al presbiterio della Cappella Palatina*, in R. LAVAGNINI e C. ROGNONI, *La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI e XII*, atti delle X Giornate di Studio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Palermo, 27 - 28 maggio 2011), Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici "Bruno Lavagnini", Palermo 2014, pp. 276-297.

¹⁰⁴Sull'impiego del porfido della Cappella Palatina cfr. da ultimo F. GANDOLFO, *Il Porfido*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., vol. II, pp. 201-215, con bibliografia precedente.

¹⁰⁵Cfr. G. SANTAGATA, *Calabria Sacra. Compendio storico-artistico della monumentalità chiesastica calabrese*,

viene probabilmente redatta in occasione del passaggio in città di Carlo V nel 1535, infatti la “croce” che viene presentata davanti all'imperatore asburgico viene concordemente identificata con la famosa stauroteca e la riformulazione scritta del tradizionale dono di Federico II doveva avere lo scopo di creare un legame di continuità fra l'antico e il nuovo imperatore. In quell'occasione probabilmente la stauroteca fu montata sull'attuale piede (fig. 44), straordinario prodotto dell'oreficeria spagnola dei primi decenni del XVI secolo¹⁰⁶. Il racconto del dono imperiale, seppure non confortato da testimonianze contemporanee all'evento, è però del tutto verosimile in quanto Federico II, che in effetti era intervenuto personalmente alla consacrazione della cattedrale, aveva di che essere grato al vescovo di Cosenza, Luca Campano, che era stato già notaio della corte siciliana nel 1201, quando l'infante Federico era ancora sotto la tutela di Innocenzo III, e che lo stava aiutando a risolvere a suo favore il processo canonico intentato dall'imperatore contro Arduino II, vescovo di Cefalù, che veniva accusato di aver dilapidato i beni della diocesi¹⁰⁷.

Come però ormai è riconosciuto, la cronologia della preziosa stauroteca non è coerente con la data della consacrazione della cattedrale cosentina, trattandosi, secondo le proprie peculiarità tecniche e stilistiche, di uno dei più raffinati oggetti prodotti nelle Nobiles Officinae del palazzo regio di Palermo intorno al sesto o settimo decennio del XII secolo¹⁰⁸. L'imperatore dunque fa dono alla città calabrese di qualcosa di già esistente da diversi decenni e ritengo che il luogo più verosimile dal quale possa aver prelevato un simile oggetto debba essere identificato proprio con la Cappella del suo palazzo palermitano, dove è noto che egli non amava risiedere, preferendovi diverse altre città sia dell'Isola che del resto dell'impero peninsulare, e quindi una tale perdita non gli sarebbe stata di grande peso. È risaputo, inoltre, come sotto la dinastia sveva le chiese siciliane furono spogliate dei loro tesori per far fronte alle spese di guerra o per scambi ritenuti più vantaggiosi. Esempio a questo proposito fu il caso di Santa Maria dell'ammiraglio, che Giorgio d'Antiochia aveva «multis quoque donariis vasique ad rem sacram aureis donatum», e dove, secondo quanto documenta Tommaso Fazello, «Vasa sacra omnia Fridericus secundus Caesar ad sumptus belli sustentandus abstulit; pro quorum restitutione casale Scupellum templo dedit, ut ex illius tabulis

Edizioni Paralelo 38, Reggio Calabria 1974, pp. 34-36. Sulla Stauroteca di Cosenza cfr. da ultimo S. MARTINELLI, *La Stauroteca di Cosenza. Iconografia, tecnica e stile*, tesi di specializzazione, relatore M. Collareta, Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2011-2012, con ampia bibliografia precedente.

¹⁰⁶Cfr. G. LEONE, *Reliquiario della Vera Croce detto Stauroteca*, in R. VODRET (ed.), *Anteprima della Galleria Nazionale di Cosenza*, catalogo della mostra (Cosenza, 2003), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 46-49.

¹⁰⁷Cfr. M. GRANÀ, *Il processo di Arduino II, vescovo di Cefalù (1223 - 1224)*, Palermo 1988, pp. 6-7; 95.

¹⁰⁸Nella diatriba fra produzione bizantina e produzione siciliana risolutivo è stato l'intervento a favore di quest'ultima di A. LIPINSKY, *La stauroteca di Cosenza e l'oreficeria siciliana nel secolo XII*, in “Calabria nobilissima”, 9, 1955, pp. 76-100.

dati Panormi die 15 Augusti anno salutis 1220 liquet»¹⁰⁹.

Questa ipotesi è anche verificata attraverso l'analisi della complessa iconografia dispiegata negli smalti a *cloisons* delle due facce della stauroteca. Uno degli aspetti più interessanti del prezioso manufatto e anche uno dei più controversi è infatti quello che riguarda il programma iconografico, che vede proposti nel recto l'immagine del Crocifisso, al centro, e nei clipei dei capicroce l'arcangelo Michele, in alto, La Vergine e San Giovanni Battista, sul braccio orizzontale, e in basso una placchetta con l'assemblamento di diverse immagini simboliche sulla cui interpretazione la critica ha variamente dibattuto e che sarà il punto di partenza del nostro ragionamento; più convenzionale invece la disposizione delle immagini nel verso, dove troviamo cinque placchette con le immagini clipeate del Cristo in trono, all'incrocio dei bracci, e nei capi-croce le immagini dei quattro evangelisti nell'atto concreto di scrivere la propria versione del Vangelo con gli strumenti propri degli *scriptoria* siciliani del XII secolo¹¹⁰ (figg. 47-48). Chiara appare per le immagini del verso, sia prese singolarmente che nella loro disposizione d'insieme, non solo la conoscenza dei mosaici siciliani, soprattutto le cupole di Santa Maria dell'Ammiraglio (fig. 45) e della stessa Cappella Palatina (fig. 46), ma anche una medesima unità culturale con i fautori di quelle immagini. Più complesso è invece il discorso per le immagini della faccia principale della croce-reliquiario, dove soltanto per la canonica figura dell'arcangelo Michele (fig. 49) vale il confronto diretto con le similari immagini della cupola della Palatina (fig. 50), ma anche dell'abside di Cefalù (fig. 51), mentre le altre immagini hanno necessitato, e necessitano qui ora, di un approfondimento. In particolare sono state maggiormente attenzionate dalla critica da un lato l'iconografia della rappresentazione del Cristo crocifisso e dall'altro le anomale presenze di San Giovanni Battista, che nel capo-croce a sinistra del Crocifisso prende il posto dell'apostolo Giovanni, e della enigmatica raffigurazione del capo-croce inferiore (fig. 52). In quest'ultima troviamo rappresentata una commistione di elementi emblematici della passione di Cristo (la lancia e la canna con la spugna imbevuta d'aceto; i chiodi, quattro secondo lo schema più arcaico della crocefissione; un volatile, variamente interpretato dalla critica; la corona di spine su un'asta al centro della composizione) uniti a elementi riferibili al sacrificio eucaristico della messa (l'altare coperto da pallio rosso crociato; il calice velato con panno bianco). I punti più controversi riguardano innanzitutto l'interpretazione dell'immagine nel suo insieme, che a causa di un errato scioglimento dell'iscrizione abbreviata è stata a lungo intesa come *Etimasia*, cosa che oggi si tende a escludere in quanto l'elemento centrale, su cui si appoggiano tutte le figure della composizione,

¹⁰⁹T. FAZELLUS, *De Rebus Siculis decades duae*, I, VIII, Typis excudebant Ioannes Matthaeus Mayda et Franciscus Carrara, Venetiis 1560, pp. 180-181.

¹¹⁰Cfr. M. P. DI DARIO GUIDA, *Stauroteca*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., p. 229.

è chiaramente un altare, con addirittura rappresentato il tipico bordo aureo che doveva fermare i movimenti del pallio di copertura, e non il trono della seconda venuta¹¹¹. Inoltre il volatile sull'altare non può essere inteso come la colomba dello Spirito Santo poiché manca di nimbatura, assolutamente indispensabile nella raffigurazione della terza persona della Trinità divina. Come è stato già evidenziato, i caratteri morfologici del nostro uccello (il becco adunco, gli artigli prensili, il colore del piumaggio) fanno pensare invece alla raffigurazione di un'aquila¹¹², che assume in questo contesto il significato di “resurrezione”, sia quella di Cristo vincitore della morte sia quella del cristiano ottenuta per mezzo della passione di Cristo e con la partecipazione all'Eucarestia. Ma io credo che la chiave di lettura di tutte le immagini del medaglione, incredibilmente mai attenzionata dalla critica, sia l'asta che spunta da dietro l'altare e che sorregge la corona di spine. Essa prosegue ben oltre l'elemento simbolico, interrompendosi soltanto per la fine della superficie disponibile, ma ponendosi in continuità ideale con la croce reale soprastante di cui condivide anche il tono cromatico di uno straordinario blu intenso. L'immagine completa che viene fuori è dunque quella di una croce astata posta dietro l'altare eucaristico, esattamente corrispondente al contesto della Palatina ricavato dalle due miniature del *Liber ad honorem Augusti*, e affiancata dall'iscrizione abbreviata che a questo punto propongo di sciogliere in H C\TA[YPOC], “la Croce” ovvero “il luogo dove è collocata la Croce”, posta in corrispondenza dell'iscrizione accanto al Crocifisso, ισταρῶς, ossia “la crocifissione” questa volta rappresentata, e a completamento dell'iconografia dell'abside e del bema della Palatina sintetizzata dalla citata iscrizione musiva¹¹³. In questo contesto ovviamente è l'immagine del Crocifisso che assume il ruolo principale rispetto anche alla presenza della reliquia della vera croce, relegata ad una piccola teca cruciforme incastonata nel braccio inferiore del verso, e così il prezioso manufatto si viene a configurare come croce processionale e non come reliquiario *tout court*.

L'ipotizzata appartenenza *ab antiquo* della croce di Cosenza alla Cappella Regia di Palermo è confortata anche dalla presenza di un'altra immagine “anomala”, quella di San Giovanni Battista accanto al Crocifisso (figg. 55-65), dove ci si aspetterebbe di trovare l'altro Giovanni, l'evangelista. Diversi sono stati i tentativi critici per spiegare questa peculiarità iconografica¹¹⁴. L'ipotesi, formulata dalla Dolcini¹¹⁵, che cioè in un tempo imprecisato le placchette del recto siano state invertite con quelle del verso, giustificata dal solo fatto che le figure della Vergine e del Battista

¹¹¹Per una sintesi della vicenda critica della placchetta cfr. S. MARTINELLI, *La Stauroteca...* cit., pp. 30-37.

¹¹²Cfr. *IVI*, p. 32.

¹¹³Cfr. *supra*, p. 32.

¹¹⁴Si vedano sintetizzati ancora in S. MARTINELLI, *La Stauroteca...* cit., p. 17.

¹¹⁵Cfr. L. DOLCINI, *La croce-stauroteca di Cosenza: da Bisanzio a Palermo*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa-Palermo 1995, p. 112.

sono in atteggiamento di *paràklesis* e che quindi il loro posto naturale sarebbe ai lati del Cristo in trono, a ricostituire l'iconografia della *Dèesis*, non trova conforto né nei dati forniti dall'ultimo restauro¹¹⁶ né tanto meno nell'iconografia complessiva delle due facce della Croce, che come visto risultano essere assai coerenti nella loro lettura d'insieme, e difatti la teoria non ha trovato seguito nella critica. Ma non meno insussistente è, secondo il mio parere, l'argomentazione oggi più accreditata¹¹⁷, che giustifica l'immagine del Battista accanto al Crocifisso come raffigurazione del precursore che aveva indicato nel Cristo l'Agnello di Dio, prendendo come riferimento dottrinale addirittura il canone del Concilio Quinisesto, formulato all'incirca 450 anni prima della creazione della nostra croce e senza che esso abbia lasciato, in questo non breve lasso di tempo, alcuna altra testimonianza soprattutto in Oriente, dove i decreti di quel Concilio furono principalmente recepiti¹¹⁸. Anche i confronti iconografici individuati non mi sembrano particolarmente pertinenti, poiché, ad esempio, nel coevo *Lezionario di Cluny*¹¹⁹ (fig. 57), il Battista non sostituisce affatto l'altro Giovanni, che viene pure rappresentato accanto alla Vergine, ma si affianca all'immagine dei due dolenti proponendosi come figura emblematica.

Non mi sembra un caso, invece, che l'unico altro esempio conosciuto in cui la figura del Battista si affronta alla Vergine in una Crocifissione lo si trovi nell'*encolpion* incastonato nel recto della Croce di Velletri, di cui si parlerà più avanti¹²⁰, che precede di poco la Croce di Cosenza e pure prodotta nel *Tiraz-ergasterion* palermitano, quindi in un certo modo anch'essa in contatto con l'ambiente palatino. Proprio all'interno della Cappella Regia la figura di San Giovanni Battista occupa un posto preminente rispetto alle altre immagini presenti; egli infatti è raffigurato nel ciclo musivo di epoca ruggeriana¹²¹ per ben tre volte (figg. 53-54-56), considerando soltanto le immagini ieratiche e non quelle narrative, cioè più di San Pietro, che pure è il titolare della piccola basilica, ma anche più della stessa Vergine. La costante presenza dell'immagine del Battista nei luoghi più eminenti della Cappella può essere giustificata dal fatto che Ruggero II aveva dato a

¹¹⁶Eseguito fra il 1981 e il 1982 presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (cfr. L. DOLCINI, *La Stauroteca di Cosenza*, in "OPD Restauro", 3, 1988, pp. 127-140).

¹¹⁷Formulata e ribadita a più riprese dalla Di Dario Guida (cfr. da ultimo M. P. DI DARIO GUIDA, *Stauroteca...* cit., pp. 227-229).

¹¹⁸Nelle croci processionali bizantine è usuale trovare l'immagine di San Giovanni Battista clipeata sul braccio orizzontale della croce, dove nel lato opposto troviamo la Vergine e al centro Cristo, rappresentato però come Pantokrator e mai come crocifisso, a costituire l'insieme iconografico della *Dèesis*, sottolineando il ruolo della croce come intercedente per l'umanità (cfr. H. C. EVANS, schede nn. 24, 25, 26, 27, in H. C. EVANS e W. D. WIXON (eds.), *The glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 11 marzo – 6 luglio 1997), The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, pp. 60-67).

¹¹⁹Bibliothèque Nationale de France, ms. Nouv. Acq. Lat. 2246, c. 42v.

¹²⁰Cfr. *infra*, p. 44 ss.

¹²¹Per mosaici di epoca ruggeriana si intendono quelli della cupola (dove è apposta la data 1143) e dell'area celebrativa, escludendo dunque i mosaici delle navate che vengono generalmente riferiti al regno di Guglielmo I (cfr. W. TRONZO, *The Cultures of His Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton University Press, Princeton N.J 1997).

quel luogo una valenza e una funzione specifiche, in cui la figura di Giovanni Battista doveva assumere, dopo quella di Cristo, un ruolo chiave. Un cronista d'eccezione, Romualdo Guarna, vescovo di Salerno e committente di uno dei due amboni della cattedrale di quella città che ancora oggi viene identificato con il suo nome, ci informa infatti che Ruggero «circa finem autem vitae suae secularibus negotiis aliquantulum postpositis et omissis, Judaeos, et Sarracenos ad Fidem Christi convertere modis omnibus laborabat, et conversis necessaria et dona plurima conferebat»¹²². Buona parte dei battesimi dei conversi si dovevano svolgere proprio nella Cappella del Palazzo Regio, sotto gli occhi compiaciuti del sovrano, con una liturgia fatta creare appositamente¹²³ e che trova riscontro anche nelle immagini musive della stessa cappella.

Partendo dalla testimonianza di Romualdo salernitano, è mia opinione che Ruggero abbia inteso completare il programma iconografico della sua cappella, poi proseguito anche dal figlio Guglielmo I, creando un percorso battesimale per i catecumeni arabi ed ebrei, quasi un battistero dentro l'aula ecclesiastica. Una pianta della cappella del 1754 (fig. 58) testimonia come a quella data sotto la loggia dell'ambone fosse ancora allocato il fonte battesimale¹²⁴ e già Benedetto Rocco¹²⁵ ha dimostrato come tutta l'iconografia della navata centrale, al di sopra dell'ambone (fig. 59), costituisca una sorta di catechesi battesimale, avendo come tema l'acqua (Lo Spirito che aleggia sulle acque, l'arca di Noè...), collegata al tema della conversione nella navata nord, alle spalle dell'ambone, che presenta come modello da seguire per il catecumeno la conversione di Paolo fino al suo Battesimo; lo stesso ambone è sostenuto nel fronte anteriore da colonne col tipico motivo ad onde stilizzate (fig. 62), in mezzo alle quali era il fonte battesimale¹²⁶.

Questa lettura battesimale delle immagini attorno all'ambone-battistero può allargarsi in modo più esplicito anche alle pareti del santuario sud. Nelle due figure virili (fig. 60) della lunetta sopra il passaggio tra il santuario e la navata possono riconoscersi infatti proprio un arabo e un ebreo, nei rispettivi tradizionali abbigliamenti: le etnie che Ruggero aveva cercato di convertire al

¹²² «Verso la fine della sua vita, trascurando e omettendo gli impegni terreni, si adoperò in tutti i modi a convertire Ebrei e Saraceni alla fede di Cristo, e a chi si convertiva elargiva molti utili doni» (*Chronicon Romualdi...* cit., p. 19).

¹²³ Cfr. D. ABULAFIA, *The Jews of Sicily under the Norman and Hohenstaufen Rulers*, in N. BUCARIA, M. LUZZATI e A. TARANTINO (eds.), *Ebrei e Sicilia*, Flaccovio editore, Palermo 1992, pp. 77-78. Queste liturgie erano ancora in uso alla fine del XIV secolo quando vengono menzionate da Ludolph di Suchem, in viaggio verso la Terra Santa: «Tamen in Sicilia indifferenter ad tres ritus se habent: in una parte ad ritum latinum, in alia ad ritum Graecorum, in tertia ad ritum Sarracenorum; attamen omnes sunt Christiani, licet ritu differant et discordent.» (LUDOLPHUS SUCHENSIS, *De itinere in Terra Sancta liber*, F. Deychs (ed.), Gedruckt auf Kosten des litterarischen vereins, Stuttgart 1851, p. 20).

¹²⁴ Nel 1132 la Cappella Palatina era stata elevata al rango di Parrocchia, con tutti i benefici spettanti (cfr. L. GAROFALO, *Tabularium...* cit., p. 7, doc. II) compreso quello di poter amministrare i battesimi.

¹²⁵ Cfr. B. ROCCO, *I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo teologico, biblico, liturgico – La cappella palatina (parte seconda)*, in «O Theologos. Cultura Cristiana di Sicilia», V, 17, 1978, pp. 9-108.

¹²⁶ L'integrità del pavimento a *opus tessellatum* fa escludere che il fonte battesimale potesse avere collocazione al centro delle quattro colonne che sorreggono la tribuna dell'ambone, mentre è più probabile una sistemazione del fonte in mezzo alle due colonne ad onde stilizzate del fronte anteriore.

cristianesimo. Essi sono sicuramente da ricollegare narrativamente alla Pentecoste raffigurata nella volta, infatti secondo gli Atti degli Apostoli alla predica di Pietro dopo la discesa dello Spirito Santo erano presenti i rappresentanti di numerosi popoli e lingue, fra cui vengono elencati anche giudei e arabi (Atti II, 5-11), ma la scelta delle due etnie qui non sembra proprio casuale.

Altro elemento che spinge a favore di questa interpretazione è la porta che si apre al centro della parete dello stesso transetto, che è caratterizzata da un'iscrizione in caratteri cufici attorno alla maniglia (fig. 61), inneggiante alla grazia ricevuta nei sacramenti¹²⁷: ritengo che questo possa essere l'accesso nell'edificio da cui entravano e uscivano i catecumeni arabi ed ebrei per compiere i riti previsti dal cammino battesimale che si svolgeva in varie tappe dall'Epifania alla Pasqua, giorno in cui venivano impartiti i sacramenti dell'iniziazione cristiana. Questo ingresso doveva essere dunque importante ed è sottolineato infatti da due immagini musive credo ad esso collegate: l'ingresso di Gesù a Gerusalemme accolto dai "pueri ebreorum" e dal popolo ebraico tutto alle porte della città; l'ingresso di Gesù infante in Egitto, personificato da una donna col seno scoperto che apre le porte della città (ricordiamo che al tempo di Ruggero gli arabi di Sicilia dipendevano dal califfato del Cairo)¹²⁸.

Nella fascia mediana della parete (fig. 63), visibilmente più stretta rispetto ai registri superiore e inferiore, è invece condensato tutto il percorso catecumenale¹²⁹. Il Battesimo al Giordano è collegato con un angolo dell'adorazione dei magi; i due episodi sono entrambi ricordati dalla liturgia il 6 gennaio, festa dell'Epifania, giorno in cui veniva annunciato ai catecumeni il giorno della Pasqua, cioè il giorno in cui avrebbero ricevuto i sacramenti. Al lato opposto della parete la Resurrezione di Lazzaro costituiva invece l'ultima tappa prima del battesimo, questa pericope evangelica veniva letta infatti due giorni prima della domenica di passione, e in quel giorno i catecumeni ricevevano l'unzione pre-battesimale con l'olio. Al centro la Trasfigurazione, la cui proclamazione evangelica "in tempore" cadeva pressappoco a metà strada tra i due episodi precedenti¹³⁰. Una scansione temporale in immagini dunque di quanto la liturgia faceva vivere nella ritualità, che da un lato accompagnava i neofiti nel loro cammino, non sempre volontario, e dall'altro faceva visualizzare alla corte spettatrice quanto si celebrava nei riti, come in una finzione scenica, seguendo un percorso che dall'ingresso di fronte alla tribuna regia proseguiva fino a metà

¹²⁷"grazia perfetta e completo favore al suo possessore" (cfr. J. JOHNS, *Iscrizioni arabe nella Cappella Palatina*, in B. BRENN, *La Cappella Palatina a Palermo*, *Mirabilia Italiae* 17, saggi, Franco Cosimo Panini, Modena 2010, p. 385).

¹²⁸Per una visione sintetica e completa sugli arabi in Sicilia cfr. F. MAURICI, *Breve storia degli arabi in Sicilia*, Flaccovio editore, Palermo 2006, con bibliografia fondamentale.

¹²⁹Sull'ordo medievale dell'iniziazione cristiana cfr. M. RIGHETTI, *Storia liturgica...* cit., vol. IV, p. 619.

¹³⁰La computazione dei giorni anche per la liturgia siciliana è confermata dall'Evangelario di Messina (cfr. F. TERRIZZI, *Il Lezionario e l'Evangelario di Messina*, E.S.U.R., Messina 1985, in particolare pp. 246-279).

della navata sud e quindi, attraverso la navata centrale, conduceva i conversi davanti all'ambone-battistero dove si svolgevano i riti battesimali, e quindi con percorso inverso nuovamente fuori dall'edificio sacro. In questo contesto la figura di Giovanni Battista doveva accompagnare la lettura battesimale di parte del ciclo musivo della Palatina, infatti la ritroviamo nel tamburo della cupola (fig. 54), proprio in asse con la parete sud del transetto; fra i santi del giro dell'abside (fig. 56), in modo da essere ben visibile a tutta l'assemblea; e nella parete accanto alla probabile tribuna regia¹³¹, ad indirizzare l'attenzione della corte verso i luoghi della celebrazione, assieme alla Vergine *H OAEETPIA*, cioè che indica la via, in una sorta di *Dèesis* scomposta (fig. 53). Inoltre viene il sospetto che l'immagine musiva ottocentesca che occupa quasi per intero la parete nord del transetto e rappresentante la *Predica del Battista* (fig. 64) possa essere la sostituzione di una precedente immagine di epoca ruggeriana o guglielmina e di eguale soggetto.

Le immagini che ritraevano il Battista presenti nella Cappella Palatina non si limitavano soltanto alle già consistenti testimonianze dei mosaici, ma l'inventario del 1309 ci testimonia anche la presenza di almeno due icone mobili raffiguranti il precursore. Una serie di cinque icone vengono elencate in successione, tanto da far pensare ad un unitario complesso di tavole; esse raffiguravano il Cristo, due angeli, la Vergine e per ultimo proprio San Giovanni Battista¹³². Ma ciò che più ci interessa e che conferma quanto fin'ora supposto è la presenza di «*aliam iconam cum Cruce Domini Jesu Christi ejusdem operis cum imagine S. Marie, et Beati Joannis Baptiste*»¹³³. La figura di Giovanni Battista in sostituzione dell'apostolo nella scena della crocifissione è dunque una peculiarità non solo del Regnum Siciliae, come è stato già notato, ma più esattamente del contesto della Cappella Palatina, per cui si ribadisce con più convinzione la probabile appartenenza della Croce di Cosenza al tesoro della Cappella regia, prima di essere fatta dono da parte di Federico II alla Cattedrale della città dei Brutii.

Altro aspetto che ha interessato la storiografia sulla Croce di Cosenza, per concluderne qui il discorso, riguarda la raffigurazione del Crocifisso (fig. 66). Stilisticamente esso rappresenta la parte più alta e più innovativa fra le immagini raffigurate sulla croce ed è evidente come l'espressiva fisicità con la quale il Cristo è presentato, rilevata dalla sapiente disposizione dei cordoli aurei che separano i *cloisons* a segnare i rilievi muscolari, le pieghe del pannello e le ciocche pilifere, lascia spazio a pochi dubbi circa la produzione, ma direi anche la concezione, occidentale degli smalti della Croce e di questo in particolare. I confronti più convincenti fra quelli fin qui proposti sono certamente quelli con opere di produzione palermitana della seconda metà

¹³¹Sulla collocazione della tribuna regia cfr. W. TRONZO, *The Cultures of His Kingdom...* cit., pp. 46-48.

¹³²«Item iconas duas de ligno S. Angeli Item iconam unam Domini nostri Jesu Christi. Item iconam aliam Sancte Marie. Item aliam iconam S. Joannis Baptiste» (L. GAROFALO, *Tabularium...* cit., p. 102).

¹³³*Ibidem*.

del XII secolo¹³⁴, persino con la Coperta dell'Evangelario del vescovo Alfano di Capua, databile con certezza post 1173 per la presenza fra le altre immagini della figura di San Tommaso Becket¹³⁵ canonizzato proprio in quell'anno, i cui smalti si presentano come derivazione da quelli cosentini senza tuttavia raggiungerne i risultati, in quanto a Capua la costruzione delle figure è delegata soltanto alle campiture cromatiche degli smalti rinunciando quasi del tutto alla resa plastica dei corpi. Un'aggiunta ai raffronti fin qui portati avanti dagli studi precedenti può essere individuata in una minuscola placchetta (fig. 67) inserita nella riza in argento dorato della «imago Sancte Marie Virginis, a Sancto Luca Evangelista depicta»¹³⁶ della Cattedrale di Cefalù. Si tratta di una piccola icone (cm 20x16) rimasta a lungo inedita e pubblicata soltanto di recente da Crispino Valenziano¹³⁷, ma ancora per nulla attenzionata dalla critica. L'immagine dipinta della Vergine Eleousa (fig. 68), che dovrebbe risalire a epoca ruggeriana, è ancora ricoperta dalla sua riza originale, che presenta la raffigurazione attorno alle figure centrali del *dodekarton*, fra le cui immagini è anche la crocifissione. Non v'è dubbio che dal punto di vista dell'impostazione iconografica l'immagine di Cefalù abbia una notevole affinità con il Crocifisso di Cosenza e i due personaggi che l'affiancano nei capicroce; dal punto di vista stilistico è invece arduo instaurare rapporti - troppo piccola e rovinata è la placchetta di Cefalù per poterla giudicare - il motivo decorativo dei tralci vegetali potrebbe però considerarsi come un surrogato della raffinata filigrana a vermicelli, elemento distintivo della croce di Cosenza e delle altre oreficerie uscite dalle officine palermitane, e quindi dare indicazioni verso una produzione minore dell'*ergasterion* della capitale.

Un aspetto molto simile alla croce di Cosenza avrebbe dovuto avere, almeno da quel poco che si riesce a cogliere, la Croce cosiddetta di Roberto il Guiscardo, del Museo Diocesano di Salerno (cat. I.2). Oggi essa si presenta come il frutto di numerosi interventi succedutisi nel tempo, individuabili a livello strutturale con le incongruenze fra l'anima in legno, che sembrerebbe originale, e le attuali lamine auree che costituiscono la superficie visibile su cui oggi si agganciano gli elementi figurativi e decorativi¹³⁸. I fori non più utilizzati presenti in alcune zone delle due facce (fig. 69) stanno a testimoniare una diversa distribuzione delle placchette in origine e certamente la sostituzione di alcune preesistenti con le attuali. La vicinanza tra questa croce e

¹³⁴Cfr. S. MARTINELLI, *La Stauroteca...* cit., pp. 19-30.

¹³⁵Cfr. H. FARMER e M. C. CELLETTI, ad vocem *Tommaso Becket*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Città Nuova Editrice, Roma 1969, coll. 598-605.

¹³⁶B. CARANDINUM, *Descriptio totius Ecclesiae Cephaleditanae*, Mantova 1592, p. 42 [A. TULLIO (ed.), Edizioni Grifo, Palermo 1993, p. 50].

¹³⁷Cfr. C. VALENZIANO, *Evangelista e pittore Discepolo e scultore. La Madonna di San Luca e il Crocifisso di Nicodemo miti verso l'autentica icone cristiana*, Edizioni Feeria, Firenze 2003, pp. 65-72.

¹³⁸Sull'opera cfr. M. VENEZIA, *Stauroteca cosiddetta di Roberto il Guiscardo*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., pp. 219-221, con bibliografia precedente.

quella di Cosenza la si coglie in modo particolare guardando a quello che attualmente costituisce il recto dell'opera salernitana. Esso presenta alle quattro estremità dei bracci della croce dei tondi con castoni angolari e uno di dimensioni maggiori al centro, anch'esso con castoni angolari, oggi occupati da pietre in pasta vitrea a giudicare dal taglio assolutamente non pertinenti con l'opera¹³⁹. Sulla parte inferiore del braccio verticale, proprio come a Cosenza, è la teca cruciforme in cristallo di rocca (fig. 71) per la custodia della reliquia della vera croce. La teca risulta inserita in un ritaglio aureo che presenta i resti di una decorazione in filigrana a vermicelli, che dall'approssimativo contorno del ritaglio possiamo ipotizzare estesa ad una superficie molto più ampia, ed è fissata con un castone a cestello. Queste peculiarità stilistiche indicano anche la Croce di Salerno come produzione delle officine normanne palermitane, anche se soltanto questo minimo frammento rimane dell'apparato decorativo originale. Quello attuale è infatti frutto di almeno altri due interventi, probabilmente riferibili al successivo inserimento negli altri due ricettacoli del braccio verticale, in asse con la teca in cristallo, delle reliquie rispettivamente del dente di San Matteo, titolare della cattedrale salernitana, e del dente di San Giacomo il minore. Nei cinque tondi del recto e in tre del verso sono fissate delle placchette quadrate disposte a rombo con un decoro a perline auree, che lasciano spazio al centro a un grande fiore cruciforme realizzato in smalto *cloisonné*, in cui su un fondo verde smeraldo i cordoli dorati formano motivi vegetali con terminazioni in smalto bianco, rosso, blu e verde. Questa tipologia di decoro, di produzione ancora siciliana, è riconosciuta come una tarda evoluzione dei motivi decorativi ideati e utilizzati nelle officine palermitane¹⁴⁰; essa è riscontrabile anche in altri reimpieghi e databile all'ultimo quarto del Duecento, la troviamo ad esempio usata nella cosiddetta Stola dell'ostensorio della cattedrale di Barcellona¹⁴¹, nel Paliotto detto del vescovo Carandolet (fig. 70) della Cattedrale di Palermo¹⁴² e nella Mitra del tesoro della cattedrale di Amalfi¹⁴³. La stessa tecnica decorativa, seppur con una diversa distribuzione degli elementi, si riscontra anche le tondo centrale del verso, che dunque è riferibile allo stesso intervento di fine Duecento. Le uniche immagini figurative della croce sono costituite da una serie di quattro piccoli tondi realizzati con la tecnica dello smalto traslucido, certamente di produzione senese, anzi più esattamente attribuite dalla Cioni all'orefice Tondino di Guerrino e datati tra il 1326 e il 1328¹⁴⁴. La posa di tre quarti con la quale sono raffigurati la

¹³⁹Le attuali pietre in pasta vitrea blu presentano un taglio "a brillante" assolutamente sconosciuto all'oreficeria normanna e medievale in genere, che prediligeva in modo quasi esclusivo il taglio "a cabochon".

¹⁴⁰Cfr. C. GUASTELLA, *Tre serie di smalti applicati al paliotto detto dell'arcivescovo Carandolet*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 123-133, in particolare pp. 130-133.

¹⁴¹Cfr. R. M. MARTIN I ROS, *Stola dell'ostensorio*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., pp. 466-469, con bibliografia precedente.

¹⁴²Cfr. *supra*, nota 138.

¹⁴³Cfr. A. MONTEFUSCO, *Mitra*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., p. 479.

¹⁴⁴Per gli smalti traslucidi senesi e per questi in particolare resta fondamentale il contributo di Elisabetta Cioni (E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, SPES, Firenze 1998, in particolare pp. 335-

Vergine, oggi all'incrocio dei bracci della croce, e San Giacomo, al posto di San Giovanni, fanno pensare a una loro originaria collocazione nei due capicroce orizzontali, affianco di un ipotetico crocifisso; nella sua giusta collocazione, nel capocroce inferiore, resta invece la placchetta con il Cristo in pietà¹⁴⁵, mentre l'altro tondo con un santo vescovo doveva trovare posto sul capocroce in alto. La presenza di San Giacomo fra le figure della croce, avvalora fra l'altro l'ipotesi sopra formulata che questo intervento trecentesco accompagna la collocazione all'interno della croce della reliquia del santo apostolo. In origine, dunque, secondo la qui supposta ricostruzione, come a Cosenza questa avrebbe dovuto essere la faccia principale della croce.

Altra opera riferita allo stesso atelier palermitano è la cosiddetta Stauroteca di San Leonzio (cat. I.3), proveniente dal tesoro del duomo di Napoli e oggi esposta nel Museo Diocesano “Donnaregina”. Il nome col quale la croce viene ancora chiamata deriva da una errata identificazione dell'oggetto con quello donato alla cattedrale partenopea dal Vescovo Leonzio fra il 649 e il 653, cronologia che per ovvi motivi non risulta accettabile per l'opera in questione¹⁴⁶. Anche in quest'opera è possibile distinguere nettamente almeno tre fasi di realizzazione, che riguardano sia le due facce della croce, di cui il verso, che presenta in un'unica lastra d'argento sbalzato e cesellato l'iconografia apocalittica dell'agnello circondato dai quattro “viventi”, è stato riconosciuto come opera di maestranze sulmonesi del tardo XIII secolo, sia il piede in argento dorato con le statuette fuse a tutto tondo dei Dolenti poste su due bracci ai lati della croce (fig. 72), che dallo stemma ivi rappresentato è stato associato alla committenza del cardinale Oliviero Carafa, vescovo di Napoli dal 1458 al 1484¹⁴⁷. Una delle due facce della croce, l'attuale recto, mantiene invece quasi inalterato il suo aspetto originario, che per le sue peculiarità tecniche e stilistiche, fra cui l'evidente uso della filigrana a vermicelli impiegata a tappeto sull'intera superficie della lastra aurea di fondo e le paste vitree inserite come gli smalti in castoni a cestello, è stato giustamente riportata da Lipinsky all'opificio normanno di Palermo¹⁴⁸. Rispetto ai due precedenti esemplari sopra descritti, la croce di Napoli presenta delle significative novità soprattutto dal punto di vista della distribuzione delle immagini, condizionate dalla tipologia di sagomatura della croce utilizzata, che non è più quella latina ma del tipo detto “patente”, cioè una croce greca con i bracci terminanti a triangolo. Il ricettacolo per la reliquia della vera croce, anche

336).

¹⁴⁵Su questa particolare iconografia cristologica di acquisizione orientale cfr. *infra*, 160-161.

¹⁴⁶Per un inquadramento generale dell'opera cfr. M. K. GUIDA, *Stauroteca cosiddetta di S. Leonzio*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., pp. 223-225, con ampia bibliografia precedente.

¹⁴⁷Cfr. E. GALASSO, *Oreficeria medievale in Campania*, Federazione Orafi Campani, Napoli 2005, p. 66 e nota 7.

¹⁴⁸Cfr. A. LIPINSKY, *La stauroteca di Cosenza e l'oreficeria siciliana nel secolo XII*, in “Calabria Nobilissima”, 26-27, 1955, pp. 88-89 e 94.

qui cruciforme e ricoperto da cristallo di rocca, si viene così a trovare nel tondo all'incrocio dei bracci e non più nel braccio verticale inferiore. La posizione centrale che viene quindi ad assumere la reliquia rispetto alle altre immagini, ritengo che abbia favorito il successivo cambio dell'iconografia dell'altra faccia, che probabilmente ospitava in origine l'immagine del Crocifisso e che di fatto doveva configurarsi come la faccia principale della croce. Nel corso del Duecento, infatti, anche per la nuova visione imposta dagli ordini mendicanti circa il culto della croce¹⁴⁹, la presenza della reliquia deve avere preso il sopravvento sull'uso liturgico per cui la suppellettile era stata pensata, verosimilmente il trasporto su asta in processione e quindi la collocazione nei pressi dell'altare. Quattro tondi inseriti all'interno della superficie dei bracci racchiudono altrettante placchette con le immagini degli evangelisti, realizzati in smalto cloisonnée. È stato supposto una realizzazione degli smalti precedente al loro impiego nella croce partenopea e una fattura costantinopolitana¹⁵⁰; io ritengo però che essi siano assolutamente coerenti con gli esempi conosciuti di produzione siciliana, non tanto con le immagini di Cosenza, che rappresentano un *apax* qualitativo di epoca ruggeriana o del primo Guglielmo, ma certamente con gli smalti guglielmini della coperta dell'Evangelario di Capua¹⁵¹ e, soprattutto, con le figurine, sempre di produzione palermitana, oggi montate sul Reliquiario del braccio destro di San Biagio (fig. 74) della Cattedrale di Dubrovnik¹⁵²; pertanto ritengo che il recto della croce di Napoli vada datato, al pari delle opere citate, fra l'ottavo e il nono decennio del XII secolo. Le placchette con le immagini degli evangelisti Matteo e Marco risultano, inoltre, essere invertite rispetto alla loro originaria collocazione, infatti le figure che dovevano stare sul braccio orizzontale, ossia Giovanni e Matteo, sono rappresentati di tre quarti, rivolti verso la reliquia al centro, mentre Luca e Marco hanno una posa frontale e pertanto dovevano occupare gli spazi del braccio verticale. Interessanti sono anche gli accordi cromatici sui toni dell'azzurro e del nero delle vesti, in cui gli evangelisti del braccio verticale presentano i cloisonnes che formano le ciocche di barba e capelli di colore nero, mentre gli evangelisti del braccio orizzontale di colore azzurro.

Ben più complesso è il caso della Croce del Museo Diocesano di Velletri (cat. I.4), proveniente dalla Cattedrale della stessa città. Se infatti per l'uso dei materiali e per le tecniche esecutive impiegate la famosa opera è accostabile ai prodotti dell'opificio palermitano, punto verso il quale

¹⁴⁹Cfr. I. BIFFI, *La croce e la teologia scolastica: Tommaso d'Aquino e Bonaventura*, in B. ULIANICH, *La Croce...* cit., II, pp. 361-368.

¹⁵⁰Cfr. R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in G. CAVALLO ET ALII, *I Bizantini in Italia*, Libri Scheiwiller, Milano 1984, pp. 373-374 e 421-422.

¹⁵¹Sulla coperta dell'Evangelario del vescovo Alfano si veda *supra*, nota 7.

¹⁵²Cfr. C. GUASTELLA, *Reliquiario del braccio destro di S. Biagio*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., pp. 265-273.

la critica ormai tende a convergere¹⁵³, dall'altro lato si distacca molto dalle altre opere conosciute ivi confezionate e in modo tale che non è possibile giustificarlo soltanto con la varietà esecutiva di cui erano capaci gli orefici attivi a Palermo nel corso del XII secolo. La croce veliterna si presenta della tipologia latina potenziata con capicroce a tabella rettangolare, e già questa è un'anomalia rispetto agli esemplari sin qui presi in esame. Le due facce si presentano poi assai diversificate fra di loro. Nel recto, sul fondo formato dai cordoli intrecciati di filigrana, quattro spille contornate da perle scaramazze con una pietra ovale al centro incastonata "a cestello" sono sovrapposte ai terminali della croce e trattengono un *encolpion* lobato con figure a smalto cloisonnée, di ispirazione bizantina ma di fattura occidentale e contemporanea al resto della croce¹⁵⁴. Sull'*encolpion* è raffigurato il crocifisso, levitante sul solo suppedaneo, affiancato dai busti della Vergine e di San Giovanni Battista e da un santo tonsurato, in alto, e una figura di santa, in basso. Sulla faccia tergale, con la stessa tecnica riscontrata già a Cosenza e a Napoli, sono inseriti cinque tondi smaltati con l'*Agnus Dei* e i simboli degli evangelisti; e inoltre una pietra squadrata è inserita nel braccio verticale inferiore. Esistono almeno altre due croci che con la nostra condividono rapporti di dipendenza reciproca, una fa parte del cosiddetto Tesoro dei Guelfi, oggi al Kunstgewerbemuseum di Berlino (fig. 76-77), mentre l'altra, oggi perduta e conosciuta soltanto attraverso alcune incisioni, è la croce donata da Enrico II all'Abbazia di San Michele di Bamberga¹⁵⁵. Le tre croci condividono la stessa sagoma lineare, la stessa tipologia di decoro e, soprattutto, l'incastonatura al centro della faccia principale di un *enkolpion* dai bracci lobati, utilizzato come fosse una reliquia. Mentre però l'*enkolpion* della croce di Enrico II sembra essere un originale bizantino, molto vicino all'esemplare proveniente dal monastero greco di San Giovanni a Piro e oggi nel Museo Diocesano di Gaeta¹⁵⁶, e quello della croce dei Guelfi un'imitazione locale e travisata di quello, più autonoma appare la placchetta inserita nella croce di Velletri, dove l'immagine del teschio di Adamo, ai piedi del crocifisso, viene sostituita dal busto di una santa e al posto dell'evangelista Giovanni, accanto al Cristo viene proposta l'immagine del Battista, una connotazione iconografica che come si è visto appartiene all'ambiente palermitano¹⁵⁷. La perduta croce di Bamberga condivide con quella veliterna anche le immagini del verso con la visione zoomorfa del libro dell'Apocalisse (Ap 5), un'iconografia rara in Italia nel XII secolo, dove forse si sentivano ancora i postumi dei divieti formulati dal Concilio Trullano alla fine del VII

¹⁵³Per un resoconto critico sull'opera cfr. C. GUASTELLA, *Stauroteca*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., pp. 233-237, con ampia bibliografia precedente.

¹⁵⁴*IBIDEM*.

¹⁵⁵Cfr. H. FILLITZ, *Bemerkungen zum Welfenkreuz*, in J. EHLERS e D. KÖTZSCHE, *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, Mainz 1998, pp. 259-275.

¹⁵⁶Cfr. C. GUASTELLA, *Stauroteca...* cit., p. 235; sull'*enkolpion* di San Giovanni a Piro cfr. E. GALASSO, *Oreficeria medievale...* cit., pp. 57-61.

¹⁵⁷Cfr. *supra*, pp. 37-44.

secolo¹⁵⁸, mentre troviamo attestazioni di essa in area germanica sia in epoca carolingia, ad esempio nelle pagine miniate del *De laudibus sanctae Crucis* di Rabano Mauro per illustrare il Carme XV¹⁵⁹, sia in epoca ottoniana, come nel verso della cosiddetta Prima croce di Matilde (fig. 78), dove una placchetta in smalti cloisonnés raffigurante i due donatori dell'opera, Ottone duca di Baviera e di Svevia (morto nel 982) e la badessa Matilde sua sorella, mentre reggono la croce munita di asta (fig. 79), testimonia ancora l'uso liturgico delle opere di cui stiamo trattando¹⁶⁰. Nell'organizzazione del verso si distacca invece la Croce dei Guelfi, che sostituisce alle immagini i castoni con grandi pietre ovali e inserisce quattro iscrizioni con i nomi delle reliquie contenute all'interno. Nel suo complesso la croce di Berlino appare come una versione più debole delle altre due, connotandosi come loro imitazione e quindi supponendo una conoscenza sia dell'altro esemplare tedesco sia della croce italiana. Occorre fare un'altra considerazione che riguarda i tondi a smalto della croce veliterna. Essi si distaccano dalle produzioni dell'Italia meridionale sia per l'uso delle paste vitree dai colori vivaci, sia per la distribuzione dei cloisonnés che creano campiture ampie e uniformi, avvicinandosi in questo agli smalti prodotti in Germania a partire dalla citata Croce di Ottone e Matilde (fig. 80), fine X secolo, ma anche alla Croce della badessa Teofano (fig. 82), metà XI secolo, e alla cosiddetta Seconda Croce di Matilde (fig. 81), fine XI secolo, tutte custodite nel tesoro di Essen¹⁶¹. I rapporti con la Germania ottoniana e in particolare con la Renania si fanno dunque ancora più stretti, molto aldilà di una semplice conoscenza della croce di Enrico II, che nel 1146 era stato canonizzato¹⁶² facendo assurgere a una sorta di reliquia dell'imperatore santo la croce da lui donata, dove era anche effigiato in una placchetta a smalto ivi inserita, tanto da poter ipotizzare almeno il transito di orefici tedeschi per le officine palermitane nel corso del quinto decennio del XII secolo, cronologia che secondo la critica corrisponde alla realizzazione della Croce di Velletri. In questo senso Claudia Guastella ha individuato nella visita dell'imperatore Guelfo VI, di ritorno dalla crociata, a Ruggero II, avvenuta nel 1149 presso la corte palermitana, un possibile tramite di contatto fra gli orefici tedeschi, sicuramente al seguito dell'imperatore, e quelli operanti a Palermo¹⁶³. Da questi incontri è possibile anche far derivare l'uso in Sicilia della filigrana a vermicelli, che diventerà caratteristica tecnica distintiva della

¹⁵⁸Cfr. F. NIKOLASCH, G. G. PANI e F. PANVINI ROSATI, ad vocem *Agnello*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale...* cit., I, pp. 220-225.

¹⁵⁹Sul testo di Rabano Mauro e in particolare sul manoscritto Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124) cfr. G. D'ONOFRIO, *La teologia della croce in epoca carolingia*, in B. ULIANICH (ed.), *La Croce...* cit., II, pp. 271-319; in particolare sul Carme XV (f. 22v) cfr. pp. 310-311.

¹⁶⁰Sulle croci della badessa Matilde, la loro iconografia e il loro uso liturgico cfr. da ultimo K. G. BEUCKERS e U. KNAPP, *Farbiges Gold. Die ottonischen Kreuze in der Domschatzkammer Essen und ihre Emails*, Domschatzkammer Essen, Essen 2006, con bibliografia precedente.

¹⁶¹*IBIDEM*.

¹⁶²Cfr. A. M. RAGGI, ad vocem *Enrico II*, in *Bibliotheca Sanctorum...* cit., IV, coll. 1240-1246.

¹⁶³Cfr. C. GUASTELLA, *Stauroteca...* cit., p. 237.

produzione orafa palermitana, ma che era già conosciuta in Germania e usata ad esempio nelle citate croci di Essen. Caso assai raro fra gli esemplari coevi, la Croce veliterna conserva anche il piede originale, utile per la collocazione della croce sull'altare, formato da una base argentea dove si alternano tre genietti alati, che fungono anche da punti di appoggio, e tre teste leonine, e da una colonna con base e capitello. Anche la croce dei guelfi poggia sul suo piede originale (fig. 83), che nell'iconografia è straordinariamente simile a quello di Velletri ma dal punto di vista stilistico assolutamente non confrontabile con esso, per il carattere più decorativo del piedistallo tedesco lì dove in quello italiano prevalgono invece le componenti plastiche e per la qualità evidentemente più modesta dell'opera berlinese rispetto a quella veliterna. Questo dato avvalora ancora di più l'ipotesi che le due croci siano produzione indipendente da una medesima fonte, che già abbiamo individuato nella perduta croce di Enrico II, per la quale purtroppo non abbiamo la possibilità di verificare l'aspetto del piede, che sicuramente doveva però avere¹⁶⁴. Dal punto di vista plastico, il piede della croce di Velletri è assolutamente coerente con il pur variegato percorso delle arti plastiche siciliane al tempo di Ruggero II. Le teste leonine ricordano infatti le protomi che fungono da borchie sulle ante bronzee della Cappella Palatina di Palermo¹⁶⁵ (fig. 84), mentre i genietti alati, desunti da una diffusa cultura classica presente anche in Sicilia, hanno parecchi punti di contatto con alcune sculture ruggeriane e del primo Guglielmo della cattedrale (fig. 85) e del chiostro di Cefalù¹⁶⁶. Secondo questa ricostruzione, la croce di Velletri sarebbe il più antico prodotto di oreficeria dell'opificio palermitano giunto fino a noi, precedendo di qualche anno la croce di Cosenza. Qui per la prima volta sarebbe stata impiegata in Sicilia la filigrana detta "a vermicelli", che poi ebbe larga fortuna nelle oreficerie siciliane del XII e XIII secolo, divenendone tratto distintivo¹⁶⁷.

In origine avrebbe potuto far uso di questa pregiata tecnica orafa anche l'artefice della croce del Museo Diocesano di Gaeta (cat. I.5), detta "del Pantocrator" per l'unico tondo a smalto cloisonnée presente all'incrocio dei bracci di una delle facce¹⁶⁸. La sagoma della croce è del tipo latino

¹⁶⁴IVI, pp. 235-236.

¹⁶⁵Cfr. V. ZORIC, *Le porte bronzee della Cappella Palatina*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles Officinae...* cit., II, pp. 33-45.

¹⁶⁶Sulle sculture del chiostro di Cefalù e dell'arredo interno alla Cattedrale e sulla scultura di epoca normanna in Sicilia in generale cfr. da ultimo F. GANDOLFO, *La Sicilia*, in M. D'ONOFRIO (ed.), *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, Edizioni Laterza, Bari 2001, pp. 199-223, con bibliografia precedente.

¹⁶⁷Secondo una fonte locale cinquecentesca la croce di Velletri fu donata alla sua cattedrale dal vescovo Rinaldo de' Conti, poi divenuto papa dal 1256 col nome di Alessandro IV. La Guastella propone invece convincentemente di identificare il donatore con Ugolino de' Conti, il futuro papa Gregorio IX, anch'egli vescovo di Velletri e in stretti rapporti per incarico imperiale sia con la Sicilia, dal 1199, che con la Germania, dal 1207 (cfr. C. GUASTELLA, *Stauroteca...* cit., p. 237). Entrambe queste ipotesi ben si inseriscono nella circolazione e dispersione degli oggetti preziosi siciliani sotto l'impero di Federico II (cfr. *supra*, p. 34).

¹⁶⁸Cfr. E. GALASSO, *Oreficeria medievale...* cit., pp. 55-56.

potenziato, con terminali tondi, secondo uno schema già riscontrato in altre croci esaminate; l'unica faccia decorata della croce presenta cinque grandi castoni a cestello dove sono inseriti, al centro il detto smalto con l'immagine del Pantokrator su supporto in *elektron*, mentre nei terminali cristalli di rocca con taglio a cabochon, dei quali oggi uno è sostituito da pasta di ceralacca e uno risulta del tutto mancante; la lamina che forma i bracci della croce presenta una decorazione incisa con motivi fitomorfi, sul braccio verticale, mentre nel braccio orizzontale, sempre con la stessa tecnica, sono inseriti rispettivamente una lepre (fig. 86) e un lupo¹⁶⁹. Appare evidente come la croce abbia subito nel tempo alcuni interventi sostanziali che ne hanno alterato l'aspetto e che la rendono un oggetto di studio assai problematico¹⁷⁰. I castoni appaiono oggi troppo sporgenti rispetto al piano dei bracci, per cui forse l'attuale lamina in bronzo doveva servire da appoggio per una sovrapposta superficie in materia più pregiata con decoro a filigrana, le cui forme forse ha voluto riprendere l'anonimo restauratore duecentesco che ha inciso l'attuale superficie bronzea, inserendovi però anche le sagome dei due animali in cui tradisce la sua cultura gotico-sveva¹⁷¹ (fig. 87). D'altro canto mi sembra che l'immagine del Pantokrator, a dire il vero dalla non elevata qualità, per quella commistione culturale fra aspetti orientali e caratteri occidentali, suggerisca proprio la provenienza siciliana, forse confezionata a cavallo fra la croce veliterna e il capolavoro cosentino. Confrontando la croce di Gaeta con le altre fin qui esaminate, si può pensare che certamente anche l'altra faccia doveva presentarsi con la sua iconografia, probabilmente con il Crocifisso e le sue consuete immagini di contorno; come pure non è detto che le pietre in cristallo di rocca fossero state pensate fin dall'origine per i castoni terminali, anzi è più probabile che in essi fossero inserite placchette figurative a smalto.

D'altronde lo smontaggio e il riutilizzo di placchette in smalto più antiche era prassi consolidata e testimoniata da numerosi esempi. Un caso particolarmente significativo, perché il reimpiego dei diversi materiali quantomeno di una delle due facce avviene con molta probabilità in Sicilia, è la croce-reliquiario (cat. I.6) dell'abbazia cistercense di Vyšší Brod, nella Boemia meridionale¹⁷². La tipologia della croce è quella a doppia traversa, detta anche patriarcale, di quella tipologia cioè usata da Pietro da Eboli nelle due miniature che ritraggono l'area celebrativa della Cappella Palatina, attestandone l'uso in Italia meridionale quanto meno a partire dalla fine del XII secolo. La faccia principale della croce è il risultato di una rielaborazione tardo duecentesca (fig. 88), con

¹⁶⁹Cfr. S. MARTINELLI, *La Stauroteca di Cosenza...* cit., p. 46.

¹⁷⁰Ritenuta perlopiù opera di XI secolo, credo a causa dello smalto con il Pantokrator, è stata attribuita ora a maestranze cassinesi, ora veneziane, ora bizantine, ora dell'Italia meridionale (per la bibliografia sull'opera cfr. note precedenti).

¹⁷¹Le articolate figure del lupo e della lepre sono infatti da ricollegare alla produzione artistica di epoca federiciana o comunque proto-sveva (cfr. Fig. 87).

¹⁷²Sull'opera cfr. D. STEHLÍKOVÁ, *Stauroteca*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., pp. 419-421, con bibliografia precedente.

restauri successivi, operata da maestranze boeme probabilmente quando l'opera fu donata dal suo ultimo proprietario, il duca Zavissio di Falkenstein (morto nel 1290), all'abbazia che ancora la custodisce¹⁷³. La faccia tergale mostra invece una decorazione unitaria formata da piccoli alveoli a “vermicelli” ritorti di filigrana disposti a tappeto, che terminano con una perlina aurea, per la cui realizzazione si concorda con Lipinsky, che l'aveva attribuita alle maestranze degli opifici palermitani e datata ai primi anni del XIII secolo¹⁷⁴. Il decoro a filigrana è intervallato da cordoli che spezzano la trama unitaria e isolano due croci formate dall'incontro dei bracci, rispetto ai sei capicroce gigliati al termine degli stessi. Sulla superficie della croce si alternano pietre preziose con taglio “a cabochon”, tranne due che sono squadrate, e placchette a smalto con la raffigurazione di santi, distribuite secondo un preciso ordine iconografico: gli apostoli Pietro e Paolo al centro delle due crocette di filigrana, mentre nei capicroce i santi Giorgio, Tommaso, Luca, Atanasio, Demetrio, Giovanni evangelista e ancora Giorgio. Agli smalti figurati vanno aggiunte due placchette con sagoma a mezzaluna e la raffigurazione di motivi fitomorfi. Le numerose incongruenze stilistiche, tecniche e iconografiche, rilevate sul manufatto - che vanno dalla presenza replicata di San Giorgio, ai fori presenti su alcune placchette (fig. 91), oggi non più utilizzati poiché il fissaggio è del tipo “a cestello”, alle diverse forme e dimensioni degli smalti - non lasciano dubbi circa la diversa provenienza e cronologia degli smalti, montati insieme soltanto in epoca successiva sul manufatto. Gli smalti sono classificabili in almeno quattro serie distinte¹⁷⁵. Le placchette più antiche sono quelle quadrangolari con i Santi Tommaso, Demetrio e Giorgio, ritenute di fattura costantinopolitana della seconda metà del X secolo¹⁷⁶; sempre ad autore bizantino, ma del secolo successivo, ritengo invece che appartenga la sola placchetta con Sant'Atanasio, sul capicroce in basso; gli altri tondi sembrano invece essere stati confezionati nelle officine palermitane e, per le stringenti affinità stilistiche con le immagini della coperta dell'Evangelario di Alfano¹⁷⁷, da datare ad epoca guglielmina; infine le due anomale placchette a mezzaluna (fig. 89), di solito impiegate in serie di quattro attorno ad uno smalto centrale o ad una pietra (fig. 90), da considerare sempre di fattura siciliana ma da spostare alla fine del secolo¹⁷⁸. La croce di Vyšší Brod rappresenta dunque una delle ultime testimonianze della straordinaria produzione delle *Nobiles Officinae* di Palermo, nella quale il linguaggio orientale e occidentale,

¹⁷³IVI, p. 419.

¹⁷⁴Cfr. A. LIPINSKY, *Ori e gioielli della Sicilia normanna*, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo 1974, p. 20.

¹⁷⁵La tradizionale distinzione in sole due serie (cfr. D. STEHLÍKOVÁ, *Stauroteca...* cit., p. 419) non mi sembra corrispondere alla reale consistenza delle placchette smaltate.

¹⁷⁶IBIDEM.

¹⁷⁷Cfr. M. K. GUIDA, *Coperta dell'evangelario...* cit., pp. 261-263.

¹⁷⁸Si vedano ad esempio gli smalti impiegati nel corredo funebre di Costanza d'Aragona (cfr. C. GUASTELLA, *Il corredo funerario di Costanza d'Aragona*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles...* cit., pp. 371-384, con ampia bibliografia precedente).

del presente e del passato, continuano a dialogare con quella straordinaria capacità di sintesi che contraddistinse il regno normanno, ma dove già la sagoma gigliata dei capicroce tradisce il nuovo gusto mitteleuropeo introdotto dalla subentrata dinastia sveva.

Recentemente è stata proposta una origine siciliana, o quantomeno dall'Italia meridionale, per una piccola croce-stauroteca a doppia traversa (fig. 92), oggi proprietà del Musée des Beaux-Arts di Digione¹⁷⁹. L'accostamento con gli smalti della coperta dell'Evangelario di Capua sembra però un po' forzata, mentre è più attendibile l'avvicinamento con opere bizantine, forse mutate attraverso Venezia, degli inizi del XIII secolo¹⁸⁰.

Nei primi decenni del XIII secolo si diffusero anche in Sicilia gli smalti importati dalla Francia centro-occidentale, in particolare da Limoges¹⁸¹, dove nel secolo precedente era stata messa a punto una tecnica innovativa per la confezione di opere a smalto che garantiva maggiore semplicità e velocità di esecuzione oltre a una maggiore economicità per l'utilizzo come metallo di fondo del rame anziché dell'oro¹⁸². Gli esemplari più significativi di smalti limosini champlevés sono certamente le due grandi casse reliquiario (fig. 93) del Museo Diocesano di Agrigento¹⁸³, tuttavia non mancano esempi significativi, anche se frammentari, di croci processionali e da altare. L'uso liturgico di questi esemplari è assimilabile a quello che abbiamo finora delineato per le croci di produzione siciliana e l'immagine dell'arredo di un altare, incisa su rame in un cofanetto limosino del Victoria & Albert Museum (fig. 94), può essere considerata il corrispettivo francese delle immagini siciliane miniate del *Liber* di Pietro da Eboli, con le quali condivide non a caso anche la cronologia¹⁸⁴.

La croce della chiesa Madre di Butera (cat. I.7), sul versante meridionale della Sicilia, è stata resa nota soltanto di recente, grazie alla grande mostra palermitana del 1995 dedicata a Federico II¹⁸⁵. Priva ormai dell'anima in legno su cui doveva essere ancorata e di cui rimangono soltanto i fori di fissaggio lungo tutto il contorno dell'opera, la croce è del tipo detto aureolato, per l'ovale sporgente che si viene a creare attorno all'incrocio dei bracci. Si dovrebbe trattare con molta probabilità della

¹⁷⁹Cfr. S. JUGE, *La croce-stauroteca di Digione*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 115-116.

¹⁸⁰Cfr. S. MARTINELLI, *La Stauroteca di Cosenza...* cit., p. 26.

¹⁸¹ Nell'inventario di Santa Maria dell'Ammiraglio del 1396 si trovano elencati «candelabra de aere quattuor cum smaltis... ampullam unam de aere smaltatam» (cfr. A. GAROFALO, *Tabularium...* cit., p. 98).

¹⁸²Sulla produzione a smalto a Limoges e nell'Europa occidentale cfr. M.-M. GAUTHIER e F. GENEVIEVE, *Émaux Meridionaux: Catalogue international de l'Oeuvre de Limoges*, CNRS Edition, Paris 1999.

¹⁸³Cfr. G. COSTANTINO, *Le casse monumentali di Agrigento*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 243-246, con bibliografia precedente.

¹⁸⁴Sulla Cassa di San Tommaso Becket del Victoria&Albert Museum, datata 1190 ca., cfr. da ultimo É. ANTOINE e S. CAUDRON (eds.), *Catalogue international de l'Oeuvre de Limoges. Corpus des émaux meridionaux, vol. II: L'apogée 1190-1215*, CNRS, Paris 2011, pp. 39-46.

¹⁸⁵Cfr. G. DAVÌ, *La croce inedita di Butera*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 225-227.

placca centrale di una più ampia croce processionale formata dall'assemblamento di più placche, anche se, considerando la sagomatura dei bordi, terminati con un cordolo continuo o con una balza dentellata, alle estremità del braccio orizzontale e al limite inferiore dell'aureola attorno al Cristo, la Croce di Butera potrebbe anche essere conclusa in sé, tranne che per il bordo inferiore dove le trame decorative appaiono recise nel loro sviluppo verticale, lasciando appena accennata la sagoma di un profilo virile con il braccio elevato, certamente da identificare con la figura di Adamo che sorge dall'avello, secondo una iconografia che nel corso del XIII secolo si pone come alternativa al più antico teschio del progenitore¹⁸⁶ e che sarà largamente inserito nelle opere limosine al pari della *dextera Dei* che spunta dalla nube stilizzata sul lato opposto del braccio verticale della croce. Delle paste vitree originali rimangono quasi integre soltanto quelle attorno al busto della sagoma del Crocifisso, dove su uno sfondo blu intenso di staglia il verde brillante della croce vera e propria, decorata da girali vegetali, attorno alla quale si alternano rosette di varie dimensioni sui toni di giallo-verde e bianco-azzurro, mentre sono del tutto perse le paste che decoravano la parte superiore e inferiore del braccio verticale, lasciando scoperte le incisioni della lastra di rame. Della raffigurazione del Crocifisso rimangono soltanto il bel nimbo crociato e, soprattutto, la sagoma creata a risparmio sulla lastra di rame e sulla quale doveva essere fissato il Cristo realizzato a rilievo e fuso separatamente. Una replica pressoché identica della croce di Butera, tranne che per piccoli dettagli, si può individuare nella placca centrale della grande croce processionale (figg. 95-96) del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (inv. KG 644), tramite la quale, viste le migliori condizioni di conservazione, è possibile risalire all'aspetto originario dell'opera siciliana e della sua completa iconografia. Circa la provenienza della croce, non convincono i legami che sono stati ipotizzati con le due locali abbazie cistercensi istituite sotto il regno di Guglielmo II¹⁸⁷, questa tipologia di croce, molto decorativa, non sembra infatti rispondere alla spiritualità dettata da Bernardo di Clairvaux; molto più probabile, almeno finché non si trovino altre piste più convincenti, è una commissione *ad hoc* per l'attuale chiesa Madre, sotto il titolo di San Tommaso, la cui fondazione si colloca nel XII secolo, ovvero per una delle due chiese, oggi distrutte, di Santa Maria al Castello o di San Giovanni Battista, per le quali sono documentati trasferimenti di reliquie e oggetti preziosi all'attuale chiesa parrocchiale¹⁸⁸. Per quanto concerne il tramite fra la Francia e il piccolo centro siciliano, dobbiamo ricordare i fervidi scambi commerciali fra le due sponde del Mediterraneo e soprattutto, nella prima metà del XIII secolo, la massiccia importazione in tutta l'Italia meridionale di manufatti limosini¹⁸⁹. In questo caso

¹⁸⁶Cfr. *infra*, pp. 56-57.

¹⁸⁷Cfr. G. DAVÌ, *La croce...* cit., p. 225.

¹⁸⁸Cfr. F. ALAIMO, *Butera*, Kalòs. Luoghi di Sicilia, Edizioni Ariete, Palermo 1999, p. 13.

¹⁸⁹Cfr. M.-M. GAUTHIER, *La Croix émaillée de Bonneval au Musée de Cluny*, in "Revue du Louvre", 4, 1978, pp. 268, 282.

specifico non può essere sottovalutato il fatto che fra il 1194 e il 1231, periodo entro cui deve riferirsi la nostra croce, conte di Butera fu un certo Pagano de Parisio, esponente di spicco della corte sveva, la cui famiglia era proprio di origine francese¹⁹⁰.

Assai più chiara è invece la provenienza della placca cruciforme a smalti *champlevées* a cui è applicato un Crocifisso a rilievo fuso in bronzo (cat. I.8), conservata al Museo Civico di Castello Ursino a Catania; la croce smaltata passa infatti alle collezioni del museo a seguito della soppressione del monastero benedettino della città etnea di San Nicola l'Arena¹⁹¹. Si tratta ancora della placca centrale di una più ampia composizione per una croce astile processionale aureolata, ancorata ad un'anima lignea tramite chiodi, dei quali anche qui rimangono i segni nella foratura che corre intorno al bordo della croce. L'elemento più rilevante della croce catanese è senz'altro il Crocifisso bronzeo, che è della tipologia più usuale per la produzione limosina¹⁹²; il Cristo è infatti raffigurato eretto sulla croce, con gli occhi aperti e soprattutto con l'insegna regale della corona tripuntita. In questa visione trionfante del Crocifisso anche il panno inguinale diventa veste preziosa ornata da una cintola in cui l'alternarsi di paste vitree a cabochon nere e azzurre (fig. 99) creano l'idea dell'ornamentazione con pietre preziose¹⁹³. Recentemente è stato proposto per il Crocifisso catanese l'accostamento con il gruppo bronzeo del Museo Sacro Vaticano (fig. 97), proveniente dalla Confessione di San Pietro¹⁹⁴ e che la Gauthier giustamente ha classificato come imitazione italiana della produzione limosina¹⁹⁵; l'alta qualità del nostro Crocifisso, rispetto anche alle opere romane, consente però di poterlo considerare come un originale limosino, anzi come una delle più riuscite realizzazioni limosine dei primi decenni del XIII secolo, avvicinabile ad esempio al simile esemplare del Salisbury & South Wiltshire Museum (fig. 98). Rispetto alla mole del Crocifisso, ma anche a confronto con gli altri esemplari conosciuti, la croce a smalto *champlevé* dell'opera etnea risulta essere di dimensioni troppo modeste. Questo si evince non solo dalle mani del Cristo che fuoriescono dal confine della croce, ma anche dalla distribuzione delle immagini a smalto, talmente compresse che il giro dei fiori ornamentali attorno alla statuetta bronzea fa

¹⁹⁰Cfr. C. A. GARUFI, *I de Parisio e i de Odra nei contadi di Paternò e di Butera*, in "Archivio Storico per la Sicilia Orientale", X, 4, 1913, pp. 160-180.

¹⁹¹Pubblicata per la prima volta da Feredico De Roberto, quando ancora si trovava nelle sale del Museo Benedettino di Catania (cfr. F. DE ROBERTO, *Catania*, Istituto Italiano di arti Grafiche, Bergamo 1907, p. 115), viene ricollegata ad ambito limosino della seconda metà del XIII da Maria Accascina (cfr. M. ACCASCINA, *Oreficeria bizantina e limosina in Sicilia*, in "Bollettino d'Arte", n.s. 7, 11, 1928, pp. 560-562).

¹⁹²Cfr. C. GUASTELLA, *La placca con il Crocifisso di Catania*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., p. 227.

¹⁹³Questa tipologia decorativa era molto in uso presso l'atelier limosino "Plantagenêt", ad esempio nella Cassa reliquiario di Saint Calmin a Mozac, datata fra l'ultimo quarto del XII secolo e l'inizio del XIII (cfr. B. Craplet, *Abbatiale Saint-Pierre – Mozac*, Éditions Gaud, Moisenay 2002, p. 24-27).

¹⁹⁴Cfr. C. GUASTELLA, *La placca...* cit., p. 229.

¹⁹⁵Cfr. M.-M. GAUTHIER, *La clôture Émaillée de la confession de saint Pierre au Vatican, lors du Concile de Latran IV 1215*, in *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un Groupe de ses disciples*, "Bibliothèque des Cahiers archéologiques", II, 1968, pp. 237-246.

scompare l'immagine della croce vera e propria, della quale rimane un'unica traccia nel suppedaneo, e la piramide formata da scaglie smaltate, che rappresenta il colle Calvario, risulta decurtata della punta, della quale viene data l'idea inserendo al centro del suppedaneo una sorta di alberello. Escludendo queste eccezioni, che denotano tra l'altro l'autonomia della produzione della statuetta in bronzo fuso rispetto alla croce smaltata, l'aspetto finale della nostra croce non doveva discostarsi troppo dall'altra croce limosina (fig. 100) del Germanisches Nationalmuseum (inv. KG 591).

Nelle tipologie di croci limosine prese in considerazione anche il verso si presenta con immagini incise o sbalzate su lastre a smalto e così dovevano essere anche le due croci siciliane. Da un'altra importante abbazia benedettina dell'isola, a San Martino delle Scale, nei pressi di Monreale, proviene una placchetta a smalto *champlevé* (cat. I.9) di sicura fattura limosina¹⁹⁶. L'immagine in essa raffigurata, incisa direttamente sul rame, è quella del Cristo apocalittico, con nimbo crociato e seduto sull'iride, che si staglia sullo sfondo *bleu-lapislazu* e l'inconsueto taglio a mandorla della placchetta non lascia dubbi circa la sua finalità per il verso di una croce. Il monastero di San Martino venne fondato però soltanto nel 1348¹⁹⁷ e questo pone il problema di stabilire la destinazione originaria dell'immagine, che invece data ai primi decenni del secolo precedente. Claudia Guastella, che per prima studia approfonditamente l'oggetto¹⁹⁸, propone un ventaglio di ipotesi tutte verosimili e convincenti, che si riferiscono a un trasporto dall'abbazia catanese di San Nicolò l'Arena, infatti il primo nucleo di monaci che si stabilisce a San Martino delle Scale proviene proprio dall'abbazia etnea, che già abbiamo visto essere in possesso di almeno una croce limosina ancora in parte esistente; a un dono di papa Clemente VI, originario di Limoges, a cui si deve la bolla di erezione della nuova abbazia siciliana in occasione della quale aveva fatto dono al primo abate del monastero di alcuni imprecisati arredi sacri; a un dono del vescovo di Monreale, che era solito arredare le chiese della sua diocesi con gli oggetti del tesoro della cattedrale oramai ritenuti desueti, fra i quali sono documentati diversi smalti di Limoges. Una ipotesi molto suggestiva, ma difficilmente documentabile, è poi che la placchetta di Palazzo Abatellis possa essere il tergo della croce oggi a Castello Ursino¹⁹⁹, in quanto le misure della mandorla del Pantokrator coincidono esattamente con quelle dell'aureola della croce catanese.

Ben presto anche gli artigiani siciliani appresero l'uso dello smalto *champlevé* e tentarono di

¹⁹⁶Cfr. C. GUASTELLA, *La placchetta con il pantocrator della Galleria Regionale di Palermo*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 230-231.

¹⁹⁷*IVI*, p. 231.

¹⁹⁸*IBIDEM*.

¹⁹⁹Cfr. *supra*, p. 51.

imitare la tecnica degli artieri limosini²⁰⁰ impiegandola con un linguaggio che però era ancora quello della sinergica cultura isolana. Ne è esempio la placca con il Crocifisso (cat. I.10), anch'essa oggi a Palazzo Abatellis²⁰¹ e parte centrale di una composizione più ampia, da datare entro la metà del secolo XIII, in cui alla tecnica della pasta vitrea, dai colori particolarmente vivaci, colata entro grandi alveoli incisi e scavati nel rame, si associa un'iconografia soprattutto del Crocifisso che è parente stretta con i crocifissi miniati a tutta pagina nel Sacramentario di Madrid²⁰² (fig. 101), nel cosiddetto Messale Gallicano della cattedrale di Palermo²⁰³ (fig. 102) e, soprattutto, nel discusso Sacramentario della Biblioteca Apostolica Vaticana²⁰⁴ (fig. 103), con cui condivide la longilinea figura, la cintura intrecciata del perizoma e le sintetiche linee addominali.

Lo stesso modello di Cristo si ritrova anche nella straordinaria croce (cat. I.11) del Tesoro della cattedrale di Messina, testimonianza dell'ulteriore evoluzione degli abili orefici e argentieri siciliani verso i lavori a sbalzo, questa volta nell'altro grande centro di produzione artistica isolana quale fu la città dello Stretto²⁰⁵. Si tratta di una croce processionale a doppia faccia, costituita da ben sette lamine d'argento (due nel recto e cinque nel verso) cesellate e sbalzate (figg. 104-105-106), fissate tramite chiodatura tangenziale a un'anima in legno, che affiora sul bordo inferiore con un maschio per l'inserimento in un'asta o per il fissaggio sull'altare. La forma della croce utilizzata è del tipo "potenziato", con capicroce formati da tabelle rettangolari su cui trovano posto le consuete immagini: i dolenti con l'arcangelo Michele e la grotta con il teschio di Adamo, nel recto; gli evangelisti, nel verso. Al centro delle due facce la grande figura del Crocifisso, su quella principale, mentre su quella tergale, caso assai raro, la Madre di Dio (fig. 107) come immagine della *Ecclesia orans*. Attorno al Crocifisso, inoltre, si dovevano disporre sei grandi pietre ovali, delle quali rimangono soltanto le tracce dei rispettivi castoni, poi risarciti a cicatrice con lamine d'argento. Dalla tradizione degli opifici siciliani l'artefice della croce messinese riprende il giro di perline, qui argenteo, lungo tutto il contorno delle due facce della croce e la decorazione a tappeto della faccia posteriore, che in qualche modo ricorda i girali di filigrana a vermicelli dell'opificio

²⁰⁰Questo processo di imitazione degli smalti limosini da parte di artisti siciliani è stato sottolineato per la prima volta da Maria Accascina (cfr. M. ACCASCINA, *Oreficeria bizantina...* cit., pp. 562-564).

²⁰¹Cfr. C. GUASTELLA, *La placca smaltata con Crocifissione della Galleria Regionale di Palermo*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 255-256.

²⁰²Cfr. M. R. MENNA, *I codici della Biblioteca Nazionale di Madrid*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 363-371.

²⁰³Cfr. M. L. FOBELLI, *Il Messale Gallicano ms. 1*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 391-392.

²⁰⁴Cfr. C. MAIEZZA, *Il Sacramentario del Fondo San Pietro*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 379-382.

²⁰⁵Pubblicata per la prima volta da Maria Accascina che ha avanzato l'ipotesi di poter attribuire l'opera a Perrone Malamorte, *aurifaber* operante a Messina che nel 1218 ricevette un feudo da Federico II per i servizi prestati (cfr. M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Flaccovio, Palermo 1974, p. 96), la croce è stata fatta più volte oggetto di studio da Caterina Ciolino (cfr. da ultimo C. CIOLINO, *La croce in argento di Messina*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 230-231, con bibliografia precedente).

normanno di Palermo. Qui però il partito decorativo è aggiornato sulle nuove tendenze dell'oreficeria riconosciuta come produzione della Terra Santa e diffusa in Europa dal flusso continuo di pellegrini e crociati²⁰⁶, non a caso il porto di Messina, secondo la testimonianza di Beniamino da Tudela, era il punto di partenza delle navi dirette proprio in Terra Santa²⁰⁷. Più che dalla decorazione a palmette stilizzate dei mosaici dell'area occidentale dell'isola, il motivo del fiore entro girale vitineo intrecciato è ripreso infatti dalle stauroteche che nobili e cavalieri riportavano in patria di ritorno da Gerusalemme come memoriale del Santo Sepolcro²⁰⁸. Esempi calzanti di grande affinità con il decoro della croce di Messina li ritroviamo infatti nella stauroteca che un certo Bertoldo donò al monastero del Santo Sepolcro di Denkendorf (fig. 108), oggi conservata al Württembergisches Landesmuseum di Stoccarda²⁰⁹, e ancora negli esempi pugliesi della cattedrale di Bari²¹⁰, oggi al Museo Diocesano (fig. 109), e soprattutto del Santo Sepolcro di Barletta²¹¹ (fig. 110), dove pur nella limitatezza della superficie il tralcio è disposto su due file, proprio come a Messina. Per quanto riguarda l'immagine del Crocifisso, l'esempio più vicino rimane la citata pagina miniata del Sacramentario di Madrid, confezionato proprio nello scriptorium messinese con una datazione che oscilla tra il 1190 e il 1230²¹². Pur nella diversa concezione culturale delle due immagini - il Crocifisso miniato guarda infatti alla cultura gotica transalpina, introdotta a Messina già dal vescovo inglese Richard Palmer e rinvigorita dal nuovo flusso culturale mitteleuropeo favorito dalla dinastia sveva²¹³, mentre quello della croce messinese, che risulta più longilineo e statico, è ancora ancorato alla tradizione siciliana che in questo caso guarda più verso Oriente - sono innegabili le reciproche dipendenze delle due opere; entrambe mostrano la stessa disposizione delle braccia a "W", lo sterno sporgente fra i pettorali e l'identica schematizzazione delle linee addominali, le rotule sporgenti e la medesima angolatura dei piedi, un affine sistema di pieghe, soprattutto quelle del lembo che si appoggia sulla gamba sinistra, e il

²⁰⁶Cfr. G. CURZI, *La croce dei crociati: segno e memoria*, in B. ULIANICH (ed.), *La Croce...* cit., vol. II, pp. 127-147.

²⁰⁷«qui [nel porto di Messina] si raccolgono per lo più i pellegrini diretti a Gerusalemme, essendo questo il migliore punto per traghettare» (BENIAMINO DA TUDELA, *Itinerario (Sefer massa' ot)*, trad. di G. Busi, Luisè, Rimini 1988, p. 81). Già nel 1154 il geografo arabo Idrisi aveva scritto che a Messina «si raccolgono le grandi navi nonché i viaggiatori e i mercanti dei più svariati paesi latini e musulmani...; il porto è un'autentica meraviglia, ...non vi è nave, di qualsiasi stazza essa sia, che non possa gettar l'ancora» (IDRISI, *Il libro di Ruggero*, Trad. e note di U. Rizzitano, Flaccovio, Palermo 1994, p. 36). Sull'importanza del porto di Messina come snodo commerciale e culturale fino alla metà del XIII secolo cfr. G. ARLOTTA, *Vie Francigene, Hospitalia e toponimi carolingi nella Sicilia medievale*, in M. OLDONI (ed.), *Tra Roma e Gerusalemme nel Medioevo. Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Salerno, Cava dei Tirreni e Ravello, 26-29 ottobre 2000), Laveglia editore, Salerno 2005, pp. 819-821, con ampia bibliografia precedente.

²⁰⁸Cfr. G. CURZI, *La croce dei crociati...* cit.

²⁰⁹Cfr. *IVI*, pp. 133-134.

²¹⁰Cfr. S. DI SCIASCIO, *Stauroteca*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles Officinae...* cit., pp. 290-291.

²¹¹Cfr. G. CURZI, *La croce dei crociati...* cit., 134-135.

²¹²Cfr. M. R. MENNA, *I codici della Biblioteca...* cit., pp. 365-367, con bibliografia precedente.

²¹³Cfr. *infra*, p. 96.

sovrapponibile intreccio del nodo della cintola che regge il panno. Anche le immagini dei due dolenti sembrano derivare da quelle del Sacramentario madrileno, ad esempio con la Vergine che in entrambi i casi regge un fazzoletto con la mano sinistra, come pure mostrano una straordinaria vicinanza i nimbi, definiti non da una linea continua bensì da un susseguirsi ininterrotto di perline e che nelle figure del Crocifisso e della Vergine orante sono rese con un decoro della superficie interna inciso sulla lastra argentea assai prossimo a quello che orna l'interno dei nimbi delle figure miniate. Un'ancora cronologica per datare la croce messinese potrebbe essere individuata nella concessione che Gregorio IX fa al vescovo di Messina Landone, con bolla del 1236, di farsi precedere nelle azioni liturgiche dalla croce processionale²¹⁴, soprattutto se accettiamo la datazione intorno al 1230 per il Sacramentario di Madrid.

Un ultimo esempio di croce processionale (cat. I.12) riconducibile a produzione siciliana è rappresentato dal raro quanto mutilo esemplare di Rometta²¹⁵, centro dell'hinterland messinese e roccaforte della cultura greca nell'isola anche quando questa si andava sempre più latinizzando. Proprio la fondazione a Rometta di un monastero basiliano dedicato al Salvatore hanno fatto supporre la realizzazione della croce a opera di una maestranza di cultura orientale attiva a Messina²¹⁶. I caratteri formali e stilistici della croce di Rometta rimandano però a quella cultura siciliana dei primi decenni del Duecento, quando al sostrato del sincronismo normanno si sommano le suggestioni provenienti dal Nord Europa e che caratterizzano la produzione artistica sotto la dominazione sveva. La rarità della Croce di Rometta consiste innanzitutto nel materiale stesso con cui sono realizzate le lamine, infatti essa è in pratica l'unico esemplare in Sicilia di quelle croci in rame dorato elencate negli inventari ad essere sopravvissuta nel tempo. Anche la forma della croce costituisce un elemento di interesse, trattandosi del modello detto potenziato con terminazioni gigliate, particolarità che abbiamo riscontrato soltanto sulla croce aurea a doppia traversa dell'abbazia boema di Vyšší Brod²¹⁷ e che è riconducibile all'affermazione della cultura mitteleuropea ad opera della dinastia sveva. Detto ciò la croce romettese si presenta oggi come il risultato dei profondi rimaneggiamenti subiti nel tempo. Della doratura originale rimangono soltanto labili tracce, come pure del tutto scomparse sono le immagini che dovevano distribuirsi sulla faccia posteriore. Ad un documentato restauro del 1701²¹⁸ si deve la perdita dell'originaria asta anch'essa in rame, che in quell'occasione venne fusa, e probabilmente la sostituzione anima

²¹⁴Cfr. A. AMICO, *Diplomi della Cattedrale di Messina*, ed. R. Strarrabba, Società Siciliana di Storia Patria, Palermo 1888, p. 84.

²¹⁵Cfr. G. MUSOLINO, *La croce astile in rame di Rometta*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 273-274.

²¹⁶*BIBEM*.

²¹⁷Cfr. *supra*, p. 48

²¹⁸Cfr. G. MUSOLINO, *La croce astile...* cit., p. 273.

ligna originaria con l'attuale. Per adattare le lamine al nuovo supporto esse furono resecate tanto da rendere incongruente l'accostamento della placchetta centrale cruciforme con le tre che attualmente costituiscono i terminali dei bracci. Questo è evidente soprattutto nell'attacco con il braccio superiore, dove il motivo decorativo della croce figurata risulta bruscamente interrotto e mancante del contorno a baccelli, o nel braccio inferiore, dove lo sviluppo del girale vegetale non sembra coincidere con la terminazione dello stesso tra i piedi del Cristo. Le placche figurate oggi superstiti sono dunque soltanto quattro, nella faccia principale. Quella centrale, cruciforme, presenta uno sfondo con un motivo decorativo a reticolo inciso sul rame, contornato da un bordo baccellato, mancante, come detto, sul braccio superiore; su di esso si distende la figura del Crocifisso, sbalzato e cesellato nello stesso metallo, che riprende i modelli già evidenziati per la croce di Messina, in particolare per la posizione della testa affossata sulla spalla il riferimento più preciso sembra essere il disegno del *Missale antiquum* della cattedrale di Palermo²¹⁹. Accanto al Crocifisso, al termine del braccio orizzontale sinistro, la mezza figura acefala dell'apostolo Giovanni, che per il trattamento più raffinato del lavoro di cesello e il forzato inserimento nel tessuto decorativo sembrerebbe di altra mano, mentre manca del tutto il terminale opposto su cui doveva trovarsi l'immagine della Vergine. Il prolungamento del capocroce verso il braccio della croce è decorato con un motivo a fiori tripetali, con un bordo reticolare che riprende il decoro centrale della croce; sembra invece un'integrazione di restauro il lobo estremo del capocroce che affianca la figura del dolente. Lo stesso motivo a rete presenta la bordatura dei due estremi del braccio verticale, facendo da cornice ai girali del tralcio vitineo centrale, il quale presenta nelle due spire estreme dei fori dove forse erano incastonate paste vitree o pietre dure. Nei due capicroce gigliati alle estremità del braccio verticale, entro due tondi sono raffigurati l'arcangelo Michele, come al solito in alto, e in basso la figura meno usuale di Adamo che risorge dalla tomba. Su queste due figure, soprattutto su quest'ultima, conviene adesso soffermarci, non tanto per la loro valenza qualitativa che non sembra molto elevata, ma invece per il risvolto iconografico e liturgico che possono aiutare a inquadrare meglio la cultura dell'opera. La figura di Adamo che si alza dalla tomba è stata individuata come una caratteristica delle croci monastiche inglesi di epoca normanna²²⁰, da qui l'immagine viene recepita anche nelle opere limosine dove però viene ridotta quasi a elemento decorativo, come nella croce siciliana di Butera²²¹. A Rometta, invece, essa mantiene tutta la sua rilevanza iconografica e pertanto è da ritenere come una *contaminatio* diretta dall'Inghilterra normanna. Secondo quanto descritto nella *Regularis Concordia*, il testo composto

²¹⁹Cfr. M. L. FOBELLI, *Il Messale Gallicano...* cit.

²²⁰Cfr. E. C. PARKER e C. T. LITTLE, *The cloisters Cross its art and meaning*, Metropolitan Museum of Art, New York 1994, pp. 48-51; 138-141.

²²¹Cfr. *supra*, p. 50.

all'incirca nel 970 ma usato anche in epoca normanna per riformare i monasteri benedettini inglesi, le croci che presentavano questa particolare iconografia venivano utilizzate durante i riti della Settimana Santa nella cosiddetta *Depositio*, in particolare il Venerdì Santo la croce veniva “sepolta” in una sorta di altare-sepolcro per poi essere scoperta durante la veglia pasquale (fig. 111), con il rito della *Elevatio*²²², proprio mentre la chiesa fa cantare con l'*Exultet*: «Qui pro nobis aeterno Patri Adae debitum solvit \ et veteris piaculi cautionem pio cruore deterisit»²²³. Il legame tra la morte-resurrezione di Cristo e la figura in forma umana di Adamo va ben al di là della presunta identificazione del colle Golgota con il luogo della sepoltura del progenitore, di cui diremo in seguito²²⁴, e trova il suo fondamento in una lunga tradizione tratta da uno scritto apocrifo, il cosiddetto Vangelo di Bartolomeo, largamente citato dalla patristica, da Eusebio di Cesarea a Gerolamo²²⁵, il cui testo recita: «Quando io sparii dalla croce discesi nell'Ade per portare su Adamo e tutti quelli che erano con lui secondo la supplica dell'arcangelo Michele»²²⁶. Si viene così a creare uno stretto legame iconologico tra il Cristo crocifisso che scende negli inferi, il progenitore come immagine di tutti gli uomini redenti dalla croce e l'arcangelo che annunzia la resurrezione dei morti, le tre figure, cioè, che in asse verticale si dispongono sulla nostra croce e forse non è un caso che ancora nel 1701 la croce di Rometta veniva usata per il rito delle esequie²²⁷. Una teologia così raffinata, di chiara importazione inglese, nella Messina tardo normanna non può essere stata introdotta da altri se non da Richard Palmer, uno dei più influenti e colti prelati britannici del regno sotto i due Guglielmo²²⁸.

Prima di concludere questo primo capitolo, merita almeno un accenno un oggetto tanto straordinario quanto complesso nella sua interpretazione, lo dimostrano i diversificati pareri critici non tanto sulla qualità dell'opera ma circa il suo inquadramento culturale²²⁹. In realtà non si tratta di una vera e propria croce, ma di un altare portatile (cat. I.13), l'unico ancora esistente fra i molteplici inventariati nelle chiese siciliane²³⁰, proveniente dalla cattedrale di Agrigento e oggi

²²²Cfr. E. C. PARKER e C. T. LITTLE, *The cloisters Cross...* cit., pp. 149-174.

²²³«Egli ha pagato per noi all'eterno Padre il debito di Adamo / con il dovuto spargimento di sangue ha cancellato la condanna della colpa antica». Citato già da San Girolamo nel 384, il testo dell'*Exultet* è rimasto praticamente invariato fino ai nostri giorni (cfr. M. RIGHETTI, *Storia Liturgica...* cit., vol. I, pp. 329-331).

²²⁴Cfr. *infra*, p. 196ss.

²²⁵L. MORALDI (ed.), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, TEA, Firenze 1991, p. 749.

²²⁶*Vangelo di Bartolomeo (Cod. M di Gerusalemme)*, 8 (in *IVI*, p. 760).

²²⁷Cfr. G. MUSOLINO, *La croce astile...* cit., p. 274.

²²⁸Cfr. CENTRO STUDI NORMANNO-SVEVI (ed.), *Potere, Società e Popolo nell'età dei due Guglielmi*, atti della IV giornate normanno-sveve, Dedalo, Bari 1981, pp. 75-122.

²²⁹Le oscillazioni sull'opera variano sostanzialmente sia sul versante della cronologia, attribuito ora al XII e ora al XIII secolo, sia del contesto culturale, alternandosi fra produzione limosina e quella gerosolimitana. La storia critica dell'opera la si trova sintetizzata in C. GUASTELLA, *Altare portatile*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles Officinae...* cit., pp. 281-287, con ampia bibliografia precedente.

²³⁰Nel solo inventario della Cappella Palatina del 1309 se ne trovano citati cinque (cfr. M. ANDALORO, *La Cappella Palatina di Palermo e l'inventario...* cit., II, p. 98).

esposto nelle sale del locale Museo Diocesano, che per il programma iconografico proposto doveva servire probabilmente per l'esposizione di una stauroteca. L'altarelo è composto da due facce, una superiore in cui è incastonata nella struttura lignea una lastra di diaspro-agata contornata da dieci placchette di rame dorato con immagini a smalto champlevé intervallate da un decoro in argento sbalzato e cesellato, di cui rimangono solo pochi frammenti; una inferiore, molto lacera e lacunosa poiché costituiva il piano di appoggio, foderata da seta rossa su cui sono fissate una croce a doppia traversa in lamina d'argento, al centro, e quattro tondi nello stesso materiale, di cui ne rimangono soltanto uno integro e uno frammentario, ai quattro angoli; infine un bordo continuo in lamina d'argento stampigliata, anch'esso molto frammentario, che copre lo spessore di appena 3,5 centimetri. Tralasciando gli aspetti stilistici, poiché sarebbe troppo lungo anche solo accennare alle diverse posizioni prese dalla critica e per cui si rimanda all'abbondante bibliografia²³¹, vorrei concentrarmi su alcuni aspetti iconografici pregnanti. Innanzitutto la lastra di pietra dura che costituisce il cuore dell'oggetto liturgico. Sottolineando che si tratta di una varietà di diaspro molto raro denominato Hertfordshire Puddingstone²³² le cui uniche cave conosciute si trovano in Inghilterra²³³, il suo aspetto è quello di una lastra bianca macchiata di rosso, come se vi fossero impresse gocce di sangue: il riferimento alla tomba di Cristo mi sembra evidente come pure la sua integrazione nell'insieme dell'oggetto, non solo nella funzione ma soprattutto in rapporto alle immagini che la contornano. La sua importanza, che la fa assurgere quasi a reliquia se non materiale quantomeno visiva, è sottolineata dalla intercessione che la Vergine e il Battista non chiedono più al Cristo giudice, che è raffigurato al centro del bordo superiore entro una mandorla sorretta da angeli in una sorta di *Deesis* scomposta, ma con atto di prosternazione essi indirizzano l'attenzione verso la lastra lapidea, ovvero verso l'oggetto che su di essa veniva posto, che con ogni probabilità, come accennato, doveva essere una croce, ovvero una stauroteca. Verso questa direzione ci indirizza la placchetta posta al centro del bordo inferiore, dove le due figure dei re Davide e Salomone affiancano una croce a doppia traversa con suppedaneo inclinato, del modello cioè che solitamente è impiegata nella raffigurazione dell'*anastasis*. Il legame morte-resurrezione, qui esplicito nella progressione ascensionale delle immagini secondo l'asse croce-tomba-gloria, viene suggellato dalle immagini della faccia inferiore. Qui si viene a creare un rapporto diretto con il luogo della reale sepoltura di Cristo, infatti l'edicola del Santo Sepolcro è impressa all'estremità inferiore della croce a doppia traversa al centro del recto. Proprio questa placca argentea cruciforme sembra essere esemplata sul modello di quelle piccole croci prodotte in ambito

²³¹Si veda nota 229.

²³²Cfr. E. DE CASTRO, *L'altarelo portatile di Agrigento*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 247-251.

²³³Cfr. B. LOVELL e J. TUBB, *Ancient Quarrying of Rare in Situ Palaeogene Hertfordshire Puddingstone*, in "Mercian Geologist", 16, 3, 2006, pp. 185-189.

gerosolimitano, che i nobili e i cavalieri usavano per portare in patria le reliquie dei luoghi santi e di cui abbiamo già citato gli esempi di Stoccarda, Barletta e Bari²³⁴. Un'altra di queste croci-reliquiario (fig. 113), quasi una replica della nostra ma dall'iconografia semplificata, si trova al Louvre (inv. n. OA 3665)²³⁵. Le due crocette che si trovano all'incrocio dei bracci, come pure i cerchietti al centro dei fiori quadrilobi che li decorano, fanno pensare ai ricettacoli che nella croce parigina contengono le reliquie della vera croce e del Santo Sepolcro, pertanto è stato ipotizzato giustamente l'uso di matrici standard per la produzione seriale di questi oggetti²³⁶, ipotesi confermata anche dall'immagine dell'Agnus Dei (fig. 114), sulla placchetta angolare ancora integra, che replica la medesima immagine delle stauroteche di Stoccarda e di Barletta, ad Agrigento però ampliata dall'iscrizione radiale; come anche il motivo decorativo dell'unica placchetta in argento superstite della faccia superiore (fig. 115) è identico a quello che decora i bracci della stauroteca di Barletta e che abbiamo visto impiegato con varianti anche nella più tarda croce di Messina²³⁷. Nella crocetta dell'Altarolo di Agrigento i fori preparati per le reliquie non sono stati però mai aperti, per cui non va considerata come un riuso successivo di un reliquiario, ma il riadattamento nella sua attuale funzione sembra essere pensato fin dall'origine. Anche l'iconografia si presenta particolarmente complessa, anche in relazione agli altri esemplari conosciuti²³⁸. Attorno alla crocetta formata dal piccolo braccio superiore si dispongono i quattro esseri apocalittici; ai lati della croce centrale la figura della Vergine e quella perduta dell'apostolo Giovanni; in basso la citata edicola del Santo Sepolcro e, appena sopra, la figura di un uomo barbuto con le braccia elevate (fig. 116), che è sempre stata interpretata con l'immagine di Adamo risorgente²³⁹, ma l'uomo indossa un copricapo non compatibile con il progenitore e, invece, assimilabile a quelli portati dai notabili di curia della corte normanna in molte miniature del *Liber* di Pietro da Eboli (fig. 117), potrebbe trattarsi dunque della raffigurazione di un alto prelato in preghiera, forse il donatore dell'oggetto liturgico. L'Altarolo di Agrigento deve essere considerato come frutto, dunque, di quella fortunata congiuntura che durante il regno dei due Guglielmo legò anche culturalmente l'Inghilterra e la Francia alla Terra Santa, attraverso il Mediterraneo e la Sicilia normanna; è dunque probabile che sia gli smalti anglo-limosini e la pietra della faccia superiore, sia la croce e le immagini gerosolimitane della faccia inferiore, siano stati prodotti o quantomeno

²³⁴Cfr. *supra*, p. 54.

²³⁵Cfr. J. DURAND, *Stauroteca*, in M. ANDALORO (ed.), *Nobiles Officinae...* cit., vol. I, p. 289, con bibliografia precedente.

²³⁶Cfr. C. GUASTELLA, *Altarolo...* cit., p. 287.

²³⁷Cfr. *supra*, pp. 53-55.

²³⁸Molto simile al nostro si presenta l'altarolo del tesoro di Conques (cfr. E. T. DANDRIGAE, *Portable Altar of Saint Foy*, in M.-M. GAUTHIER (ed.), *Enamels of Limoges 1100-1350*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 marzo-16 luglio 1996), The Metropolitan Museum of Art, New York 1996, pp. 68-70).

²³⁹Cfr. C. GUASTELLA, *Altarolo...* cit., p. 285.

assemblati in Sicilia intorno al settimo o ottavo decennio del XII secolo.

Cap. II - "Crux triumphalis in plerisque locis in medio Ecclesiae ponitur"

Verso il nono secolo del primo millennio cristiano, mentre la zona presbiterale delle chiese viene sempre più occultata alla vista dei fedeli con strutture divisorie che cambiano il modo di fruire i riti liturgici da parte del popolo²⁴⁰, si comincia a diffondere l'usanza di replicare la croce dell'altare, enfatizzandone le dimensioni e la collocazione, in modo da poter essere ben visibile a tutti gli attori della liturgia, sia dal popolo che dal clero. In questo modo la croce diventa il perno di tutta la spazialità dell'edificio sacro, posta dapprima su una colonna al centro della chiesa e in seguito elevata o direttamente sul tramezzo, lì dove l'altare era preceduto da un ampio coro, o su una trave indipendente.

Oltre ai citati motivi di carattere pratico e liturgico, per cui si tende a visibilizzare attraverso la croce e le sue immagini il sacrificio eucaristico non più direttamente visibile, devono avere svolto un importante ruolo di trasmissione le figure retoriche riferite alla croce dagli inni composti da Venanzio Fortunato intorno al 570, commissionatigli dalla regina Radegonda quando questa ottenne dall'imperatore Giustiniano II, lo stesso che aveva donato al pontefice la *Crux Vaticana*²⁴¹, una reliquia della vera croce per l'abbazia da lei fondata nei pressi di Poitiers; inni che poi vennero inseriti nella liturgia del Venerdì Santo e della festa dell'Esaltazione della Croce e quindi universalmente noti alle chiese quantomeno d'Occidente²⁴². Nel più famoso degli inni alla croce di Venanzio, il *Vexilla regis prodeunt*, l'autore si rivolge alla croce con queste immagini:

Impleta sunt quae concinit

David fideli carmine,

dicendo nationibus:

regnavit a ligno Deus.

Arbor decora et fulgida,

ornata Regis purpure,

electa digno stipite

²⁴⁰Per una sintesi su questi aspetti della divisione degli spazi interni delle chiese cfr. P. PIVA, *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XII)*, in IDEM (ed.), *L'arte medievale...* cit., pp. 141-180, con ampia bibliografia di riferimento.

²⁴¹Cfr. *supra*, pp. 23-24

²⁴²Cfr. S. MATTEI, ad vocem *Vexilla Regis Prodeunt*, in P. PASCHINI (ed.), *Enciclopedia Cattolica*, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Città del Vaticano, 12 voll., 1948-1954, XII, 1954, c. 1345.

tam sancta membra tangere.

Beata, cuius brachiis

pretium pependit saeculi:

statera facta corporis,

praedam tulitque tartari²⁴³.

Le immagini utilizzate nell'inno della bilancia del corpo di Cristo, che in senso traslato potrebbe essere intesa come la Chiesa, e dell'albero sembrano corrispondere alla nuova collocazione della croce all'interno dell'edificio ecclesiale, sia per la sua posizione al centro della chiesa, ago della bilancia fra il clero e i laici, sia per il suo innalzamento nella navata come un grande albero, soprattutto se prendiamo in considerazione anche un passaggio dell'altro grande inno alla croce di Venanzio Fortunato, che ancora oggi viene cantato durante l'*Adoratio Crucis* del Venerdì Santo e che recita:

Crux fidélis, inter omnes

arbor una nòbilis,

nulla tamen silva profert,

flore, fronde, gérmine.

Dulce lignum dulce clavo

dulce pondus sùstinens.

Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera,

et rigor lentéscat ille quem dedit nativitas,

ut supérni membra regis miti tendas stípites²⁴⁴.

Qui si evoca appunto l'immagine dell'albero più alto e visibile fra tutti quelli del bosco, proprio come la croce adesso domina l'intero spazio della chiesa, visibile allo stesso modo sia dal clero

²⁴³«Si compì quel che cantò \ Davide con veridica profezia, \ quando disse ai popoli: \ "Dio regnò dal legno". \ \ Albero appropriato e splendente, \ ornato di porpora regale, \ scelto a toccare con il degno tronco \ così sante membra! \ \ Beato, ai cui bracci \ fu appeso il prezzo del riscatto del mondo: \ sei divenuto bilancia del corpo \ che strappò via la preda dell'inferno.»

²⁴⁴«Croce veridica, albero nobile insieme fra tutti, nessuno nella selva produce come te, per fiori, per fronde, per germogli. Dolce legno, dolce palo, che porti un dolce peso. \ \ Piega i rami, o alto albero, allenta le tue membra \ e s'ammorbidisca la durezza per colui che ti fece nascere, \ distendi su un dolce tronco le membra del Re del cielo.»

che dai laici, ma da due diversi punti di vista, così come diversi saranno i sistemi di immagini che si svilupperanno nelle due facce della croce.

Questo processo di trasformazione nell'uso della croce non fu però repentino, ma si concluse dopo una serie di passaggi intermedi, che cominciarono a svilupparsi fin dall'epoca carolingia. Indizi di questi passaggi si possono cogliere infatti durante il pontificato di Leone III (795-816), che già abbiamo incontrato quando ricevette come dono da Carlo Magno una preziosa croce per precederlo durante le processioni²⁴⁵. Nel *Liber Pontificalis*, nella vita dedicata a questo pontefice²⁴⁶, troviamo annotate diverse croci processionali ad uso dell'altare; ad un certo punto, però, dopo la solenne incoronazione di Carlo Magno, avvenuta com'è noto la notte di Natale dell'anno 800, in un momento di profondo rinnovamento dell'arredo della basilica vaticana, fra gli altri interventi promossi dal pontefice troviamo elencati: «inibi eius beatitudo fecit crucifixum ex argento purissimo, qui stat iuxta altare maiore, mire magnitudinis decoratum»²⁴⁷ e poco oltre: «Isdem vero almificus pontifex fecit ubi supra crucem anaglifia interrasilem ex auro mundissimo, pendentem in pergula ante altare...»²⁴⁸; ma soprattutto troviamo documentata per la prima volta una croce collocata al centro della chiesa: «Fecit in basilica B. Petri nutritoris sui in medio basilicae Crucifixum ex argento purissimo»²⁴⁹.

Sotto il pontificato di Leone III, nella basilica vaticana erano dunque presenti contemporaneamente almeno tre croci fisse: una col crocifisso, molto grande, presso l'altare vero e proprio, che rimane quella principale, come si evince da una postilla riportata poco più avanti nella vita dello stesso pontefice: «Fecit et crucem maiorem ex argento purissimo deaurata, qui stat iuxta altare maiore»²⁵⁰; una in oro, cesellata e lavorata a traforo, che pende sopra l'arco della *pergula*, quella struttura cioè che separava lo spazio dell'area celebrativa dall'aula per i laici in modo ancora poco ostruttivo, essendo formata da bassi plutei sormontati da colonne salomoniche che sostenevano una trave lignea rivestita d'argento, sulla quale trovavano posto lampade e figure di apostoli e di angeli e al centro, nello spazio formato dall'arco sulla porta di accesso, l'immagine

²⁴⁵Cfr. *supra* p. 27.

²⁴⁶Cfr. L. DUCHESNE (ed.), *Le Liber Pontificalis...* cit., vol. II, pp. 1-48.

²⁴⁷*IVI*, p. 13.

²⁴⁸*IBIDEM*.

²⁴⁹*IVI*, p. 16. Secondo Francesco Cancellieri il crocifisso argenteo di dimensioni naturali (ad hominis staturam) fu anch'esso donato a Leone III da Carlo Magno e poi nel 1551, sotto il pontificato di Giulio III, fu fuso per ricavarne dei calici, una croce dorata, due candelabri grandi e sei piccoli, due statue degli apostoli Pietro e Paolo (F. CANCELLIERI, *De secretariis basilicae Vaticanae veteris, ac novae, ex Officina Salvioniana ad Lyceum Sapientiae, Romae* 1786, liber II, pp. 1329-1333), in realtà gli studi di Gaetano Curzi hanno dimostrato che il crocifisso fuso nel Cinquecento era stato donato da papa Leone IV (847-855) per rimpiazzare quello di Leone III perduto durante l'incursione saracena dell'846 (cfr. G. CURZI, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di S. Pietro*, in "Arte Medievale", n.s., II (2003), 2, pp. 15-28, a cui si rimanda per tutte le fonti e la loro interpretazione sul crocifisso al centro della Basilica Vaticana).

²⁵⁰L. DUCHESNE (ed.), *Le Liber Pontificalis...* cit., vol. II, p. 18.

del Salvatore con la nostra croce sospesa su di essa (fig. 118) e, sempre in asse, una grande corona votiva pendente proprio sulla tomba dell'apostolo Pietro²⁵¹; e infine la novità del crocifisso al centro della navata, del quale non sappiamo però, poiché non è specificato, l'allestimento, se cioè era pendente dall'alto o innalzato su una colonna (fig. 119). Il posizionamento della croce in modo da “costringere” il fedele ad innalzare lo sguardo per contemplare il Crocifisso è desumibile anche dal famoso testo di Rabano Mauro, che nel primo carme del *Liber Sanctae Crucis* così si esprime:

Ecce imago Salvatoris membrorum suorum positione consecrat nobis saluberrimam, dulcissimam et amatissimam sanctae crucis formam, ut in eius nomine credentes et eius mandatis oboedientes, per eius passionem spem vitae aeternae habeamus; ut quotiescumque crucem aspiciamus, ipsius recordemur, qui pro nobis in ea passus est, ut eriperet nos de potestate tenebrarum²⁵².

Il testo di Rabano Mauro, che rappresenta la più completa summa teologica sulla croce di tutto l'Alto Medioevo, non è tuttavia da considerare un caso isolato nella diffusione del culto della croce, ma il più alto risultato di un acceso dibattito che in piena epoca carolingia, fra l'ultimo decennio del secolo VIII e il primo trentennio del IX, si era sviluppato a partire dalla diffusione dei canoni del Concilio Niceno II (787), i cui esiti a favore del culto delle immagini furono approvati anche da papa Adriano e quindi estesi a tutta la Chiesa²⁵³. La cosa aveva provocato la reazione di alcuni vescovi in Occidente, che ritenevano quantomeno ambigua la legittimità del culto delle immagini e il tipo di rapporto che il cristiano doveva tenere soprattutto nei riguardi dell'immagine dalla croce. In termini pratici questo provocò la creazione di due schieramenti contrapposti: da una parte quelli che, come Eginardo di Fulda, sostenevano che era lecito, anzi lodevole adorare la croce e prostrarsi dinanzi ad essa perché simbolo della salvezza ottenuta per mezzo del sacrificio di Cristo²⁵⁴; dall'altro lato alcuni esponenti della *élite* culturale carolingia, capitanati dal vescovo Claudio di Torino, si accanirono contro il culto delle immagini e in particolare del Crocifisso, arrivando a

²⁵¹Sulla *pergula* della basilica costantiniana di San Pietro in Vaticano cfr. A. PINELLI, *L'antica basilica*, in IDEM (ed.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, *Mirabilia Italiae* 10, Testi - Saggi, Franco Cosimo Panini, Modena 2000, pp. 9-51, in particolare pp. 27-30.

²⁵²«Ecco l'immagine del Salvatore che, con la posizione delle sue membra, rende sacra per noi la saluberrima, dolcissima e amatissima forma della Croce, affinché credendo nel suo nome e obbedendo ai suoi comandamenti possiamo ottenere la vita eterna grazie alla sua Passione. Ogni volta perciò che eleviamo lo sguardo verso la Croce ricordiamoci di Colui che patì per noi per strapparci dal potere delle tenebre, accettando la morte per farci eredi della vita eterna» (RABANO MAURUS, *Liber Sanctae Crucis*, I, 1, PL 107, col. 151C).

²⁵³Cfr. sull'argomento la magistrale sintesi di G. D'ONOFRIO, *La teologia della croce in epoca carolingia*, in B. ULIANICH (ed.), *La Croce...* cit., vol. II, pp. 272-319.

²⁵⁴«Iam liquere puto, quod adoratio sanctae cruci non sit deneganda [...], ut prosternamur videlicet ante crucem et eum, qui in ea pependit, interioribus oculis intuentes adoremus. Sic et crux, quae sine dubio sancta est et competentem sibi habebit honorem, et Deus, in quo et a quo et per quem, ut beatus Augustinus ait, sancta sunt, quae sancta sunt omnia, in eo quod ipse sanctificavit, venerabiliter adoratur» (EGINARDO DI FULDA, *Quaestio de adoranda cruce*, in K. HAMPE (ed.), *Monumenta Germaniae Historica. Epistolae*, 149, 2-10; cit. tratta da G. D'ONOFRIO, *La teologia della croce...* cit., p. 278).

ordinarne la distruzione di ogni sua rappresentazione nei territori della propria diocesi²⁵⁵. La voce ufficiale della chiesa franca, costituita dai cosiddetti *Libri Carolini*, si schiera nettamente a favore dei primi, accogliendo l'idea della rappresentazione della croce non soltanto come la più importante fra le immagini sacre, simbolo diretto della redenzione che ha ricongiunto la terra al cielo, Dio all'uomo, ma viene identificata anche come *mysterium* e *signum* della fede, al pari dei sacramenti e addirittura dell'Eucarestia «perché tanto la croce quanto l'eucarestia sono segno reale della presenza efficace della divinità entro i limiti del creato e non, semplicemente, sue rappresentazioni descrittive per l'occhio corporeo»²⁵⁶. Il trattato teologico di Rabano Mauro si pone così come solenne conclusione di circa cinquant'anni di discussioni sul tema della raffigurazione e venerazione della croce di Cristo, ed è proprio lungo questo tempo che si delineò, io credo, l'idea di porre una grande croce al centro della chiesa, a ribadire i concetti espressi dal dibattito teologico.

Questo processo di innalzamento della croce al centro dell'edificio ecclesiale sembrerebbe già concluso ai tempi della realizzazione della celebre Pianta di San Gallo, che come è noto fu redatta sotto l'abate Gozberto all'incirca nell'anno 830²⁵⁷. La chiesa abbaziale presenta una complessa divisione interna degli spazi, scanditi lungo l'asse centrale *ab Orientem in Occidentem*, che conduce all'altare principale, dalle eminentialità liturgiche del fonte battesimale, dell'ambone e della croce, posta proprio al centro dell'edificio (fig. 120). L'importanza delle tre eminentialità è sottolineata dalle frasi che le accompagnano e che esplicano la funzione liturgica da esse svolta, che per quanto riguarda la croce recita: *Crux pia vita salus miserique redemptio mundi*. Pur nella sinteticità della pianta, è possibile cogliere il diverso rapporto che lega la croce al centro della chiesa al suo altare, che qui non viene denominato della “Santa Croce”, come in altri contesti²⁵⁸, ma *altare sancti Salvatoris ad crucem*, rispetto agli altri altari disseminati all'interno della chiesa, tutti segnati da una croce che ne orienta il verso della preghiera; a confronto con queste ultime, la croce centrale appare di dimensioni molto maggiori, evocando ancora l'immagine dell'albero più grande degli altri posto al centro del paradiso terrestre (Genesi II, 8-9) e quello al centro della Gerusalemme celeste (Apocalisse XXII, 1-2), oltre alle immagini già ricordate degli inni di

²⁵⁵Cfr. *IVI*, pp. 279-282. Particolarmente interessanti sull'argomento sono i contributi di MARIE-FRANCE AUZÉPY, ALAIN BOUREAU e ESTER BRUNET contenuti nel volume G. SOLLA (ed.), *Teologia politica 4. Eretici*, Marietti, Genova-Milano 2011, pp. 88-142.

²⁵⁶Sull'immagine della croce espressa dai *Libri Carolini* cfr. *IVI*, pp. 284-288.

²⁵⁷Codex Sangallensis 1092, St. Gallen Stiftsbibliothek. Sulla pianta di San Gallo rimane ancora insuperato W. JACOBSEN, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur*, Berlin 1992; in particolare sull'altare della croce cfr. pp. 33 e 320. Una visione completa e aggiornata sugli studi relativi al celebre documento è offerto dalla risorsa online www.stgallplan.org sviluppata dall'UCLA e dall'Università della Virginia. Per una visione sintetica sulla divisione degli spazi liturgici in epoca carolingia cfr. P. PIVA, *Lo 'spazio liturgico'...* cit., in part. pp. 154-156.

²⁵⁸Si vedano alcuni esempi in *IBIDEM*.

Venanzio Fortunato, alle quali qui aggiungiamo un responsorio dell'ufficiatura dell'Esaltazione della Croce che recita: «Haec est arbor dignissima in paradisi medio situata, in qua salutis auctor propria morte, mortem omnium superavit»²⁵⁹. D'altronde il rapporto fra il paradiso e lo spazio della chiesa è instaurato dalle stesse iscrizioni che corredano la pianta di San Gallo: *HIC SINE DOMATIBUS PARADISI PLANA PARANTUR*; e ancora: *HIC PARADISIACUM SINE TECTO STERNITO CAMPUM*. Dalla Pianta di San Gallo si evince anche che la grande croce al centro della chiesa e il suo altare erano isolati dal resto delle strutture divisorie degli spazi interni ed è quindi lecito pensare, anche con l'ausilio della resa grafica del disegno, che essa doveva essere pensata per l'erezione su un sostegno dal basso, del tipo a colonna o stipite; inoltre leggendo in correlazione l'iscrizione della croce e quella dell'altare è possibile generalizzare l'indicazione che mentre di solito la croce è identificata come un arredo dell'altare, per quanto riguarda la croce trionfale al centro della chiesa i rapporti si invertono ed è l'altare ad essere a servizio della sacra immagine.

Una situazione analoga si ritrova più di due secoli dopo sempre in ambito benedettino, nel contesto della ricostruzione della basilica cassinese (fig. 121) da parte dell'abate Desiderio (1058-1086)²⁶⁰. Un passo della *Chronica Monasteri Casinensis*, scritta da Leone Marsicano nel 1138, descrive la nuova basilica desideriana di Montecassino in questi termini:

Fecit itaque et cancellos quattuor fusiles ex aere, ante altare scilicet hinc inde inter chorum et aditum statuendos, trabem quoque nihilominus fusilem ex aere cum candelabris numero L, in quibus utique totidem cerei per festivitates praecipuas ponerentur, lampadibus subter in aereis uncis ex eadem trabe XXXVI dependentibus. Quae videlicet aerea trabes aereis aequae brachis ac manibus sustentata, trabi lignae, quam pulcherrime sculpti et auro colorumque fucis interim fecerat Desiderius exornari, commissa est, et supra sex columnas argenteas, quattuor et semis in altitudine cubitos habentes et octo libras per singulas, in ipsa chori fronte constituit. Sub qua mimimum trabe V numero teretes iconas suspendit [...]. Fecit praeterea Desiderius et aliam trabem de argento librarum circiter LX, sculptam nihilominus ac deauratam, quam in fornice maiori ante altare super quattuor argenteas columnas ex parte inauratas locavit [...]. Fecit et duas cruces magnas argenteas librarum XXX per singulas, quarum imagines caelatura mirifica prominerent, easque sub praedicta trabe inter easdem columnas hinc inde super marmoreos stipites statuit. [...]; eamque [=coronam maximam] extra chorum ante crucem maiorem satis firma ferrea catena septem

²⁵⁹Cfr. M. RIGHETTI, *Storia Liturgica...* cit, vol. I, p. 541.

²⁶⁰Sul complesso di Montecassino e sull'operato dell'abate Desiderio cfr. H. BLOCH, *Montecassino in the middle ages*, 3 voll., Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1986.

deauratis malis distincta suspendit²⁶¹.

Da questo passo della *Chronica* è chiaro che i modelli a cui Desiderio si rifaceva per la costruzione e l'arredo della sua basilica non erano tanto quelli del suo Ordine, bensì quelli delle antiche basiliche romane, su tutte la basilica costantiniana di San Pietro in Vaticano²⁶². Da questo esempio Desiderio ricava l'uso della doppia *pergula* rivestita d'argento, una davanti all'altare e l'altra a delimitazione del coro dei monaci, e sempre da qui si può far derivare l'uso della colonna posta al centro della chiesa a sostegno della grande croce d'argento, eseguita su due facce indipendenti e poi riunificata sullo stilobate posto proprio davanti alla porta del coro. Anzi tramite questo passo possiamo risalire anche alla disposizione della croce nella basilica vaticana così come voluta da Leone III e che dalle parole del biografo compilatore del *Liber Pontificalis* era rimasta in dubbio²⁶³. Sembra infatti che la sistemazione dell'arredo liturgico e paraliturgico della chiesa, disposto in epoca carolingia, sia rimasto invariato nei secoli successivi, tanto che un antifonario ad uso della basilica di San Pietro risalente al XII secolo²⁶⁴, nella rubrica della processione dei vesperi di Pasqua prevede che i ministri *vadunt ante Crucem* e che con tutti i fedeli cantino l'acclamazione *Ave, Rex noster*, senza nessun riferimento ad un eventuale altare ma alla sola croce al centro della navata.

Le consuetudini monastiche già formalizzate dalla Pianta di San Gallo erano invece ritornate presenti in un famoso edificio che precede di circa un secolo la costruzione desideriana, nella fabbrica della chiesa abbaziale detta convenzionalmente di Cluny II (955-981), e poi nell'altro, a quella pressoché contemporaneo, di Cluny III (1088-1130), il più maestoso edificio religioso di tutto il Medioevo²⁶⁵ (fig. 122). È noto come l'originale prescrizione al lavoro prevista nella Regola di San Benedetto fu trasformata dalla riforma cluniacense nell'attenzione quasi unica alla liturgia, da cui derivò lo sviluppo di complessi rituali a cui dovevano corrispondere adeguati spazi per attuarli²⁶⁶. Le *Antiquiores consuetudines Cluniacensis monasterii*, scritte da Ulrico di Cluny fino

²⁶¹*Chronica Monasterii Casinensis*, in H. HOFFMANN (ed.), *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores 34*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1980, III 32, pp. 722-723.

²⁶²Cfr. H. BLOCH, *Montecassino...* cit., I, p. 43.

²⁶³Cfr. *supra*, p. 63.

²⁶⁴Cfr. M. RIGHETTI, *Storia Liturgica...* cit., I, p. 541. Per la collocazione del crocifisso di San Pietro cfr. G. CURZI, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi...* cit.

²⁶⁵I primi studi sul complesso abbaziale di Cluny e in particolare sul rapporto fra architettura e liturgia furono approntati in seguito agli scavi archeologici condotti fra il 1928 e il 1950 dalla Mediaeval Academy of America, i cui risultati confluirono in K. J. CONANT, *Cluny: les églises et la maison du chef d'ordre*, Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1968. Per un recentissimo aggiornamento bibliografico cfr. D. IOGNA-PRAT ET ALII (eds.), *Cluny. Les moines et la société au premier âge féodal*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013. Oggi la più completa raccolta di documenti e bibliografia sul complesso di Cluny è costituito dal progetto dell'Istituto di Ricerca sul Primo Medioevo dell'Università di Münster, consultabile all'indirizzo internet <http://www.uni-muenster.de/Fruehmittelalter/it/Projekte/Cluny/index.html>.

²⁶⁶Sull'influsso della liturgia sull'architettura di Cluny cfr. da ultimo N. REVEYRON, *Hugues de Semur et l'architecture clunisienne. Influences de la liturgie et des coutumes monastiques sur les programmes*

al 1085, anno della sua morte, e poi completate da Bernardo di Cluny fra il 1086 e il 1088²⁶⁷, citano per ben tre volte un *Altare Sanctae Crucis*, da cui è possibile risalire alla collocazione e alla funzione che esso doveva assumere all'interno dei rituali celebrati nella seconda fabbrica cluniacense. La prima citazione riguarda la distribuzione delle offerte per i poveri che un sacerdote faceva presso questo altare la mattina del Giovedì Santo:

Ipsis autem pauperibus continuo a sacerdote, qui missam matutinalem cantaturus esset, cantatur ad altare Sanctae Crucis, et singulis singulae dantur oblatae; et quia temerarium esset ut ita indiscrete communicare permetterentur, quorum conscientia nescitur: qui tamen pauperes prius a decano villae electi sunt, nec tales sint aliquo modo qui claustrum non debuerint intrare²⁶⁸.

Da qui si evince che la celebrazione della messa presso questo altare era un fatto straordinario legato al complesso rituale della celebrazione della Settimana Santa²⁶⁹. Era usuale invece durante la celebrazione delle Lodi mattutine domenicali incensare tutti gli altari della chiesa, compreso quello della Santa Croce:

Matutinis laudibus incoeptis non se movet a loco usque dum dixerit cum aliis Gloria Patri, et aliquantulum inclinans, quibus se erigentibus ipse quoque recedit; verum semper accelerat ut prius sit reversus in chorum quam primus psalmus finiatur. De incenso ita gerit ut primum incenset faciem altaris, tunc superficiem manu ter cum incenso porrecta per diversa loca latitudinis altaris, et semel in transversum, tum retro dextrum cornu altaris, tum cornu altaris sinistrum. Incensat etiam altaria quaeque minora choro proxima, et Sanctae Crucis altare, faciens per singula cum incenso crucis tantummodo signum²⁷⁰.

Un'ultima citazione riguarda le processioni con i fanciulli:

Quando agenda est processio ut aliquis defunctus a foris allatus recipiatur, post crucem ipsi primi egrediuntur. Cum ad portam vestibuli venerint, faciem contra faciem tenent usque dum collecta, Absolve, Domine, dicatur a priore; secedunt paululum in partem, ut transire possint a quibus crux et alia processionis insignia portantur. Quos etiam sequentes usque in ecclesia, dimittunt eos prope ostium, ut defunctus ab eis circumstetur, et ipsi protendunt usque ad altare Sanctae Crucis, et ibi stant magistris interpositis in sinistra parte, ne impediant sacerdotem accessurum ter ad altare ut incenset. Quod cum fuerit peractum, et defunctus ad tumulum elatus, promovent se ex sinistra in mediam

architecturaux dans "l'écclesia cluniacensis", in "Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot", 91 (2012), pp. 91-147, con ampia bibliografia precedente.

²⁶⁷Cfr. C. SAPIN, *Archéologie et réformes monastiques*, in D. IOGNA-PRAT ET ALII (eds.), *Cluny. Les moines...* cit., pp. 517-526.

²⁶⁸UDALRICUS CLUNIACENSIS, *Antiquiores consuetudines Cluniacensis monasterii*, PL 149, 0658C.

²⁶⁹Cfr. N. REVEYRON, *Hugues de Semur...* cit., pp. 102.

²⁷⁰UDALRICUS CLUNIACENSIS, *Antiquiores consuetudines...* cit., PL 149, 0715D.

ecclesiam, et versis iugiter ad altare faciebus antiphonas et psalmos imponunt. In omni processione quae agitur per claustrum, post crucem semper incedunt²⁷¹.

A Cluny, dunque, l'altare della Santa Croce, posto al centro della chiesa, svolge soprattutto una funzione stazionale nelle processioni. La *Statio* presso la Santa Croce è d'altronde testimoniata da molte altre citazioni delle *Consuetudines*, ad esempio nelle processioni domenicali dalla Pasqua a Pentecoste:

Conventus eum exspectando facit primam stationem in ecclesia Sanctae Mariae, ubi et una collecta de ipsa tonali est pronuntiatione dicenda; secunda ante dormitorium; tertia ante refectorium; quarta simul cum ipso in vestibulo ecclesiae; quinta a pascha usque ad Pentecosten ad sanctam crucem, ubi rursus mos est ut de illa una collecta dicatur²⁷².

Anche nell'imponente fabbrica di Cluny III (1088-1150) la croce continuò ad avere un ruolo centrale sia nello spazio della grande navata sia nei rituali liturgici, anzi attorno ad essa si svilupparono anche quelle che possiamo considerare le prime forme di sacre rappresentazioni, così come testimonia un monaco di Evesham, che il Giovedì Santo vede la grande croce della chiesa venire staccata dal suo supporto ed essere deposta in una sorta di sepolcro fittizio dietro l'altare, per poi essere ricollocata al suo posto la mattina di Pasqua, dopo un rituale recitato da alcuni monaci che interpretavano le tre Marie in cerca del Cristo risorto²⁷³.

Una grande e preziosissima croce caratterizzava anche l'interno della nuova fabbrica di Saint-Denis voluta dall'abate Suger, in una posizione che si può considerare innovativa, come innovativo fu tutto l'operato dell'abate nella riconfigurazione dell'antico edificio carolingio²⁷⁴. La sontuosa

²⁷¹IVI, 0744A.

²⁷²IVI, 0654B. «Processio quae ad ecclesiam S. Mariae fieri solet, mutatur ad sanctam crucem, sicut etiam in omni Sabbato, sed modo cum responsorio, Dum transisset, sequente versu et collecta cum tonali pronuntiatione, Dicite in nationibus: Deus qui pro salute.» (IVI, 0664A); «Item cum responsorio ad vespas et ad matutinas laudes fieri solet processio ad sanctam crucem.» (IVI, 0671A); «Ad introitum ecclesiae, et ad sanctam Crucem responsorium, Apparuerunt apostolis; in choro responsorium, Spiritus sanctus.» (IVI, 0672A); «Processio cum responsorio ad sanctam Crucem; sicut etiam post matutinas laudes.» (IVI, 0672C); «Ad processionem per claustrum, et ad stationem in vestibulo ecclesiae, idipsum cantatur quod in priore Dominica ad sanctam Crucem; et in chorum cum responsoriis quae sint de sancta Trinitate, redditur.» (IVI, 0672D); «Commemoratio S. Crucis post vespas et matut. laud. omittitur usque post octavas Epiphaniae; unde et post primas vespas Adventus Domini, non ad Sanctam Crucem, sed ad S. Mariam agitur processio cum respons. Missus est; post matut. laudes cum respons.» (IVI, 0690B); «Ad utramque missam, ad quam et priores mutant locum, vertunt se omnes pariter in chorum; et similiter in Sabbato ad processionem quae ad vespas et matutinas laudes agitur ad sanctam Crucem, et in duodecim lectionibus ad tertiam, et ad processionem, si quam aliquando facimus pro aliqua persona tali veniente; ad quam si aliquando cappis induimur, ipsi non nisi tantum albis, cum tamen ad missarum solemnias si conventus indutus est cappis, ipsi quoque tunicis sericis induantur.» (IVI, 0743B); «Adhaeret ei iugiter, et monstrat in quibus locis debeat orare; primo ad Sanctam Crucem, in choro ad altare principale, ad Sanctam Mariam; aut, si ecclesia non est clausa, et intus sunt aliqui populares, tantum ad altare S. Ioannis, quod est in membro dextro ecclesiae, et ad S. Mariam.» (IVI, 0764C).

²⁷³Cfr. C. FLANIGAN, *Medieval Liturgy and the arts: Visitatio Sepulchri as a paradigm*, in E.L. LILLIE e N.H. PETERSEN (eds.), *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honor of C. Clifford Flanigan*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1996, pp. 9-35.

²⁷⁴Sulla figura dell'abate Suger e sulla fabbrica di Saint-Denis rimane ancora fondamentale E. PANOFCKY, *Abbot*

suppellettile si trovava infatti a metà strada fra l'altare-sarcofago che conservava le reliquie di San Dionigi e degli altri martiri, in mezzo al deambulatorio con cappelle radiali, e l'altare principale, posto sotto la prima campata del transetto, nel luogo cioè dove prima della rivoluzione architettonica sugeriana era la tomba di San Dionigi²⁷⁵. La grande croce aurea era riccamente decorata con gemme e perle su entrambe le facce e su quella che guardava all'altare principale era raffigurata l'immagine del crocifisso, in modo da poter essere guardato dal sacerdote mentre celebrava quelle parti della messa rivolto *versus Orientem*. È lo stesso Suger a darci tutte le coordinate necessarie su questa opera fuori dall'ordinario, dedicando un capitolo del *De Administratione* proprio al Crocifisso d'oro²⁷⁶. Il testo comincia dando i fondamenti teologici per giustificare un tale impegno per la realizzazione della croce. Suger cita San Paolo, che in un famoso passo della Lettera ai Galati (VI, 14) definisce la croce l'unico motivo di gloria del cristiano, per poi evocare il passo del vangelo di Matteo che indica nella croce il segno che apparirà in cielo nell'imminenza della seconda venuta di Cristo (Matteo XXIV, 30) e infine instaura un paragone fra le perle incastonate sulla croce da lui realizzata e i fedeli membri della Chiesa, citando un passo della *Passio* di Sant'Andrea:

Adorandam vivificam crucem, aeternae victoriae Salvatoris nostri vexillum salutiferum, de quo dicit Apostolus: *Mihi autem absit gloriari nisi in cruce Domini mei Jesu Christi*, quanto gloriosum non tantum hominibus quantum etiam ipsis *angelis filii hominis signum apparens in extremis in coelo*, tanto gloriosius ornatum iri tota mentis devotione si possemus inniteremur, jugiter eam cum apostolo Andrea salutantes: *Salve crux, quae in corpore Christi dedicata es, et ex membris ejus tamquam margaritis ornata*²⁷⁷.

Quindi passa a descrivere i materiali e le fattezze dell'opera, dando anche precisi riferimenti per la collocazione all'interno dello spazio liturgico:

Hinc est quod preciosarum margaritarum gemmarumque copiam circumquaque per nos et per nuncios nostros quaeritantes, quam preciosiorem in auro et gemmis tanto ornatui materiam invenire potuimus praeparando, artifices peritiores de diversis partibus convocavimus, qui et diligenter et morose fabricando crucem venerabilem ipsarum

Suger and its art treasures on the abbey church of St.-Denis, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1949 (ed. cons. 1979). Più recentemente un inquadramento critico su vari aspetti inerenti l'operato di Suger a Saint-Denis è fornito da P. LIEBER GERSON (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1987.

²⁷⁵Sulla collocazione della grande croce all'interno della chiesa abbaziale e sulle sue dimensioni (circa 6 m compreso il piedistallo) cfr. PH. VERDIER, *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, in "Cahiers de civilisation médiévale", XIII (1970), 1, pp. 1-31; E. PANOFCKY, *Abbot Suger...* cit., p. 180.

²⁷⁶Si tratta del capitolo XXXII *De Crucifixo aureo*, per l'interpretazione del quale si rimanda a *IVI*, pp. 180-183; cfr. anche R. W. HANNING, *Suger's Literary Style and Vision*, in P. LIEBER GERSON (ed.), *Abbot Suger...* cit., pp. 146-147.

²⁷⁷SUGERIUS ABATIS, *De Administratione*, XXXII, in E. PANOFCKY, *Abbot Suger...* cit., p. 56.

ammiratione gemmarum retro attpllerent, et ante, videlicet in costectu sacrificantis sacerdotis, adorandam Domini Salvatoris imaginem in recordatione passionis ejus tamquam et adhuc parientem in cruce ostentarent. Eodem sane loco beatus Dionysius quingentis annis et eo amplius, videlicet a tempore Dagoberti usque ad nostra tempora, jacuerat²⁷⁸.

La croce era innalzata su una colonna decorata a smalto con storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, realizzata da artisti lorenese che vi lavorarono per due anni, la quale a sua volta poggiava su una base con i quattro evangelisti:

Nec eas solum, verum etiam multam et sumptuosam aliarum gemmarum et unionum copiam ad perfectionem tam sancti ornamenti apposuimus. De auro vero obrizo circiter quater viginti marcas nos posuisse, si bene recorder, meminimus. Pedem vero quatuor Evangelistis comptum, et columnam cui sancta insidet imago subtilissimo opere smaltitam, et Salvatoris historiam cum antiquae legis allegoriarum testimoniis designatis, et capitello superiore mortem Domini cum suis imaginibus ammirante, per plures aurifabros Lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis perfectam habere potuimus²⁷⁹.

Come se non bastasse Suger ci dà la possibilità di collocare cronologicamente con precisione l'opera, indicando nella visita di papa Eugenio III, avvenuta nella Pasqua del 1147, la data di consacrazione della grande croce:

Tanti igitur et tam sancti instrumenti ornatum altius honorare et exaltare misericordia Salvatoris nostri accelerans, domnum papam Eugenium ad celebrandum sanctum Pascha, sicut mos est Romanis pontificibus in Galliis demorantibus ob honorem sancti apostolatus beati Dionysii, quod etiam de Callixto et Innocentio illius predecessoris vidimus, ad nos adduxit; qui eodem crucifixum ea die solemniter consecravit²⁸⁰.

Da altre fonti sappiamo anche che Suger si era fatto effigiare ai piedi della grande croce in ginocchio accompagnato da questa iscrizione: *Rex bone, Suggeri dignare pius miseri; De cruce protege me, pro cruce dirige me*²⁸¹. La grande croce doveva inoltre essere preceduta da un suo altare, infatti nell'altro testo scritto da Suger e dedicato sempre alla sua fabbrica, il *De Consacratione*, si trova menzionato in questi termini un altare posto al centro fra l'altare superiore dei santi martiri e l'altare principale:

²⁷⁸IVI, pp. 56-57. Sembra essere molto vicina alla descrizione della croce di Saint-Denis quella di dimensioni ridotte del Tesoro delle Croci di Brescia, detta Croce del Campo (figg. 123-124); sul Tesoro delle Sante Croci cfr. G. SPINELLI (ed.), *Le Sante Croci - Devozione antica dei bresciani*, Tipografia Camuna, Brescia 2001.

²⁷⁹IVI, p. 57. Una riproduzione in miniatura del piedistallo della grande croce di Suger è stata individuata dalla critica nel piede di croce di Saint-Bertin (figg. 125-126), oggi nel Musée de la Ville di Saint-Omer (cfr. IVI, p. 181).

²⁸⁰IVI, pp. 57-58.

²⁸¹Cfr. IVI, p. 183; sul ritratto di Suger ai piedi della grande croce e per un tentativo di riconfigurazione del complesso cfr. P. LIEBER GERSON, *Suger as Iconographer: The Central Portal of the West Facade of Saint-Denis*, in EADEM (ed.), *Abbot Suger...* cit., p. 192.

Agebatur etiam de aliis tam gloriose quam solemniter aris viginti consecrandis: quarum illam quae in medio, Salvatori nostro, et sanctorum choro angelorum et sanctae cruci assignatur, domino Cantuariensi archiepiscopo Theobaldo²⁸².

Nonostante la sontuosità e le prerogative adottate da Suger, quello di Saint-Denis sembra essere rimasto un caso isolato, anche per la complessità del pensiero introdotto dal suo ideatore e che sottende non solo alla collocazione della grande croce ma all'intera rimodulazione della fabbrica sugeriana, non immediatamente comprensibile ai contemporanei. Il luogo ideale per l'innalzamento della croce rimase invece il centro della navata, così come ad oltre un secolo di distanza testimonia ancora Guglielmo Durando nel suo *Rationale*:

Crux triumphalis in plerisque locis in medio ecclesie ponitur ad notandum quod de medio corde redemptorem nostrum diligimus qui iuxta Salomonem corpus suum *media caritate constravit* propter filias Ierusalem, et ut omnes signum victoriae videntes dicant: “Ave salus totius seculi arbor salutifera”, et ne unquam in nobis dilectio Dei oblivioni tradatur, qui ut servum redimeret tradidit unicum filium, sed crucifixum imitemur. Crux autem in altum dirigitur per quod Christi victoria designatur²⁸³.

Decisamente ricco di spunti di riflessione appare questo passo del *Rationale* anche in considerazione del fatto che il testo del Durando costituisce la più completa sintesi delle consuetudini liturgiche occidentali di almeno due secoli, essendosi servito l'autore degli *Ordines Romani* redatti dal VII all'XI secolo²⁸⁴. È una delle prime volte in cui compare il termine “croce trionfale”, con il quale si indica la croce innalzata non più su una colonna ma su una trave riccamente decorata e sospesa sulla navata, erede dell'antica *pergula* senza però più gli elementi verticali di collegamento con i cancelli del coro, ovvero direttamente sulla parete divisoria a creare un'ideale e alta linea di separazione fra coro e aula dei laici²⁸⁵. Della croce trionfale il Durando

²⁸²SUGERIUS ABATIS, *De Consecratione*, in E. PANOFSKY, *Abbot Suger...* cit., p. 118.

²⁸³*Rationale Divinorum Officiorum...* cit., I 41, p. 24.

²⁸⁴Per un giudizio storico sull'opera del Durando e sugli allegoristi medievali cfr. M. RIGHETTI, *Storia liturgica...* cit., I, pp. 83-86.

²⁸⁵In realtà Guglielmo Durando sembra riprendere qui quanto già qualche decennio prima aveva scritto Sicardo di Cremona: «Signum sanctae crucis in ecclesiis erigitur, ut signum regis in domo sua quasi in urbe regia a militibus adoretur. Item ut nobis Christi passio rapraesentetur. Item ut quivis carnem suam crucifigens Christum imitetur. Crux Christi triumphalis in medio Ecclesiae ponitur, tum ut signum victoriae in publico videamus, tum ut de medio corde Redemptorem nostrum diligamus, qui “media charitate constravit propter filias Hierusalem”. Vexillo simul cum cruce in altaribus utimur in memoriam trophæi Domini nostri Jesu Christi; quia Dominus a ligno regnavit; nam dum vita in ligno moritur, in amore exsurgit» (Mitrare, I, PL CCXII, col. 55). Per una recente e intelligente interpretazione delle fonti, soprattutto in riferimento all'area campana, cfr. S. D'OVIDIO, *Spazio liturgico e rappresentazione del sacro: Crocifissi monumentali d'età romanica a Napoli e in Campania*, in “Hortus Artium Medievalium”, 20/2, 2014, pp. 753-762; IDEM, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2014, pp. 55-63. Su questi temi e su altre fonti cfr. anche L. DELLA PIETRA, *Crux triumphalis. Il dinamismo della croce nella liturgia medievale*, in L. MOR (ed.), *Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII)*,

fornisce tutta una serie di dati indispensabili per inquadrare correttamente l'argomento. Innanzitutto ci dice che la croce trionfale è presente nella maggior parte degli edifici ecclesiali, ma non in tutti; in questo modo afferma in maniera implicita che si tratta di una consuetudine ampiamente diffusa, ma non di una prescrizione di obbligo, infatti l'unica prescrizione inerente alla croce continua ad essere quella di porla nei pressi dell'altare eucaristico²⁸⁶, e la croce trionfale comunque con esso resta in relazione, se non più fisica quantomeno visiva da parte di entrambi gli attori della liturgia, clero e popolo, e anche tramite l'iconografia delle immagini che arricchiscono la grande croce e affiancano il Crocifisso vero e proprio, che analizzeremo nel dettaglio sugli esempi specifici che seguiranno più avanti. Viene specificato dal Durando in modo incontrovertibile la posizione della croce all'interno della chiesa, sia nel senso orizzontale in pianta (in medio ecclesiae ponitur) sia nel senso verticale in alzato (Crux autem in altum dirigitur). Guglielmo Durando fornisce poi alla collocazione della croce una serie di riferimenti teologici condotti con i criteri allegorici che contrassegnano la gran parte degli scrittori liturgici fra la metà del IX e tutto il XV secolo, anche se nessuno di essi raggiungerà mai la completezza che contraddistingue l'opera del Durando²⁸⁷. Ritorna infine la metafora dell'albero della salvezza che riscatta l'albero della condanna genesiaco, che come abbiamo visto è una costante nell'idea di porre la croce in alto al centro della chiesa²⁸⁸.

La croce trionfale ebbe larga diffusione in tutta Europa, ma le aree di maggior sviluppo furono senza dubbio la Germania²⁸⁹ e l'Italia²⁹⁰, dove l'uso di collocare la grande croce prima su una colonna al centro della chiesa, come è testimoniato dalle fonti più antiche²⁹¹, e quindi sospesa sulla navata centrale durerà fino al Cinquecento inoltrato. Gli esemplari più antichi pervenutoci sono, per l'area tedesca e più specificatamente renana, certamente il celebre crocifisso in legno del duomo di Colonia (fig. 128), commissionato dal vescovo Gerone intorno al 975²⁹² e quello bronzeo più tardo, ma che si richiama alle precedenti esperienze ottoniane, di Werden (fig. 129), oggi

catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Museo Nazionale di Palazzo de Nordis, 12 luglio – 12 ottobre 2014), Umberto allemandi & C., Torino-Londra-New York 2014, pp. 81-86; sul caso specifico del Crocifisso di Cividale cfr. G. TREVISAN, *Note sul contesto del grande Crocifisso ligneo*, in *IVI*, pp. 70-71.

²⁸⁶Cfr. *supra*, p. 30.

²⁸⁷Si veda nota 284.

²⁸⁸Cfr. *supra*, pp. 61-62.

²⁸⁹Troppo lungo sarebbe anche solo citare la bibliografia specifica sull'argomento; per un recente inquadramento del fenomeno in area tedesca e per un ampio riferimento bibliografico si rimanda a M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Schnell & Steiner, Regensburg 2005.

²⁹⁰Per l'area italiana manca uno studio aggiornato complessivo sull'argomento, il repertorio più completo rimane ancora E. B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, L.S. Olschki, Florence 1949 (nuova ed. su CD-ROM, London 1998).

²⁹¹Cfr. *supra*, p. 63.

²⁹²Cfr. da ultimo B. KLEIN, *Das Gerokreuz. Revolution und Grenzen figürlicher Mimesis im 10. Jahrhundert*, in B. KLEIN e H. WOLTER-VON DEM KNESEBECK (Eds.), *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Selbstverlag Bruno Klein, Dresden 2002, pp. 43-60.

sobborgo di Essen, del 1060²⁹³. Per l'Italia invece, gli esemplari più antichi superstiti di croci monumentali sono riscontrabili in area lombarda, con i conclarati casi di Pavia, Vercelli e Milano²⁹⁴. I tre esemplari italiani, tutti realizzanti entro la prima metà del XI secolo, si caratterizzano per il rivestimento in lamine metalliche sulla scultura sottostante in legno e altri materiali, conferendo così all'opera finita quell'aspetto di preziosità che la croce richiedeva fin dalla sua comparsa all'interno dell'edificio ecclesiale. Anche dal punto di vista dell'iconografia le tre croci presentano tratti comuni; l'immagine del grande crocifisso si arricchisce infatti di altre figure di contorno che fin ora si erano riscontrate soltanto nelle piccole croci processionali ma che adesso ritroviamo anche su scala monumentale. Nella fattispecie, nei tre esemplari presi in considerazione, il crocifisso è contornato ai lati dalle piccole immagini dei due dolenti (la Vergine e l'evangelista Giovanni); in alto, sopra il *titulus*, le personificazioni dei simboli del sole e della luna entro clipei affiancati; in basso l'immagine dei committenti delle tre opere, supportati da iscrizioni dedicatorie. La prima ad essere stata eseguita fra le tre croci è quella in lamina d'argento e argento dorato della basilica di San Michele di Pavia (fig. 130), dove giunse nel 1799 dal locale monastero di Santa Maria Teodote²⁹⁵. Ancorata cronologicamente con sicurezza alla reggenza della badessa Raingarda, documentata nel 963 e nel 965²⁹⁶ alla guida del monastero pavese e raffigurata ai piedi del crocifisso²⁹⁷, la croce si caratterizza, oltre che per la complessa iconografia delineata, anche per le immagini dei due dolenti che in questo caso non vengono raffigurate come piccoli personaggi a figura intera, ma diventano quasi delle icone con raffigurazione a mezzobusto alle estremità del braccio orizzontale della croce, secondo una soluzione che poi sarà la più diffusa nelle croci dipinte italiane. Vicina per aspetti stilistici e tecnici alla croce pavese è quella monumentale, attribuita anch'essa a maestranze lombarde, della cattedrale di Vercelli (fig. 131), risalente con molta probabilità agli anni del vescovo Leone (morto nel 1026), figura di spicco della cultura ottoniana in Italia, che verosimilmente la commissiona per la nuova cattedrale vercellese ricostruita dopo l'incendio del 997²⁹⁸. La croce vercellese è anche la più complessa dal punto di vista iconografico, con l'aggiunta rispetto alle immagini descritte anche dei rilievi sbalzati della discesa agli inferi per la liberazione dei progenitori, sul suppedaneo, e dell'Ascensione, sopra il

²⁹³Cfr. M. WUNDRAM, *Der Bronzekruzifixus der Werdener Abteikirche*, Klartext-Verl, Essen 2003.

²⁹⁴Sulle tre opere cfr. A. PERONI, *Effigi di culto in oreficeria: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII*, in C. FROSININI, A. MONCIATTI, G. WOLF, *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, edizioni Edifir, Firenze 2012, pp. 91-106. Interessanti spunti si possono cogliere anche in F. CERVINI, *Di alcuni crocifissi "Trionfali" del secolo XII nell'Italia Settentrionale*, in "Arte Medievale", VII (2008), 1, p. 14.

²⁹⁵Cfr. *IVI*, p. 91.

²⁹⁶Cfr. *IBIDEM*.

²⁹⁷L'iscrizione che affianca la figurina inginocchiata della badessa recita: «AD ONOREM DEI ET SANTE MARIE RAINGARDA ABABTISSA FIERI IVSSIT» (cfr. *IVI*, p. 92).

²⁹⁸Cfr. *IBIDEM*.

capo del crocifisso. Segue di qualche decennio la croce commissionata dal vescovo Ariberto fra il 1037 e il 1039 per la distrutta chiesa di San Dionigi a Portaorientale di Milano (fig. 132) e oggi custodita nel Museo del Duomo meneghino²⁹⁹. Caratterizza la croce di Ariberto la raffigurazione del Cristo morto, mentre nelle altre due croci il Crocifisso, quasi a tutto tondo, è raffigurato ancora vivo, a testimonianza che le categorie di *Christus Triumphans* e *Christus Patiens* risultano ormai superate per inquadrare criticamente le raffigurazioni del crocifisso nel Medioevo³⁰⁰. La croce milanese, realizzata in lamine di rame, in origine argentato e parzialmente dorato, presenta un rilievo più schiacciato rispetto agli esemplari di Pavia e Vercelli, che le conferisce un aspetto disegnato già molto vicino alle successive croci dipinte³⁰¹. Mentre infatti in Germania e nel resto d'Europa, tranne che per alcune eccezioni, si continuerà ad usare il crocifisso tridimensionale per le *Triumphkreuze*, in Italia ben presto si svilupperà un nuovo modo di confezionare la croce trionfale della navata, ossia quello di dipingere il crocifisso e le immagini di contorno ad esso associate su una tavola sagomata, con un'iconografia che via via diventerà sempre più complessa e articolata, come pure i motivi decorativi che andranno a riempire gli spazi vuoti lasciati dalle immagini. Un primo tentativo di studiare questo fenomeno tutto italiano si deve all'ormai datato studio di Evelyn Sandberg-Vavalà³⁰², che pur con tutti i limiti dovuti al carattere di studio pionieristico riesce a inquadrare l'argomento e a delinearne le problematiche, anche se forse schematizza troppo i vari aspetti entro griglie di studio rigide e, inoltre, trascurava intere aree del territorio, quale tutta la penisola meridionale; in seguito saranno gli studi di Edward B. Garrison³⁰³ a tentare di stilare il corpus completo delle croci dipinte italiane di epoca medievale. Ancora oggi i risultati raggiunti da entrambi questi studiosi, insieme ad altri che negli ultimi decenni si sono aggiunti³⁰⁴, rimangono un punto di partenza imprescindibile per lo studio dell'argomento.

²⁹⁹Sulla croce di Ariberto cfr. K.C. SCHÜPPEL, *Fede e iconografia: le croci di Ariberto*, in E. BIANCHI ET ALII (eds.), *Ariberto da Intimiano, fede, potere, e cultura a Milano nel secolo XI*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 289-307.

³⁰⁰Più che a una mera successione cronologica sembra interessante l'intuizione di Quintavalle che lega la diffusione dell'immagine del Cristo vivo, detto *Triumphans*, alla Riforma Gregoriana (A. C. QUINTAVALLE, *I Cristi viventi e la Riforma Gregoriana in Occidente*, in C. FROSININI, A. MONCIATTI, G. WOLF, *La pittura su tavola...* cit., pp. 107-118). In questa visione si può anche collocare la pretestuosa denuncia del messo papale a Costantinopoli, Umberto di Silvacandida, che nel 1054 accusa gli orientali di venerare l'immagine del Crocifisso morto: «...quod hominis morituri imaginem aigitis crucifixae imagini Christi ita ut quidam Antichristus in cruce sedeat ostendens se ad adorandum tamquam sit Deus?» (PL 143, c. 0972).

³⁰¹In questo accostamento non devono però ingannare i lobi che sagomano i terminali della croce in quanto si tratta di aggiunte successive, probabilmente inseriti per omologare questa croce alle croci dipinte prodotte nel XIV secolo (cfr. A. PERONI, *Effigi di culto...* cit., p. 97).

³⁰²E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Casa Ed. Apollo, Verona 1929 (rist. Multigraf. Ed., Roma 1980).

³⁰³E. B. GARRISON, *Italian Romanesque...* cit.

³⁰⁴Cfr. C. FROSININI, A. MONCIATTI, G. WOLF, *La pittura su tavola...* cit., con ampia bibliografia precedente. Ancora più recentemente cfr. M. GAETA, *Giotto und die croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290–ca. 1400)*, Rhema, Münster 2013. Interessanti al riguardo sono anche gli studi di Donal Cooper, che si concentrano principalmente sulle

Diversi tasselli ci mancano per poter avere chiaro il passaggio dalle croci monumentali con il Cristo scolpito, o comunque a rilievo, alle croci dipinte. Già la Sandberg-Vavalà aveva chiaro che la complessità della prima croce dipinta italiana superstite che reca una data certa, quella cioè del duomo di Sarzana (fig. 133), firmata da Guglielmus nel 1138, non può essere considerata come una delle prime realmente eseguite³⁰⁵. Garrison cede infatti, a ragione, questo primato alla croce conservata nella chiesa parrocchiale di San Pietro a Fondi³⁰⁶ (fig. 134), antica cattedrale della città prima che la diocesi fondiana non fosse stata inglobata a quella di Gaeta, nel 1818. Una lancia a favore della Vavalà va comunque spezzata, poiché la studiosa non poteva conoscere la croce di Fondi ai tempi del suo studio (edito nel 1929) semplicemente perché essa fu riscoperta in un'intercapedine muraria della chiesa di San Pietro soltanto a seguito dei lavori di restauro dell'edificio, nel 1934³⁰⁷. A guardare bene la croce di Fondi mi sembra che essa possa costituire veramente quell'anello finora mancante nel passaggio fra il crocifisso a rilievo e la croce dipinta, anche in considerazione che nella vicina Napoli, nella chiesa di San Giorgio Maggiore, si conserva un crocifisso ligneo (fig. 135), con la sua croce originale, che nella sua impaginazione ricorda da vicino l'esemplare dipinto, con il quale dovrebbe condividere anche la cronologia (fine XI secolo)³⁰⁸ o addirittura anticiparla di un secolo³⁰⁹. L'impianto generale della croce fondiana è desunto proprio dai modelli forniti dalle croci ottoniane lombarde già citate, soprattutto dalla prima in termini cronologici di Pavia e questo confermerebbe l'ipotesi della Schüppel. I punti di contatto fra la Croce campana e quella pavese sono davvero tanti, dall'impostazione eretta e frontale del Cristo, alla forma del perizoma, ai due tondi con le personificazioni del sole e della luna, alle mezze figure dei dolenti, anche se qui inseriti ancora entro tondi a potenziare le estremità del braccio orizzontale, al *titulus*, qui ridotto a una serie di sette linee dorate parallele, che la Schüppel interpreta come la rappresentazione della scala di Giacobbe³¹⁰, anche se c'è da dire che

essenze lignee utilizzate per le travi e sulla loro possibilità di sostenere pesi rilevanti come quelli della Croce giottesca di Santa Maria Novella o della Madonna d'Ognisanti (cfr. D. COOPER, *Franciscan Choir Enclosures and the Function Double-Sides Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 64, 2001, pp. 1-54).

³⁰⁵Cfr. E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta...* cit., p. 59.

³⁰⁶Cfr. E. B. GARRISON, *Post-War Discovery – Early Italian Painting (V)*, in "Gazette des beaux arts", 90, 1948, pp. 6-14.

³⁰⁷Sulle vicende della croce di Fondi e per una attenta disamina critica cfr. B. ULIANICH, *Il crocifisso di Fondi il più antico dipinto su tavola esistente in Italia?*, in IDEM (ed.), *La Croce...* cit., III, pp. 187-233.

³⁰⁸Questa datazione è stata proposta da Garrison (cfr. E. B. GARRISON, *Post-War Discovery...* cit., p. 10), mentre se ne discosta Ferdinando Bologna, che lo data agli inizi del secolo XIII (cfr. F. BOLOGNA e R. CAUSA (eds.), *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale novembre 1950 – maggio 1951), Comitato Cittadino per l'Anno Giubilare, Napoli 1950, p. 36). Per la trattazione più recente cfr. S. D'OVIDIO, *Scultura lignea...* cit., pp. 63-72.

³⁰⁹L'interessante ipotesi cronologica di anticipare l'opera alla seconda metà del X secolo è stata formulata recentemente da K. C. SCHÜPPEL, *Der Gekreuzigte als Himmelsleiter. Das Tafelkreuz in S. Pietro in Fondi*, in "Iconographica", VIII, 2009, pp. 29-41.

³¹⁰Cfr. *IVI*, pp. 35-36.

non è più verificabile il corrispettivo pavese poiché mancante. Lo stato lacunoso in cui ci è giunta la croce di Fondi non permette altresì di ricostruire l'intera iconografia dell'opera, mancando del tutto, ad esempio, la pellicola pittorica della parte sotto i piedi del Cristo, che se dobbiamo continuare con le corrispondenze con le opere lombarde poteva forse prevedere l'immagine del committente. Dal punto di vista stilistico, le forti analogie soprattutto fra le figurine dei dolenti e alcune icone romane datate alla seconda metà dell'XI secolo, come la Vergine *Advocata* dell'Aracoeli³¹¹ (fig. 136), e inoltre l'usanza tutta romana di raffigurare l'Addolorata ai piedi della croce con le mani coperte dal velo, come già si riscontra nell'VIII secolo nel famoso affresco della Crocifissione in Santa Maria Antiqua (fig. 137) e nel secolo successivo nella Crocifissione della cripta di San Vincenzo al Volturno³¹² (fig. 138), mi fanno protendere per una realizzazione dell'opera fondiana nella capitale, dove forse si conservava un prototipo simile ai modelli lombardi³¹³.

Per quanto riguarda la collocazione delle croci trionfali, oltre alle fonti testuali già evidenziate e ad altre omesse ma sullo stesso tenore di informazioni³¹⁴, ci vengono in aiuto anche alcune testimonianze figurative. Il percorso che ci permettono di fare le immagini coincide con quello già tracciato attraverso i testi: a partire dall'epoca carolingia la croce trionfale era innalzata al centro della navata su una colonna o comunque veniva sorretta tramite un sostegno dal basso; in seguito, nel corso del XII secolo, la croce viene sospesa su una trave o posta direttamente sulla parete divisoria fra coro del clero e aula dei laici³¹⁵.

Una miniatura a tutta pagina datata dalla critica intorno all'887, inserita nel Salterio detto di Luigi il Germanico della Staatsbibliothek di Berlino³¹⁶, mostra una figura maschile prostrata davanti ad un crocifisso che è inserito, attraverso un lungo perno, in un basso piedistallo (fig. 139): è questo

³¹¹Sulle icone romane cfr. da ultimo G. LEONE (ed.), *Tavole miracolose. Le icone medievali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2012, con bibliografia precedente.

³¹²Cfr. da ultimo F. MARAZZI, *San Vincenzo al Volturno: l'abazia e il suo teritorium fra VIII e XII secolo*, Pubblicazioni Cassinesi, Montecassino 2012, con bibliografia precedente.

³¹³Forse potrebbe trattarsi del famoso crocifisso carolingio di San Pietro, che è stato dimostrato essere servito da modello per diverse opere fino al XII secolo (cfr. F. CERVINI, *Di alcuni crocifissi "trionfali"...* cit., pp. 18-22; G. CURZI, *Tra saraceni...* cit.).

³¹⁴Numerosissime sono le citazioni della Croce e del suo altare al centro della chiesa nella sola Patrologia Latina (per verificarlo basta una veloce ricerca nel metatesto messo a punto dall'Università di Zurigo e consultabile al sito internet <http://mlat.uzh.ch/MLS/index.php?lang=0>) ma nessuna di quelle consultate aggiunge nuove informazioni circa la collocazione e la funzione della croce e dell'altare della santa croce rispetto ai casi esemplari che si è scelto di riportare.

³¹⁵Su questi problemi specifici cfr. L. LIEPE, *On the Connection between Medieval Wooden Sculpture and Murals in Scanian Churches*, in E.L. LILLIE e N.H. PETERSEN (eds.), *Liturgy and the Arts...* cit., pp. 221-249, e L. CARLETTI e C. GIOMETTI, *Medieval wood sculpture and its setting in architecture. Studies in some churches in and around Pisa*, "Architectural history", XXVI (2003), pp. 37-56.

³¹⁶Salterio di Luigi il Germanico, Berlino, Staatsbibliothek, Ms. th. Lat. f. 120r.

probabilmente il modo più antico di esporre la croce monumentale al centro della navata della chiesa. Una tavoletta d'avorio, che il ritratto e l'iscrizione dedicatoria ci dicono commissionata da Adalberos II, vescovo di Metz tra il 984 e il 1005³¹⁷, raffigura il crocifisso innalzato stavolta su un'alta colonna riccamente decorata con motivi vegetali e, tra il capitello corinzio e i piedi del Cristo, probabilmente un rilievo con Adamo ed Eva e l'albero del peccato originale, di cui la croce rappresenta il riscatto (fig. 140). Interessantissimi per i rapporti che si possono instaurare con i tre crocifissi monumentali di area lombarda sono altrettanti libri liturgici di rito ambrosiano, in particolare le tre miniature in cui l'iniziale dell'incipit del canone della messa *Te igitur* viene convertita in una complessa raffigurazione della crocifissione. Si tratta del cosiddetto Messale di Lodrino della Biblioteca Ambrosiana³¹⁸, databile tra X e XI secolo, in cui è rappresentato un grande crocifisso vivo sostenuto da un basso piedistallo, affiancato dai due dolenti e venerato da due figure maschili (fig. 141); del Sacramentario ambrosiano³¹⁹ della fine dell'XI secolo, conservato nella Biblioteca Capitolare di Vercelli ma proveniente da Fulda, dove ritroviamo anche i dischi con la rappresentazione del sole e della luna e dove, se escludiamo l'accentuata curvatura del corpo, l'immagine del Cristo morto (fig. 142) è assai prossima a quella della Croce di Ariberto; e ancora del più tardo Messale di San Benedetto Po³²⁰, della Biblioteca Comunale di Mantova, che nella sua più complessa impaginazione presenta il crocifisso innalzato su una triplice apertura ad arco (fig. 143): si tratta probabilmente, trovandoci già alla fine del XII secolo, della nuova collocazione della croce sul tramezzo. La croce innalzata su un supporto a pavimento dovette resistere però per qualche tempo e in alcune aree specifiche del Nord Europa, se ancora Villard de Honnecourt, fra il 1220 e il 1230, nel suo celebre taccuino traccia il disegno di una crocifissione con il crocifisso al centro e i due dolenti sospesi su due bracci con ornato vegetale, e tutto il gruppo è sostenuto proprio da una grande colonna poggiante a pavimento³²¹ (fig. 144).

A partire dalla metà del XII secolo cominciano a comparire anche immagini che riproducono la nuova collocazione della croce sulla trave al centro della navata, ovvero sulle strutture divisorie del coro. Una miniatura del *Liber Scivias* di Ildegarda di Bigen, dipinta intorno al 1165, racconta una delle visioni della mistica tedesca, il mistero del sacrificio eucaristico³²² (fig. 145). La miniatura è bipartita in verticale, in alto è rappresentata la santa che raccoglie in un calice il sangue che fuoriesce dal costato di un crocifisso, mentre in basso è raffigurato un altare con le specie

³¹⁷Cfr. J.-P. CAILLET, *Ivoire au nom d'Albéron*, in *Le chemin des reliques. Témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au moyen âge*, Catalogo della mostra, Musée de la cour d'or, Metz 2000, pp. 56 – 58.

³¹⁸Messale di Lodrino, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 24 inf., f. 182v.

³¹⁹Sacramentario ambrosiano, Vercelli, Biblioteca Capitolare, ms. CXXXVI, f. 179r.

³²⁰Messale di S. Benedetto Po, Mantova, Biblioteca Comunale, ms. 441, f. 67v.

³²¹Villard de Honnecourt, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 19093, f. 18.

³²²*Liber Scivias*, Hildegardis Bingensis abbatissa, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Rupertsberg MS n. 1098, f. 115v.

eucaristiche che ricevono la consacrazione tramite il sangue che scende dalla croce. La linea che separa le due scene, su cui poggiano sia la santa che la croce, sembrerebbe alludere alla trave su cui è posto il crocifisso nella chiesa e la miniatura nel suo insieme sottolinea ancora lo stretto legame fra la rappresentazione della croce e l'altare eucaristico. Al primo quarto del XIII secolo risale invece un particolare della pagina miniata della Bible Moralisée, ms. 1179 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna³²³, che mostra entro lo spaccato di una chiesa due chierici in venerazione del gruppo scultoreo composto dal Crocifisso e dai due dolenti, posti su una sorta di rialzamento trilobo (fig. 146), allusione al monte Calvario, elevato proprio sopra la porta spalancata del tramezzo. Nel nord Europa, come detto e come testimonia anche questa immagine, si ha la predilezione a raffigurare il Crocifisso con una statua a tutto tondo, anzi spesso con l'aggiunta anche delle altre statue raffiguranti i due dolenti³²⁴; in Italia, invece, la sintesi dell'evento svoltosi sul Calvario avviene tutta entro la sagoma della croce, sovente dipinta; non mancano ovviamente eccezioni nell'una e nell'altra parte³²⁵. Per quanto riguarda il territorio italiano e in particolare dell'Italia centrale, a parte qualche riferimento in alcune tavole duecentesche della Galleria Nazionale di Siena, sono gli affreschi di giotteschi nella Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi a fornire indicazioni circa le possibili soluzioni per la sistemazione delle croci nelle chiese³²⁶. Il riquadro con San Francesco davanti al crocifisso di San Damiano (fig. 147) mostra il santo all'interno delle transenne del coro in preghiera davanti a una monumentale croce dipinta fissata sul bordo posteriore della mensa eucaristica. Anche con la comparsa della croce trionfale, rimase sempre la prescrizione di porre una croce anche sull'altare, così infatti prescrive Innocenzo III e ciò è ribadito anche da Guglielmo Durando³²⁷, il quale fra l'altro testimonia l'uso contemporaneo delle due croci all'interno della chiesa, ma anche ai tempi di Suger doveva essere questa la norma, infatti a Saint-Denis, oltre alla grande e preziosa croce eretta sulla fastosissima colonna di cui abbiamo già detto, l'abate documenta anche la collocazione della croce detta di Sant'Eligio sull'altare principale, così come è ancora testimoniato dal dipinto cinquecentesco della National Gallery di Londra (fig. 127), con la sola eccezione che a quella data l'*antependium* di Carlo il Calvo era stato trasformato in dossale³²⁸. Altra testimonianza, poco

³²³Bible Moralisée, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, f. 202r

³²⁴Cfr. M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters...* cit.

³²⁵In Germania esempi di *Tafelkreuz* dipinti si trovano ad esempio nelle abbazie cistercensi di Schulpforta, nei pressi di Naumburg, e di Loccum, nella Bassa Sassonia, entrambe risalenti al XIII secolo. Per i casi italiani di crocifissi trionfali, in particolare dell'Italia Settentrionale, cfr. F. CERVINI, *Di alcuni crocifissi "Trionfali"...* cit.; per i conclari casi napoletani cfr. G. VITOLO, *Culto della croce e identità cittadina a Napoli*, in B. ULIANICH (ed.), *La Croce...* cit., II, pp. 101-125.

³²⁶Sull'interpretazione degli affreschi giotteschi in riferimento alla rappresentazione della croce cfr. V. M. SCHMIDT, *Tavole Dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in P. PIVA (ed.), *L'arte Medievale...* cit., pp. 206-210.

³²⁷Cfr. *supra*, p. 30.

³²⁸«Principale igitur beati Dionysii altare, cui tantum anterior tabula a Karolo Calvo imperatore tertio speciosa et

anteriore a quella di Suger, è fornita da Pietro Abelardo che in una delle lettere indirizzate all'amata Eloisa fa riferimento al suo pensiero circa l'abolizione delle immagini sacre nelle chiese ad eccezione di una «croce di legno sull'altare, sulla quale, se si vuole, non è proibito far dipingere un'effigie del Salvatore»³²⁹. La croce dipinta da Giotto appare però troppo grande e sproporzionata rispetto all'altare per pensare che qui si voglia riproporre una situazione reale, è mia opinione invece che dovendo riportare un evento miracolistico che ha per protagonista il Crocifisso l'artista abbia pensato di spostare la croce trionfale dalla trave sopra i plutei divisorii, che pure sono raffigurati, al posto d'onore dell'altare principale, creando così un clima di maggiore intimità fra i due protagonisti della scena. Un caso simile è rappresentato in un particolare del trittico fiorentino con San Giovanni Gualberto ed episodi della sua vita (fig. 149), dipinto da Giovanni del Biondo intorno al 1360. Anche qui però si tratta della descrizione del miracolo di un crocifisso parlante e sicuramente il pittore fiorentino doveva conoscere l'analogo soggetto di Giotto ad Assisi, per cui è possibile che sia stato questo il modello seguito da Giovanni del Biondo e che pertanto non sia stata sua intenzione fotografare una situazione verisimile della realtà, anche perché la chiesa raffigurata nella tavola di Santa Croce ben poco assomiglia all'interno di San Miniato al Monte, luogo dove sarebbe avvenuto il dialogo miracoloso. Un esempio più prossimo alla realtà circa la sistemazione della croce sull'altare ai tempi di Giotto penso che vada individuato invece nel riquadro, sempre della basilica Superiore di Assisi, con la Visione dei troni celesti (fig. 148), dove sulla mensa è posta una croce dalle giuste dimensioni con il suo piede. Straordinariamente interessante è un altro affresco giottesco della Basilica Superiore di Assisi, ossia il Presepio di Greccio (fig. 150). Attraverso questa immagine è infatti possibile ricostruire con una certa precisione la disposizione degli spazi di un'area celebrativa di fine Duecento, anche per l'inusuale punto di vista scelto dal pittore, che dall'abside guarda verso la navata. In particolare la vista dello spettatore sull'aula, dove sono rimaste ormai solo le donne, è sbarrata da un alto tramezzo in muratura, con una sola porta al centro e a cui è collegato un ambone, accessibile soltanto dalla scala all'interno del coro. Al centro del tramezzo, proprio sopra la porta di passaggio, è ben evidente il retro di una croce inclinata verso la navata per il tramite di un tirante legato ad una struttura di sostegno. Chiara è l'importanza di questa immagine, perché proprio per la raffigurazione del retro della croce, e non dell'immagine in sé, e per l'inserimento di diversi oggetti con il solo utilizzo funzionale, essa non può avere altro scopo se non quello di rappresentare la

preciosa habebantur, ornatum iri acceleravimus... Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo "crista" vocatur...» (SUGERIUS ABATIS, *De Administratione*, XXXIII, in E. PANOFCKY, *Abbot Suger...* cit., pp. 60; 62).

³²⁹PIETRO ABELARDO, *Lettere a Eloisa*, VIII, citazione tratta da J. PLAZAOLA, *Arte cristiana nel tempo*, I, Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo 2001, p. 429.

realtà così com'è e diventa quindi una testimonianza documentale importantissima sull'uso della croce in alcuni contesti di culto di fine Duecento, ma che valgono anche per prima e per dopo. La sistemazione più comune per la croce trionfale all'interno della chiesa doveva essere però quella che si ricava da un ulteriore riquadro affrescato da Giotto sempre nella Basilica Superiore di San Francesco. La scena dell'Accertamento delle stimmate da parte del cavalier Gerolamo (fig. 151) è infatti ambientato ancora dentro una chiesa, questa volta inquadrata dalla navata guardando verso l'abside cassettonata. Domina l'intera scena una trave, apparentemente lignea e sorretta da due mensole, sulla quale sono poste tre icone monumentali: una tavola cuspidata raffigurante la Madonna in trono con il Bambino, un'altra stranamente sagomata dell'arcangelo Michele e al centro la grande croce tenuta anche qui inclinata da un tirante, inanellato probabilmente direttamente al soffitto dell'edificio. La diffusione di questa soluzione è confermata anche da un altro affresco assisiense, questa volta in una cappella della basilica Inferiore, dove Puccio Capanna dipinge fra il 1337 e il 1338 le storie della vita di San Stanislao, il cui martirio è ambientato in una chiesa di grandi dimensioni in cui il coro è diviso dall'aula dalla trave lignea che sorregge la croce trionfale (fig. 152). Una fonte iconografica molto tarda ma interessante perché rappresenta la sistemazione arcaica della croce *de medio ecclesiae* nel contesto benedettino di San Miniato al Monte, anche se in forme molto idealizzate e attualizzate al suo tempo, con sostegno dal basso e l'altare della Santa Croce davanti (fig. 153), è offerta dalla grande pala d'altare di Agostino Ciampelli del 1594 che raffigura San Giovanni Guadalberto davanti al Crocifisso³³⁰, oggi conservata nella sacrestia della basilica di Santa Prassede a Roma.

Oggi è assai raro poter vedere le croci trionfali nella loro collocazione originale, infatti le varie riforme liturgiche che si sono succedute hanno mutato l'uso di esporre questa importante immagine all'interno del sempre più complesso percorso iconografico delle chiese e, anche in conseguenza dello smantellamento delle pareti divisorie fra coro e aula³³¹, ne hanno decretato lo spostamento secondo diverse soluzioni: o l'addossamento a una parete e sopra un altare, trasformandola da immagine celebrativa in oggetto di devozione popolare; o la sospensione sull'arco dell'abside o sull'arco di trionfo del transetto³³², senza più l'appoggio della trave sottostante, secondo le

³³⁰Cfr. F. ZERI, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957, p. 59. La scena dipinta farebbe riferimento a un episodio riportato da una delle prime agiografie del santo morto nel 1073 (la *Vita* scritta da Attone di Vallombrosa nei primi decenni del XII secolo), che riguarda l'incontro inaspettato con l'assassino di suo fratello; abbandonando i propositi di vendetta, Giovanni perdonò il colpevole gettando a terra la spada ed entrò nella chiesa di S. Miniato, dove vide il crocifisso inclinare la testa verso di lui in segno di assenso (cfr. A. DEGL'INNOCENTI, ad vocem *Giovanni Guadalberto*, in C. LEONARDI, A. RICCARDI, G. ZARRI (eds.), *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, II, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1998, pp. 913-916).

³³¹Cfr. J.E.A. KROESEN e R. STEENSMA, *The Interior of the medieval village church: Het middeleeuwse Dorpskerkinterieur*, Peeters, Louvain - Paris – Dudley 2004, pp. 214-237.

³³²«...non ci sono indizi che le croci fossero appese a una volta o all'arco trionfale, come tuttora si vede in tante

indicazioni che, come vedremo in seguito, elaborerà Carlo Borromeo nel suo testo sugli edifici sacri seguendo i nuovi costumi post-tridentini³³³. La maggior parte delle chiese che conservano ancora il loro assetto medievale si trovano nell'Europa del nord, in area tedesca in particolare, in Inghilterra e in Spagna³³⁴, come attesta il tardo caso, ma esemplare, della cattedrale di Santo Stefano di Halberstadt (fig. 154), nella Germania centro-settentrionale, che mostra sopra il pontile gotico una trave riccamente intagliata con i busti degli apostoli e sulla quale si staglia la grande figura del crocifisso scolpito affiancata dalle statue dei due dolenti e poi di altrettanti serafini. Questa doveva essere la soluzione più comune per l'esposizione della croce, assai simile come vedremo alle contemporanee sistemazioni quattrocentesche siciliane anche per la sagomatura della croce³³⁵, dove però al crocifisso scolpito viene sovente preferita la croce dipinta, ma non mancano testimonianze di soluzioni altrettanto straordinarie quanto assai più rare, come nel caso della cattedrale di Naumburg (1250-1260)³³⁶, dove la croce con il crocifisso diventa una sorta di *trumeau* del portale centrale del *Westtettner* di cui le immagini dei dolenti costituiscono gli stipiti (fig. 155). Per quanto riguarda l'Italia, anche qui gli esempi di croci esposte secondo l'uso originario sono ben pochi rispetto a quelli che hanno subito sostanziali trasferimenti e rifacimenti. In alcuni casi si è mantenuto il supporto originale ma non più la croce, com'è il caso della chiesa di fondazione benedettina di Santa Maria in Valle Porclaneta³³⁷, sulle montagne abruzzesi, che conserva ancora integra la *pergula* di derivazione desideriana, al cui centro rimane un supporto vuoto che doveva accogliere la croce (fig. 156). Gli esempi più celebri dove la croce mantiene ancora la sua posizione trionfale, fisica o ideale, al centro della chiesa sono però quelli veneziani, pur nella diversificazione della materia e della cronologia: da San Marco (sulla *pergula*, fig. 157), a Santa Maria dei Frari (sul tramezzo, fig. 158), alla cattedrale di Torcello (sulla trave, 159) e, soprattutto, nello splendido quanto elaborato esempio della chiesa dei domenicani a Dubrovnik, dipinto da Paolo Veneziano intorno alla metà del Trecento³³⁸, in cui la croce, dalla complessa cornice intagliata, è dipinta con in crocifisso e i simboli degli evangelisti ed è affiancata da due tabelloni separati con le immagini dei dolenti (fig. 160).

chiese. Questa sistemazione sembra infatti post-medievale, resa necessaria dopo la rimozione di tanti tramezzi, pontili e travi nell'epoca moderna.» (V. M. SCHMIDT, *Tavole Dipinte...* cit., p. 209).

³³³Cfr. *infra*, p. 147.

³³⁴Cfr. P. PIVA, *Lo 'spazio liturgico'...* cit., p. 159.

³³⁵Cfr. *infra*, Cap. IV.

³³⁶Si veda nota 334.

³³⁷Cfr. M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters...* cit., pp. 392-393.

³³⁸Sulla croce di Ragusa e altri esempi di croci veneziane cfr. C. GUARNIERI, *Per la restituzione di due croci perdute di Paolo Veneziano: il leone marciano del Museo Correr e i dolenti della Galleria Sabauda*, in F. TONIOLO e G. VALENZANO, *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, viella, Roma 2010, pp. 133-158.

Non è possibile stabilire, allo stato attuale degli studi, quando l'uso della croce trionfale si diffuse anche in Sicilia³³⁹. Nessuna croce o crocifisso rimane del XII secolo, se si eccettua il crocifisso ligneo di area pusterese oggi nella moderna chiesa di Santa Maria di tutte le grazie di Agrigento (fig. 161), la cui presenza in territorio siciliano risale però soltanto alla fine del secolo scorso, a seguito di una donazione dopo essere passato nel mercato antiquario³⁴⁰ e che pertanto, nonostante sia un manufatto di grande interesse, non sarà oggetto di studio in questa sede.

Ben diverso è il caso del secolo XIII, per il quale periodo rimangono ben otto esemplari superstiti di croci dipinte, che assumono ancora una maggiore valenza in considerazione del fatto che nel resto dell'Italia meridionale, al di sotto di Roma, si trovano soltanto altri cinque esemplari, tre nel Lazio meridionale, due in Campania e uno in Puglia³⁴¹, oltre a un interessante esemplare di crocifisso ligneo, di piccole dimensioni. Dobbiamo ritenere allora che l'uso di porre la croce monumentale al centro della chiesa, ad accompagnare la croce stazionale portata in processione e collocata sull'altare³⁴², deve avere avuto la sua prima diffusione in Sicilia durante la prima metà del Duecento e il suo approdo culturale nell'isola deve avere bypassato tutta la penisola meridionale ed essere avvenuto tramite gli stretti rapporti culturali e commerciali delle città siciliane con le flotte navali provenienti dai porti del nord e centro Italia³⁴³. A conferma di questa constatazione si osserva che la gran parte degli otto esemplari di croci siciliane del Duecento e del primo Trecento sono distribuite nelle più importanti città lungo le coste e verso questa direzione muovono anche le connotazioni culturali che contraddistinguono alcune di esse.

Dalla chiesa di Santa Lucia al Sepolcro di Siracusa proviene quella che può essere considerata come la più antica testimonianza sopravvissuta di croce dipinta in Sicilia (cat. II.1), oggi esposta in un allestimento temporaneo presso la chiesa di Santa Lucia alla Badia, insieme ad altre due importanti opere provenienti dalla stessa chiesa³⁴⁴. La chiesa di Santa Lucia al Sepolcro è una delle

³³⁹Manca in tal senso uno studio specifico e organico sul periodo medievale. Gli unici approcci disponibili sono reperibili in ordine sparso nel primo capitolo di M. C. DI NATALE, *Le Croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Flaccovio editore, Palermo 1992, pp. 5-22; e in sintesi in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 19-22; oltre che alle schede dedicate a singole opere in *IVI*, pp.475-80; pp.467-73; pp.481-85.

³⁴⁰Attualmente il crocifisso di Agrigento risulta essere ancora inedito.

³⁴¹Nel Lazio meridionale si trova, oltre a quella di Fondi, la croce di Alvito; in Campania quelle di Sorrento, oggi a Capodimonte, e di Salerno; in Puglia l'esemplare opistografo dell'abazia di San Nicola alle isole Tremiti, collegabile alla corrente culturale cassinese che ha prodotto anche l'affresco con la crocifissione di Sant'Angelo in Formis (per l'elenco delle opere e per la bibliografia specifica su ciascuna di esse cfr. V. PACE, *Introduzione al colloquio Contesti di devozione alla croce e al crocifisso*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 38, 2007/08 (2010), pp. 53-58.

³⁴²Cfr. *supra*, Capitolo I, p. 12.

³⁴³I principali rapporti culturali e commerciali delle città siciliane erano intessuti con la repubblica pisana, per i quali si rimanda a *Immagine di Pisa a Palermo, Atti del convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro (Palermo-Agrigento-Sciaccia, 9-12 giugno 1982)*, Istituto Storico Siciliano, Palermo 1983.

³⁴⁴La croce fu prelevata dal tetto della chiesa, dove era appesa, nel 1973 e sottoposta a lungo restauro (cfr. V. SCUDERI, *Croce dipinta*, in *Restauro di una croce dipinta medievale e di un affresco quattrocentesco con*

più importanti e antiche della città, essendo costruita proprio sulle catacombe dove fu sepolta la martire siracusana del IV secolo. Qui vi impiantarono un loro primo cenobio i padri benedettini fin dal loro arrivo in città, nell'VIII secolo, e qui essi ritornarono nel 1115, dopo la rifondazione della chiesa siracusana sotto i normanni, per poi cedere chiesa e cenobio ai frati francescani Riformati solo nel 1627³⁴⁵. La croce ci è giunta pesantemente compromessa, anche dopo l'accurato restauro degli anni Settanta del secolo scorso. Larghe porzioni della superficie si presentano con la caduta della pellicola pittorica, del decoro di fondo a pastiglia rialzata e, in molte parti, persino della preparazione, lasciando a vista la tavola. Ancora più vistosi sono alcuni interventi di decurtamento che hanno interessato il contorno della croce³⁴⁶, *in primis* con una risagomatura generale atta a creare dei motivi scalari tutt'intorno, in alcuni punti sfruttando delle sporgenze che già dovevano essere presenti - la tabella del *titulus* e quelle alle estremità dei bracci orizzontali con i busti dei dolenti, ma forse anche nei punti mediani degli stessi, se dobbiamo prestar fede alle tracce di incorniciatura superstiti lungo il bordo inferiore, che sembrano essere coerenti con le sporgenze, e al motivo dipinto del monticello la cui unica traccia allo stato attuale si trova in corrispondenza della sporgenza sul bordo superiore del braccio destro -, mentre quelli sull'asse verticale sono il risultato del restringimento del tabellone centrale, qui infatti il corpo del Cristo risulta compresso dalla riduzione della superficie, che ora appare incoerente con la figura dipinta, e il suppedaneo evidentemente resecato sul bordo destro. Questo drastico intervento ritengo che sia avvenuto intorno alla metà del Quattrocento, quando nella stessa chiesa giunge un'altra croce dipinta, che presenta le stesse dimensioni e la stessa sagomatura di quella duecentesca, in modo tale da potersi sovrapporre sulla faccia postergale ad essa per creare una sorta di croce opistografa con due crocifissi, uno rivolto verso i fedeli laici e uno verso il coro e l'altare³⁴⁷. Un altro intervento riduttivo della tavola cruciforme ha implicato l'accorciamento in alto e in basso dell'asse verticale, alterando in modo evidente le proporzioni della croce rispetto alle immagini dipinte³⁴⁸. Questo è visibile sul bordo superiore per il taglio netto con cui termina la tavola e nel bordo inferiore per la presenza di una traccia pittorica nettamente troncata. Per quest'altro pesante intervento il riferimento cronologico potrebbe essere individuato nello spostamento della posizione della croce dalla trave o dal tramezzo dove si doveva trovare *ab antiquo* al tetto della chiesa, dove era appesa

sinopia, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Palermo 1979, pp. 5-12). Sull'opera cfr. inoltre M. ANDALORO, *La croce di Siracusa e l'orizzonte bizantino-mediterraneo*, in EADEM (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 474-480, con bibliografia precedente. Le altre opere provenienti dalla stessa chiesa sono l'altra croce dipinta quattrocentesca e la celebre tela di Caravaggio con il Seppellimento di Santa Lucia, del 1608.

³⁴⁵Cfr. R. PIRRI, *Sicilia Sacra...* cit., pp. 652-654).

³⁴⁶Cfr. V. SCUDERI, *Croce dipinta...* cit., pp. 6-7.

³⁴⁷La parentela venutasi a creare non certo casualmente fra le due croci è già stata notata da chi si è occupato dell'opera in precedenza (IVI, pp. 5-6; M. ANDALORO, *La croce di Siracusa...* cit., p. 476) ma nessuno di essi è andato oltre la constatazione del pendant fra le due opere.

³⁴⁸*IBIDEM*.

ancora quando fu prelevata nel 1973 per il restauro (fig. 162). Questo spostamento deve essere avvenuto fra la fine del Cinquecento e l'arrivo dei francescani nel 1627, in questi decenni infatti le chiese siciliane recepiscono e attuano le tendenze liturgiche scaturite dal Concilio di Trento che prevedono, fra le altre cose, lo spostamento del coro dietro l'altare e non più davanti e l'innalzamento della croce sotto l'arco del presbiterio³⁴⁹. Dai dati che abbiamo acquisito e dall'analisi dei resti pittorici rimasti leggibili si può ricostruire idealmente e con buona approssimazione l'aspetto che in origine doveva avere la croce siracusana. La sagoma delle tavole che compongono l'immagine della croce doveva essere molto più lineare di come appare adesso, con tabelle rettangolari al termine dei bracci occidentali, un'altra tabella rettangolare sopra il nimbo sporgente e due tabelloni che dovevano affiancare la tavola principale, di cui rimane traccia nei fori predisposti per l'incastro sui montanti tergalì di sostegno³⁵⁰. Rimane il dubbio sulle sporgenze al centro dei bracci orizzontali che, come detto, potevano essere presenti fin dall'origine anche se non nell'attuale forma a scaletta, ma probabilmente come riproposizione mediana delle tabelle terminali. La croce di Siracusa presenta un Cristo già morto ma perfettamente eretto sulla croce, gli unici segni della morte già avvenuta sono la testa leggermente reclinata e gli occhi chiusi, oltre al sangue che sgorga a fiotti dalla ferita del costato (fig. 163). I fianchi sono rivestiti da un bianco perizoma luccicante di blu, annodato al centro e con un lungo lembo che cade sulla gamba destra (fig. 164). La croce figurata a cui è appeso il crocifisso è di colore azzurro intenso, contornata da un continuo profilo rosso e intervallata dal motivo a monticello di cui, come detto, rimane l'unica traccia sul bordo superiore del braccio orizzontale destro. Alle due estremità orizzontali, nelle due tabelle, trovano posto le mezze figure della Vergine, vestita del *maphorion* rosso luccicante d'oro, che trattiene con una mano, mentre con l'altra indica il figlio, e dell'apostolo Giovanni, con entrambe le mani accavallate. Nella tabella sopra il nimbo doveva trovare posto il *titulus* mentre all'estremità inferiore, nella traccia pittorica superstite è riconoscibile la cima della rappresentazione del monte Calvario, che sicuramente doveva contenere la caverna con il teschio di Adamo. Rimane anche da capire se l'uso della pastiglia dorata sui bordi della croce, di cui rimangono evidenti tracce sul nimbo del Cristo, nella tabella con la figura di San Giovanni (fig. 165) e sul bordo inferiore del braccio sinistro, sia da ritenere coeva all'esecuzione della croce³⁵¹ o frutto di un intervento successivo. Verso quest'ultima soluzione mi

³⁴⁹Sul recepimento in Sicilia dei dettami del Concilio di Trento per l'adeguamento liturgico delle chiese cfr. G. FAZIO, "Ecclesiam formam renovavit". *L'intervento apologetico di Francesco Gonzaga nella Cattedrale di Cefalù (1588-1592)*, in A. G. MARCHESE (ed.), *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'Età di Filippo II di Spagna*, atti del convegno di studi (Giuliana, Castello Federiciano, 18-20 ottobre 2009), vol. I, Ilia Palma, Palermo 2010, pp. 245-287.

³⁵⁰Cfr. V. SCUDERI, *Croce dipinta...* cit., p. 6.

³⁵¹Tale la ritiene Maria Andaloro (*La croce di Siracusa...* cit., pp. 476-479).

indirizza il riemergere, in alcuni punti del nimbo e del bordo inferiore del braccio destro, del disegno soggiacente che più di una preparazione ha tutta l'aria di essere un partito decorativo ben definito e definitivo (fig. 166), infatti anche il fondo bianco del bordo disegnato non è tratto a risparmio sulla preparazione di fondo ma è pittoricamente steso su di esso, il che non avrebbe alcun senso se era destinato ad essere coperto dalla doratura. Altra osservazione a favore di questa conclusione è l'assoluta incongruenza tra il rilievo del nimbo e la superficie pittorica delle ciocche dei capelli del Cristo, infatti al già rialzato volume del nimbo si accavalla lo spessore del rilievo in gesso che crea un antiestetico gradino. D'altronde è impensabile che con le manomissioni subite dall'opera, soprattutto con la risagomatura dei bordi, un'eventuale decorazione a pastiglia originale si fosse mantenuta integra o comunque in buono stato; è invece più logico pensare che per adattare anche nell'aspetto la croce duecentesca a quella sopraggiunta nel Quattrocento, che presenta anch'essa una decorazione a pastiglia dorata, si sia ripreso in quest'occasione il tracciato del disegno originale riproponendolo a rilievo³⁵². Tutto il percorso fin qui tracciato sulla croce di Siracusa porta univocamente verso l'area pisana come quella di maggiore pertinenza culturale con essa. Il crocifisso presenta infatti stringenti rapporti con alcuni noti esemplari di croci dipinte che a Pisa rappresentano per buona parte del XIII secolo la più alta produzione pittorica su tavola. Gli esempi più vicini si possono rintracciare nella Croce di Fucecchio (fig. 168), ora conservata nel Museo di San Matteo, firmata "Berlinghiero Volterrano" e databile entro il 1236³⁵³ e nell'altra della chiesa pisana di San Martino (fig. 169) opera di Enrico di Tedice³⁵⁴, dipinta intorno alla metà del secolo, in particolare per la posizione ancora eretta del corpo, il perizoma dal complesso nodo centrale e dal lungo lembo cadente e per la nuova concezione della volumetria del corpo, che pur derivando dal linearismo bizantino tende qui ad evidenziare gli aspetti anatomici in modo più naturalistico. Non mancano echi anche delle novità introdotte da Giunta, in particolare lo spostamento delle immagini dei due dolenti dal tabellone centrale della tradizione precedente alle estremità del braccio orizzontale, dove vengono rappresentati a mezzobusto sulle tabelle, mentre non viene ancora recepita la curvatura del corpo per esprimere il dolore della passione³⁵⁵. Anche le mezze figure della Vergine e di San Giovanni (figg. 167-170) rimandano alla tradizione pisana e toscana più in generale, in particolare la figura dell'apostolo, dalla rara iconografia delle mani

³⁵²Un bordo in pastiglia dorata con motivi cuoriformi molto vicini alla croce di San Lucia si possono riscontrare anche sul bordo del nimbo del crocifisso dipinto cinquecentesco (cat. IV.55), oggi in una cappella della cattedrale siracusana ma proveniente dalla chiesa di San Giovanni alle Catacombe.

³⁵³Cfr. L. CARLETTI, *Croce dipinta* (scheda n. 15), in M. BURRESI e A. CALECA (eds.), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra, (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo - 25 giugno 2005), Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2005, p. 128, con bibliografia precedente.

³⁵⁴IDEM, *Croce dipinta* (scheda n. 20), in *IVI*, p. 136, con bibliografia precedente.

³⁵⁵H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin 1981 (trad. it. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Nuova Alfa, Bologna 1986), pp. 192-193.

accavallate, che se stilisticamente trova raffronti con la medesima figura della croce dipinta opistografa proveniente dal monastero di San Benedetto a Ripa d'Arno³⁵⁶ (fig. 171), per quanto riguarda l'iconografia, pur non avendo trovato raffronti diretti, ritengo non casuale il fatto che Giotto la riproponga a fine secolo pressoché identica nella grande croce di Santa Maria Novella (fig. 172). Lo stesso discorso ha validità anche per la paventata presenza della raffigurazione del monte Calvario con il teschio di Adamo. Se questa presenza iconografica è una rarità nel repertorio delle croci centro italiane, tuttavia essa non è totalmente assente, essendo rappresentata già nella croce di Alberto Sozio del duomo di Spoleto, del 1187³⁵⁷, ma soprattutto essendo una costante nelle croci di metà Duecento del pittore fiorentino denominato col nome convenzionale di “Maestro del Bigallo”³⁵⁸ (fig. 173). Più complesso è trovare dei raffronti per il bordo dipinto con motivi cuoriformi su fondo bianco della nostra croce, anche se un parallelo potrebbe essere individuato nella croce della monumentale Deposizione lignea del duomo di Volterra (1228 ca.) dove, pur nella diversità iconografica, è presente una bordura disegnata che per tecnica e stile si avvicina molto alla nostra (fig. 174), mentre il motivo cuoriforme è riproposto sui bordi del perizoma del Cristo e della veste di Nicodemo³⁵⁹. Un motivo molto simile al nostro è inoltre presente sul nimbo della Croce già n. 20 del Museo di San Matteo³⁶⁰, qui però è impiegato a segnare la croce del nimbo e non il contorno (fig. 175). In conclusione si può affermare che la croce della chiesa di Santa Lucia al Sepolcro di Siracusa è opera di un pittore pisano operante intorno alla metà del XIII secolo³⁶¹.

Il motivo della sagomatura a scaletta del contorno della croce doveva avere comunque in Sicilia una certa diffusione e forse proprio la rielaborazione in questo senso della croce duecentesca di Siracusa pose l'avvio per una serie di imitazioni, non soltanto della sagoma in sé, testimoniata ad esempio dalla croce della chiesa normanna dell'abbazia di Santo Spirito a Caltanissetta (cat. IV.42)

³⁵⁶Si tratta dell'immagine sul recto della croce (cfr. L. CARLETTI, *Croce processionale* (scheda n. 12), in M. BURRESI e A. CALECA (eds.), *Cimabue a Pisa...* cit., pp. 120-121, con bibliografia precedente); per le sue dimensioni già abbastanza consistenti (cm 113x83) non ritengo che si possa trattare di una croce processionale, come generalmente tramandato, ma di uno dei rari esemplari di croce opistografa da porre sulla trave al centro di un piccolo ambiente ecclesiale.

³⁵⁷Sulla figura di Alberto Sozio e la croce di Spoleto cfr. da ultimo S. ROMANO, «Alberto So», *il gruppo di opere, e una croce quasi sconosciuta*, in C. FROSININI, A. MONCIATTI, G. WOLF (eds.), *La pittura su tavola...* cit., pp. 175-182.

³⁵⁸Cfr. A. TARTUFERI, *Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*, Edizioni Polistampa, Firenze 2007.

³⁵⁹Cfr. M. BURRESI e A. CALECA, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in EIDEM (eds.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Federico Motta Editore, Milano 2000, pp. 30-31.

³⁶⁰Cfr. L. CARLETTI, *Croce dipinta* (scheda n. 7), in M. BURRESI e A. CALECA (eds.), *Cimabue a Pisa...* cit., pp. 109-110, con bibliografia precedente.

³⁶¹Per i motivi sopra esposti non si può infatti concordare con le conclusioni a cui giunge la Andaloro, che assegna l'opera ad ambito bizantino, con una cronologia fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.

e in quella della chiesa Madre di Palazzolo Acreide³⁶² (cat. IV.50), dove appunto viene ripreso soltanto il contorno scalare mentre le fattezze dei rispettivi crocifissi tradiscono la datazione tardo quattrocentesca, ma a volte anche della stessa figura del crocifisso dipinto, come avviene nella croce anch'essa siracusana oggi nei depositi del Museo di Palazzo Bellomo³⁶³ (cat. IV. 17), che nella rigida impostazione frontale, nei piedi inchiodati separatamente e nel contorno della croce figurata, mostra un ricercato arcaismo di imitazione dell'opera più antica di due secoli. Come pure doveva essere in una croce dell'entroterra siciliano che presenta ancora una sagoma a scalette, proveniente dalla chiesa di San Nicolò *le petit* di Nicosia (cat. IV.51) e oggi nella chiesa di San Biagio, opera che ci giunge completamente priva della pellicola pittorica ma la cui descrizione è possibile ricavare da un manoscritto anonimo scritto fra XVII e XVIII secolo e conservato nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo, che si esprime in questi termini: «La matrice antichissima tiene un Santissimo Crocifisso alla greca con i piedi inchiodati separatamente uno dall'altro»³⁶⁴. Si tratta anche in questo caso della riproposizione quattrocentesca di un modello più antico, ma che qui potrebbe però ricollegarsi al perdurare di matrici di un attardato bizantinismo legate a focolai del rito orientale, come dimostra la croce “greca” della vicina Troina (cat. IV.52), che reca impressa l'incredibile data del 1512, mentre l'iscrizione in dadorica in greco ne attesta la commissione da parte delle nuove colonie venute dall'Est³⁶⁵.

Ancora ai traffici commerciali tra Pisa e la Sicilia è possibile far riferimento per l'arrivo nella capitale isolana della croce dipinta oggi esposta nelle sale della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (cat. II.2). Assai arduo appare risalire alla provenienza originaria della croce, infatti secondo quanto riportato nell'inventario del museo palermitano (n. 4) l'opera proverrebbe dal monastero femminile della Badia Nuova ed è pervenuta nelle collezioni del Museo Nazionale, e quindi della Galleria Regionale, dopo essere passata dal Museo Pitre³⁶⁶. Il monastero della Badia Nuova, affiancato alla chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto e di fronte alla porta laterale della cattedrale gualteriana, fu fondato però soltanto nel 1512³⁶⁷ e pertanto non può essere considerata

³⁶²Solamente citate nel volume sulle croci dipinte in Sicilia (cfr. M. C. DI NATALE, *Le Croci dipinte...* cit., p. 21), la croce di Palazzolo Acreide rimane a tutt'oggi inedita, mentre quella di Caltanissetta è stata recentemente pubblicata dalla stessa Di Natale (cfr. M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle chiese francescane in Sicilia*, in EADEM (ed.), *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, Plumelia edizioni, Palermo 2013, p. 35).

³⁶³Anch'essa solamente citata in EADEM, *Le Croci dipinte...* cit., p. 21 e pubblicata in EADEM, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit., p. 34.

³⁶⁴Citazione tratta da EADEM, *Le Croci dipinte...* cit., p. 21.

³⁶⁵L'iscrizione reca anche il nome del committente, un certo Gerolamo Carduchio, a quella data abate di San Michele e secreto di Troina (cfr. T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Occidentale*, Electa, Napoli 1998, p. 288).

³⁶⁶Ringrazio la dott.ssa Evelina De Castro per avere agevolato le ricerche nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, consentendo l'accesso ai depositi e la consultazione della documentazione ivi conservata. Cfr. anche M. C. DI NATALE, *Le Croci dipinte...* cit., p. 10.

³⁶⁷Cfr. G. DI MARZO-FERRO, *Guida Istruttiva per Palermo e i suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare*

come la sede iniziale della croce. A questo punto, non avendo a disposizione nessun altro apporto di documenti o fonti, diventa difficile ipotizzare un luogo di provenienza antecedente a quello conosciuto; non si può fare a meno però di notare che nelle vicinanze del monastero della Badia Nuova si trova la chiesa dei Santi Quaranta Martiri costruita dalla confraternita della nazione pisana a Palermo nel 1605, dopo il forzato abbandono dell'antica chiesa avente lo stesso titolo, ceduta per la costruzione del cappellone della chiesa di Santa Cita dei padri Domenicani, non senza avere prima trasferito le opere ivi presenti nella nuova sede³⁶⁸. È possibile dunque che a seguito dei lavori di completo rifacimento della chiesa dei pisani, iniziati nel 1725³⁶⁹, i procuratori della confraternita abbiano pensato di disfarsi di un'opera che ormai consideravano desueta facendone dono al vicino monastero; a meno che non si voglia pensare che la croce fosse stata portata nel nuovo monastero dalle monache fondatrici che provenivano dal monastero di Santa Chiara, edificato come tale da Matteo Sclafani nella prima metà del Trecento, ma sfruttando la presenza di una chiesa preesistente³⁷⁰ e che quindi avrebbe potuto accogliere la nostra croce, ovvero che essa sia un residuo dell'antico palazzo vescovile, che proprio in questo luogo aveva sede prima di essere trasferito nel nuovo edificio di fronte alla cattedrale fatto edificare dal vescovo Simone da Bologna intorno al 1460³⁷¹. La croce palermitana è opera certamente di un pittore pisano che la dipinge non oltre il terzo quarto del XIII secolo, sia esso da identificare direttamente col cosiddetto Maestro della Croce di Castelfiorentino (Carli 1958³⁷²) o con un suo seguace (Garrison 1956³⁷³), per le stringenti affinità che la legano proprio alla croce già nella chiesa di Santa Chiara di Castelfiorentino (fig. 176) e oggi esposta nelle sale del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Volterra³⁷⁴. L'impostazione generale della croce dipende ancora dallo schema imposto dai Berlinghiero, con le immagini a figura intera dei dolenti che occupano i lati del tabellone centrale,

Palermo, Tipografia di Pietro Pensante, Palermo 1858, pp. 618-620.

³⁶⁸Dall'antica chiesa vennero trasferiti i quadri e il Crocifisso, che potrebbe essere identificato con la nostra croce (cfr. R. PATRICOLO, *La confraternita e la chiesa nazionale pisana da Porta San Giorgio alla Guilla nella dinamica socioeconomica dell'emigrazione a Palermo*, in *Immagine di Pisa a Palermo...* cit., pp. 33-184).

³⁶⁹Cfr. G. DI MARZO-FERRO, *Guida Istruttiva...* cit., p. 613.

³⁷⁰Cfr. *IVI*, p. 480-484.

³⁷¹Cfr. *IVI*, p. 671-674. Recentissimamente Giuseppe Abbate ha proposto una provenienza della croce di Palazzo Abatellis dalla basilica conventuale di San Francesco, confinante con la *ruga pisanorum* e dove molti pisani avevano le proprie cappelle di famiglia (cfr. G. ABBATE, *Pisa e la Sicilia occidentale. Contesto storico e influenze artistiche tre XI e XIV secolo*, Kalòs edizioni d'arte, Palermo 2014, pp. 34-35); anche questa ipotesi è verosimile, ma in questo caso non si potrebbe pensare alla collocazione al centro della navata in quanto le misure della nostra tavola sono davvero minime rispetto alle dimensioni della chiesa, potrebbe trattarsi invece di una croce collocata proprio in una delle cappelle di patrocinio pisano.

³⁷²Cfr. E. CARLI, *La pittura medievale pisana*, Martello, Milano 1958, p. 43.

³⁷³Cfr. E. B. GARRISON, *Studies in the history of mediaeval Italian painting*, II, V.E.L.S.O, Florence 1956 (nuova ed. The Pindar Press, London 1993), p. 208.

³⁷⁴L'opera presenta una certa parentela con la croce n. 5721 del Museo di San Matteo (fig. 177) di recente riferita a Michele di Baldovino (Cfr. L. CARLETTI, *Croce dipinta* (scheda n. 45), in M. BURRESI e A. CALECA (eds.), *Cimabue a Pisa...* cit., p. 186, con bibliografia precedente), chissà se il cosiddetto "Maestro di Castelfiorentino" non possa essere individuato con la fase giovanile proprio del Baldovino.

ai fianchi del Cristo, mentre nelle tabelle dei capicroce del braccio orizzontale troviamo due mezze figure di angeli con il labaro e che indirizzano l'attenzione verso il Crocifisso. È proprio in quest'ultima figura che si colgono i più significativi aggiornamenti del pittore sulla scorta delle croci di Giunta, in particolare di quelle precoci del convento assisiato di Santa Maria degli Angeli (fig. 177), da cui deriva la curvatura del corpo non troppo accentuata e la smorfia patetica del volto, e di quella attribuita di San Benedetto a Ripa d'Arno (fig. 178), da cui riprende la rigida tensione delle braccia e persino il bordo che circonda la croce figurata con il già citato motivo a scalette³⁷⁵. Completano l'iconografia della croce di Palazzo Abatellis altri tre elementi anch'essi desunti dal repertorio giuntesco: il nimbo sporgente con i resti di una croce ingemmata e contornato da bottoni in pastiglia, che si estendevano in origine a tutto il contorno della tavola sagomata; il *titulus* su fondo rosso, scritto per esteso in latino come nei citati primi esemplari giunteschi; il piccolo tondo che funge da cimasa che racchiude l'immagine del *Pantokrator*, probabile residuo della più complessa scena dell'Ascensione che si ritrova in cima ai modelli più antichi³⁷⁶. Le novità giuntesche vengono però recepite dal pittore della croce di Palermo soltanto in maniera epidermica, egli infatti, pur capendo la svolta decisiva impressa alla raffigurazione del crocifisso che consiste principalmente nell'aver trovato un punto di sintesi fra la tradizione occidentale della grande croce sagomata e dipinta e il modello iconografico di Cristo in croce giunto dall'Oriente, e forse anche dal sud Italia³⁷⁷, riesce a coglierne soltanto gli aspetti formali restituendo l'immagine strutturata di Giunta soltanto con mezzi coloristici ed eccessivamente decorativi³⁷⁸.

Ben presto gli schemi delle grandi croci trionfali dipinte, importate da altre aree culturali, vengono recepiti anche dagli ambienti locali siciliani, che alle suggestioni pervenute dalle opere estere innestano il complesso sostrato di culture di cui la Sicilia era divenuta crogiolo di integrazione. Nascono così un capolavoro, come la grande croce opistografa della cattedrale di Mazara del Vallo, e un'opera assai difficile da decifrare, anche per il cattivo stato di conservazione, come la croce della chiesa di San Nicolò di Sciacca.

La croce di Mazara del Vallo (cat. II.3), oggi sistemata in una cappella laterale del transetto della cattedrale, rappresenta un unicum nel suo genere sia dal punto di vista delle connotazioni

³⁷⁵Cfr. *supra*, p. 87. Sulle croci di Giunta cfr. M. BURRESI e A. CALECA, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in EIDEM (eds.), *Cimabue a Pisa...* cit., pp. 65-89. Altri riferimenti per la croce palermitana possono essere rintracciati nella croce dipinta di Vicopisano, generalmente riferita a Enrico o Ugolino da Tedice (Cfr. L. CARLETTI, *Croce dipinta* (scheda n. 21), in *IVI*, p. 140).

³⁷⁶Sulle variazioni iconografiche della croce nel corso del XIII secolo, in particolare su quelle giuntesche, e sul clima culturale e religioso che le ha favorite cfr. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Presses universit. de France, Paris 1958, pp. 475-505.

³⁷⁷Cfr. *supra*, p. 77.

³⁷⁸Cfr. R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1962, p. 25.

stilistiche, sia per la complessa iconografia sviluppata su entrambe le facce della tavola sagomata, che presenta un taglio lineare del contorno con le sole sporgenze delle quattro tabelle terminali³⁷⁹. Lo stato di conservazione abbastanza buono delle superfici dipinte e il livello di lettura accettabile a cui è stata portata la croce, con la sola perdita di alcune parti marginali nel contesto dell'opera, si deve all'accurato restauro degli anni Settanta del Novecento³⁸⁰. Dalle croci importate dal centro Italia, certamente più numerose di quante ce ne siano pervenute, il pittore della croce di Mazara recepisce soltanto la morfologia della struttura, ma nulla invece riporta degli aspetti formali, compositivi e ancor meno stilistici, che rimangono legati alla sua formazione culturale isolana. Il recto della croce mazarese presenta infatti la sola immagine dipinta del Crocifisso, contrastato dalla croce di uno straordinario blu ceruleo, che oggi appare in parte sbiadito, contornata da un doppio bordo dorato, di cui quello interno si conserva praticamente integro, mentre quello esterno si è preservato solo in parte. La testa del Cristo è contornata da un grande nimbo rilevato e dorato, senza alcun'altra traccia decorativa. In alto, sulla tabella, si trovava il *titulus*, rimosso durante il restauro perché ritenuto non pertinente ma che con molta probabilità doveva ricalcare quello originario, scritto a lettere d'oro su fondo rosso e che riportava l'iscrizione di Pilato per esteso in latino e in greco³⁸¹. Ai piedi del Crocifisso, sotto quello che l'inclinazione data al colore fa percepire come suppedaneo, una macchia di pigmento bianco può essere interpretata come il residuo della raffigurazione del teschio di Adamo. Le connotazioni culturali e stilistiche che impernano l'immagine del Cristo mazarese consentono di instaurare un filo diretto di interconnessione fra questa figura e i grandi cicli musivi siciliani, in particolare con i mosaici guglielmini di Monreale, il cui cantiere si protrae per buona parte del XIII secolo³⁸². Le astratte linee addominali, con uno schema rigidamente calligrafico in cui la definizione muscolare è data da una “Ψ” rovesciata e l'ombelico dall'intersezione di una linea a coda di rondine, ovvero da una schematizzazione a “γ”, la netta zona d'ombra segnata sul petto, la marcata linea di contorno nera, le stilizzazioni del volto, sono tutti elementi che si richiamano alle figure monrealesi, in particolare ai nudi dei due progenitori (fig. 179) e al severo volto del grande *Pantokrator* del catino absidale (fig. 180), certo con una maggiore rarefazione degli elementi pittorici rispetto alle spigolature dei mosaici. A conferma di questi rapporti con i grandi cantieri gugliemini si può individuare un analogo indirizzo stilistico nella tavola con l'icona della Vergine Odigitria sempre del duomo

³⁷⁹La croce di Mazara è stata attenzionata dagli studi soltanto di recente, cfr. da ultimo V. SCUDERI, *La grande Croce di Mazara del Vallo*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 467-473, con bibliografia precedente.

³⁸⁰Un resoconto del quale è offerto in IDEM, *Una croce dipinta siciliana*, in “Bollettino d'Arte”, s. V, 2-3, 58 (1973), pp. 177-180.

³⁸¹Cfr. IDEM, *La grande Croce...* cit., p. 470.

³⁸²Sui cantieri musivi della cattedrale di Monreale cfr. E. KITZINGER, *I Mosaici di Monreale*, Flaccovio, Palermo 1960 (nuova edizione 1991).

monrealese (fig. 181), opera da datare tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, soprattutto per la linearità dei tratti e le zone d'ombra nettamente segnate. Se a questi dati di natura stilistica aggiungiamo l'idea del fondo dorato uniforme creata dal contorno continuo e dal grande nimbo attorno alla testa del Cristo e l'iscrizione del *titulus*, che come detto era scritto nel doppio idioma del latino e del greco, proprio come le pericopi evangeliche citate nei libri tenuti aperti dal *Pantokrator* nelle absidi delle chiese normanne in Sicilia, i riferimenti ai grandi cicli siciliani si intensificano e diventano il contributo portante per l'ideazione dell'immagine mazarese. Degna di nota è la trasparenza che l'ignoto pittore riesce a imprimere al velo che funge da perizoma (fig. 182), attraverso il quale è possibile cogliere le sagome delle membra, legato da una cintola blu con decori aurei annodata al centro. Dal punto di vista tipologico troviamo una soluzione simile nell'iniziale miniata del *Te igitur* con la crocifissione de Sacramentario del Fondo San Pietro in Vaticano³⁸³ (fig. 103), dal punto di vista stilistico invece non è difficile notare la suggestione desunta dalla trasparenza conferita alla rappresentazione musiva dell'acqua sia nella Cappella Palatina (fig. 183) che a Monreale. Dall'altro lato, però, non si può fare a meno di notare alcuni errori pittorici non classificabili come semplificazione delle forme ma che invece scadono nella banalità esecutiva, ad esempio l'accentuata sporgenza delle rotule, viste di profilo mentre busto e piedi hanno una visione frontale, e ancora il bordo della croce, che segue l'andamento curvilineo del ginocchio e del perizoma, anziché salire rettilineo, come logica vorrebbe. Ancora più complesso è l'inquadramento del verso della croce, straordinariamente anch'esso dipinto con uno schema iconografico assai complesso e originale, quantomeno se ci limitiamo a considerare le croci dipinte di grande formato e soltanto quelle di produzione italiana. Prima di passare al caso specifico di Mazara, occorre però spendere qualche parola sull'introduzione nel panorama liturgico e artistico della croce trionfale opistografa, cioè dipinta su entrambe le facce³⁸⁴. Rispetto alla croce dipinta su una sola faccia, dove spesso l'elemento del sacrificio sulla croce si coniuga a quello escatologico della salvezza anche solo con la presenza del *Pantokrator* nel tondino sopra il *titulus*, nelle più rare croci opistografe si cambia punto di vista, ovvero se ne aggiunge un altro. L'elemento unificante resta sempre l'altare eucaristico, ma mentre la croce diciamo di uso normale era rivolta esclusivamente al fedele laico, che guardando al Crocifisso, in direzione dell'altare, semantizzava il sacrificio eucaristico con il sacrificio sulla croce, la croce opistografa si rivolge anche al clero, che guardando verso Occidente, il punto cardinale delle “cose ultime”, e alzando lo sguardo alla croce visualizzava l'Eucarestia in chiave salvifica ed escatologica. Ecco perché le croci opistografe più antiche mostrano da un lato il Crocifisso e dall'altro l'*Agnus Dei*, come anche a Mazara, e poi

³⁸³Cfr. *supra*, p. 53.

³⁸⁴Manca uno studio specifico sulle croci trionfali opistografe, perlopiù trattate congiuntamente alle croci dipinte su una sola faccia, per cui si rimanda alla bibliografia già citata.

il Crocifisso morto e il Crocifisso vivo³⁸⁵ e, soltanto quando si imita l'aspetto esteriore senza più coglierne il senso, troviamo rappresentato su entrambe le facce il Crocifisso morto o altre immagini devozionali³⁸⁶. Secondo quest'ottica vanno anche interpretate le croci della rin vigorita produzione siciliana del XV secolo, che presentano il Crocifisso nel recto e il Risorto nel verso, prendendo le mosse probabilmente proprio dalla croce di Mazara ma aggiornandone i contenuti³⁸⁷. Come pure, rispetto a queste argomentazioni, appare riduttivo far derivare con una *lectio faciliore* le monumentali croci trionfali dipinte su entrambe le facce dalle croci processionali, in considerazione del fatto che queste presentano nel verso dei programmi iconografici molto diversificati, mentre le croci trionfali presentano una lettura univoca in questo senso; e anche nel caso frequente di una coincidenza di immagini dobbiamo pensare che anche le croci processionali di piccolo formato, che spesso come visto si collocavano poi sull'altare per la messa, vivono la stessa dualità di quelle monumentali stabili, pertanto è il comune pensiero che ha creato l'immagine condivisa e non semplicemente un passaggio dall'uno all'altro *medium*. Ritornando al verso della croce mazarese, dopo averne precisato funzione e visione all'interno della cattedrale, possiamo adesso leggere con più chiarezza il suo apparato iconografico. Entro un tondo collocato all'incrocio dei bracci colorato di un blu intenso è raffigurato l'agnello crocifero (fig. 184) accompagnato dall'iscrizione greca: O AM(N)OC TOY Θ(EO)Y – l'Agnello di Dio (Gv I, 29); alle quattro estremità, in modo analogo al tondo centrale, trovano posto le raffigurazioni dei quattro esseri viventi apocalittici, simboli degli evangelisti (figg. 185-186-187-188), identificati anch'essi dall'iscrizione in greco e dal libro del vangelo che ciascuno tiene serrato tra le zampe. Appare chiaro che il tema della faccia tergale della croce è quello della visione apocalittica di Giovanni (Ap V, 6), a cui si può ricollegare anche l'uniforme fondo rosso che incastona i tondi con le immagini, rappresentando probabilmente nelle intenzioni il sangue con il quale "l'Agnello immolato" ha riscattato i cristiani (Ap V, 9)³⁸⁸. Già da questa semplice descrizione è possibile

³⁸⁵Su questa tipologia di Croce opistografa, quasi sempre nel formato da processione, cfr. V. CANTONE, *Cristo vivo e Cristo morto nella croce dipinta della Fondazione Giorgio Cini*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 27 (2005), pp. 1-14.

³⁸⁶Caso noto ed eclatante è quello della Galleria Nazionale dell'Umbria, dove sul verso della piccola croce si trova dipinta la scena della flagellazione di Cristo (per altri casi di croci opistografe, in riferimento soprattutto a quella conservata nel Monastero di Santa Caterina sul Sinai, opera duecentesca di artista italiano che fra l'altro riporta sul verso proprio l'agnello mistico e i simboli degli evangelisti, cfr. K. WEITZMANN, *Studies in the Art at Sinai*, Princeton University Press, Princeton 1982, pp. 415-417).

³⁸⁷Cfr. *infra*, p. 160.

³⁸⁸Oltre al testo dell'Apocalisse il sangue dell'agnello come segno del sacrificio di Cristo sulla croce è riferito all'immagine veterotestamentaria di Esodo XII, 1-14, quando gli ebrei colorano col sangue dell'animale sacrificato gli stipiti e gli architravi delle loro porte. L'immagine è poi ripresa e collegata alla croce dai testi liturgici della settimana santa: «Agnus in crucis levatur \ immolatus stipite... quem sacer cruor perunxit \ fusus Agni corpore» (VENANZIO FORTUNATO, *Crux Fidelis inter omnes*); «Haec sunt enim festa paschalia, in quibus verus ille Agnus occiditur, cuius sanguine portes fidelium consecrantur.» (*Exultet*). Per i due testi liturgici cfr. *supra*, pp. 57 e 62.

isolare un'anomalia apparentemente formale, ma che invece implica profonde connotazioni culturali. Le iscrizioni in caratteri greci, che farebbero pensare a un artista orientale o comunque di cultura bizantina, entrano in contraddizione con le immagini che figurano gli evangelisti con i loro simboli zoomorfi. Nelle raffigurazioni bizantine degli evangelisti, infatti, essi sono sempre effigiati con le loro sembianze umane, spesso fissati nell'atto di scrivere il loro testo, più raramente come figure ieratiche con il vangelo tra le mani³⁸⁹. Ancora più anomala è la raffigurazione al centro della composizione del Cristo sotto forma di agnello, la cui effigie era scomparsa dal mondo cristiano orientale fin da quando era stata messa al bando dai canoni del Concilio Quinisesto (697), poi confermati anche dal Concilio Niceno Secondo (787) con l'appoggio decisivo da parte del pontefice romano Adriano³⁹⁰. In Occidente la figura dell'agnello trovò però una sua cospicua applicazione non più come figura sostitutiva dell'immagine umana del Crocifisso, ma in associazione ad essa. Questo è confermato sia da alcune opere ancora esistenti, come nella croce cassinese dell'abazia di San Nicola alle isole Tremiti³⁹¹ (figg. 190-191) o nella più tarda croce giottesca della Cappella degli Scrovegni a Padova³⁹², ma soprattutto dal *Rationale* di Guglielmo Durando, che magistralmente propone una sintesi del magistero ecclesiastico sull'argomento, confermando la raffigurazione dell'agnello ai piedi del Crocifisso, molto raramente in verità per quanto ne sappiamo³⁹³, o più frequentemente sul retro delle croci sia monumentali che processionali, sia dipinte che rilevate³⁹⁴.

Quia vero Iohannes Baptista Christum digito demonstravit dicens: *Ecce agnus Dei*; idcirco quidam depingebant Christum sub specie agni. Quia tamen umbra transivit et Christus verus est homo, dicit Adrianus papa quod ipsum in forma humana dipingere debemus. Non enim agnus Dei in cruce principaliter depingi debet, sed homine depicto non obest agnum in parte inferiore vel posteriori depingi, cum ipse verus agnus qui tollit peccata mundi³⁹⁵.

Nella croce di Mazara del Vallo alla figura dell'agnello, opposta all'immagine del Crocifisso, sono

³⁸⁹Cfr. J. C. ANDERSON, *Manuscript*, in H. C. EVANS e W. D. WIXOM (eds.), *The glory...* cit., pp. 82-87.

³⁹⁰Cfr. *supra*, pp. 25-26. Sul recepimento in Occidente del canone 82 del Concilio trullano cfr. E. BRUNET, *La ricezione del Concilio Quinisesto (691-692) nelle fonti occidentali (VII-LX sec.). Diritto – Arte – Teologia*, Centre d'Études Byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2011, in particolare il capitolo III, pp. 83-128.

³⁹¹Cfr. *supra*, p. 82.

³⁹²Cfr. D. BANZATO, *Padova. Musei Civici. Giotto (1267?-1337). Crocifisso (1303-1305)*, in IDEM ET ALII (eds.), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, *Mirabilia Italiae* 13, Franco Cosimo Panini, Modena 2005, pp. 291-293, con bibliografia precedente.

³⁹³Si veda ad esempio il Crocifisso della cattedrale della Beata Vergine di Freiburg im Breisgau con il rilievo dell'agnello mistico ai piedi del crocifisso (cfr. K. C. SCHÜPPEL, *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe: ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie und Kulturgeschichte*, VDG, Weimar 2005, pp. 105-128).

³⁹⁴Oltre a quelle già citate si ricorda un ulteriore caso fuori dall'Italia di commistione fra croce dipinta, nel verso, e crocifisso scolpito, nel recto, con il crocifisso dello Schnüngen-Museum di Colonia (cfr. U. BERGMANN (ed.), *Die Holzkulpturen des Mittelalters (1000 – 1400)*, Schnüngen-Museum, Köln 1989, pp. 212-216).

³⁹⁵*Rationale Divinorum Officiorum...* cit., III 6, pp. 44-46.

associati come detto i simboli degli evangelisti. Abbiamo già incontrato questo schema iconografico nella croce d'altare di Velletri e in quell'occasione si sono individuate le derivazioni da manufatti tedeschi che già lo proponevano almeno nel X secolo³⁹⁶. Le stesse costatazioni sono valide anche per le croci monumentali, infatti pur preferendo al crocifisso dipinto quello scolpito a tutto tondo, in molti esemplari tedeschi (figg. 192-193) è possibile riscontrare sul retro delle croci trionfali la medesima iconografia che a Mazara, spesso riproposta con rilievi sovrapposti alla struttura della croce, ma alle volte dipinta direttamente su di essa³⁹⁷. L'origine di questa iconografia, o quantomeno la sua diffusione, è da individuare, in riferimento al recto della croce, nel Carme XV del più volte citato *Liber Sanctae Crucis* di Rabano Mauro (fig. 194), intitolato appunto: «De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis»³⁹⁸; e poi nella spiegazione del carme che come al solito lo affianca nella pagina di fronte è ancora se possibile più esplicito: «Hic quoque quatuor illa animalia prophetica circum Agnum stantia, similitudinem crucis expriment: quae visio Ezechielis atque Apocalypsis Ioannis commemorant»³⁹⁹. La forma di croce in cui si dispongono i quattro viventi e il loro ordine vengono desunti quindi dalle due visioni di Ezechiele (Ez I, 10) e dell'Apocalisse (Ap IV, 6-8) che collocano l'agnello al centro, l'aquila giovannea in alto, il leone di Marco e il bue di Luca ai lati e l'uomo di Matteo in basso. Di ogni animale vengono poi annotate le qualità e i motivi per cui sono stati associati ad ogni singolo evangelista e, inoltre, vengono spiegate le immagini che come un intarsio non solo visualizzano il significato del carme, ma che di esso fanno parte integrante e costituiscono un livello di lettura parallelo a quello del solo testo per esteso⁴⁰⁰. La diffusione di questa specifica iconografia nella prima età carolingia, addirittura prima del testo dell'abate Mauro, è attestata già intorno al 750 dalla miniatura a tutta pagina che costituisce l'incipit della *Histoire contre les païens* di Paul Orose⁴⁰¹ (fig. 195), pur se invertendo le posizioni dell'uomo e del leone. La larga influenza che ebbe invece il testo di Rabano Mauro nei secoli successivi è comprovato ancora da Guglielmo Durando che nella spiegazione alla raffigurazione degli evangelisti con i loro simboli usa in pratica le stesse argomentazioni del Carme XV del *Liber* maurino e la sua *Declaratio figurae*⁴⁰². Rispetto all'ordine codificato da Rabano Mauro, il verso della croce mazarese presenta uno stravolgimento delle posizioni, trovandovi collocati l'uomo in alto, il leone e l'aquila ai lati e il bue in basso. Non

³⁹⁶Cfr. *supra*, p. 45.

³⁹⁷Si veda ad esempio la citata *Triumphkreuze* dello Schnüngen-Museum di Colonia (cfr. *supra*, nota 153).

³⁹⁸RABANO MAURUS, *Liber Sanctae Crucis*, XV, PL 107, col. 206D.

³⁹⁹*IVI*, *Declaratio Figurae*, col. 209.

⁴⁰⁰Sul *Liber Sanctae Crucis* cfr. *supra*, pp. 45 e 64-65.

⁴⁰¹P. OROSE, *Histoire contre les païens*, Laon, Bibliothèque Municipale, ms. 137, f. 1v.

⁴⁰²«Quandoque etiam circumpinguntur quatuor animalia, secundum visionem Ezechielis et eiusdem Iohannis: *Facies hominis et facies leonis a dextris, facies bovis a sinistris et facies aquile desuper ipsos quatuor*. Hii sunt quatuor evangeliste, unde pinguntur cum libris in pedibus quia que verbis et scriptura docuerunt, mente et opere compleverunt...» (*Rationale Divinorum Officiorum...* cit., III 9, pp. 47-49).

è possibile stabilire se si tratti di un fraintendimento dell'artista, che aveva recepito lo schema iconografico ma non la fissità delle immagini, ovvero se questa scelta sia frutto di intenzionalità, e in questo caso la spiegazione più convincente finora data sottolinea come Giovanni e Marco siano gli unici evangelisti che aprono il loro vangelo presentando la figura di Giovanni Battista e per questo verrebbero collocati nella croce di Mazara ai lati dell'agnello di Dio⁴⁰³, immagine con la quale il Battista aveva indicato Cristo e che la liturgia ripete ad ogni celebrazione eucaristica; l'uomo alato, di cui oggi non rimane che una labile traccia pittorica, frutto in gran parte di una integrazione non pertinente, potrebbe inoltre essere stato collocato in cima in assonanza all'immagine dell'arcangelo Michele, posto spesso nella stessa posizione ma nel recto, al di sopra del crocifisso, e di conseguenza al buo non sarebbe rimasto che il posto in basso. Un'ultima considerazione iconografica per notare come le ginocchia delle zampe posteriori dell'agnello ripropongano le rotule sporgenti del Crocifisso sul recto della croce, visto che questo stesso rilievo manca negli altri due animali quadrupedi, sono da considerare come una precisa intenzionalità dell'autore, o di chi per lui, che ha voluto sottolineare così l'identità di persona fra il Crocifisso del recto e l'agnello del verso. Tutto il discorso fin qui condotto sul verso della croce di Mazara può consentire ora di prendere in considerazione per questa faccia dell'opera una componente culturale fin qui trascurata dalla storiografia. Il carattere compendiario delle cinque figure del verso, infatti, va orientato, oltre che ai proposti modelli islamici del soffitto della Cappella Palatina (fig. 196) o ai mosaici a tema laico dei palazzi normanni⁴⁰⁴ (fig. 197) - a cui si possono aggiungere le immagini di uguale soggetto sull'arco della cappella del Castello di Paternò⁴⁰⁵ (fig. 198), soprattutto per quanto riguarda la figura dell'agnello, così come quelle da esse derivate della chiesa di San Nicola a Castiglione di Sicilia (CT)⁴⁰⁶ -, verso le miniature e gli smalti importati dal Nord Europa lungo la prima metà del secolo XIII dalla nuova dominazione sveva (fig. 199). Questa considerazione vale sia per l'insieme iconografico, che dalle aree germaniche viene recepito in Italia intorno al 1220 - anno del rientro di Federico II dal lungo soggiorno tedesco con il suo seguito di novità importate nell'ambito delle classi dirigenti e della cultura⁴⁰⁷ - dapprima dai maestri orafi

⁴⁰³Cfr. L. DE SIMONE, *Vexilla Regis. La Croce dipinta di Mazara del Vallo Icona pasquale della liturgia*, Edizioni Feeria, Panzano in Chianti (FI) 2004, pp. 72-75. L'aquila della croce mazaese è raffigurata inoltre con un'ala in stato di quiete, mentre l'altra ala punta verso l'alto: forse in ricordo del cambiamento di posizione dell'emblema zoomorfo; infatti in questi termini Guglielmo Durando parla del simbolo dell'evangelista Giovanni: «Iohannes autem figuratur aquile quoniam excelsa pervolans ait: *In principio erat Verbum*. Hic quoque significat Christum cuius iuventus ut aquila reneatur, quia resurgens a mortuis floret et in celum ingreditur; hic tamen non iuxta sed super esse depingitur quoniam ascensionem designat et verbum apud Deum pronuntiat.» (*Rationale Divinorum Officiorum...* cit., III 9, p. 48).

⁴⁰⁴Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Cantini, Firenze 1986, p. 463.

⁴⁰⁵Cfr. F. MIGNICO MALAGUERRA, *Gli affreschi della cappella del castello di Paternò*, in M. K. GUIDA (ed.), *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra (Piazza Armerina, Museo Diocesano, 21 dicembre 2009 – 27 febbraio 2010), Electa, Napoli 2009, pp. 84-87.

⁴⁰⁶Cfr. EADEM, *Gli affreschi della chiesa di San Nicola a Castiglione di Sicilia*, in *IVI*, pp. 88-91.

⁴⁰⁷Cfr. F. ACETO, sub voce *Scultura*, in *Federico II. Enciclopedia federiciana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana

sulmonesi⁴⁰⁸, come nel precoce caso del verso della croce-stauroteca di Napoli⁴⁰⁹, e quindi anche in Sicilia proprio con il caso unico ma straordinario della croce monumentale di Mazara; ma anche dal punto di vista stilistico non mancano i riferimenti al contributo offerto dalla miniatura di epoca sveva in Sicilia, soprattutto dopo la discesa della nuova ondata di innesti culturali inglesi a seguito del matrimonio fra l'imperatore Federico e Isabella d'Inghilterra, sorella di Enrico III, nel 1235⁴¹⁰. Concludendo il discorso sulla croce della cattedrale di Mazara del Vallo, da quanto rilevato si può dedurre che il suo autore deve essere individuato in un siciliano con un ampio bagaglio culturale sintesi della stratificata sinestesia isolana coniugato alle esperienze del regno latino di Gerusalemme (fig. 189), che spazia dai mosaici monrealesi alle testimonianze figurative federiciane, pertanto la datazione più pertinente per l'opera mi sembra essere il quinto decennio del secolo XIII.

Assai più problematico è il caso della croce proveniente dalla chiesa di San Nicolò la Latina di Sciacca⁴¹¹ (cat. II.4), per lunghi decenni conservata in un angusto locale della Biblioteca Comunale entro una soffocante teca serrata sulla sagoma della croce e chiusa ermeticamente da vetro che, insieme al pesante strato di sporco depositato sulla superficie pittorica e al precario stato di conservazione delle parti integre, ne rendevano difficilissima la lettura⁴¹². Da pochi mesi la croce è di nuovo godibile nella sua sede di provenienza, dopo aver provveduto a liberarla dall'ingombrante involucro e averla sottoposta a un primo intervento di pulitura⁴¹³, collocata sulla stessa parete sinistra della navata da cui fu prelevata per il trasferimento nel Palazzo Comunale, ma che certamente non doveva essere la sua ubicazione primitiva all'interno dello spazio ecclesiale della chiesa normanna. Nella croce saccense le influenze delle importazioni centro italiane sono più evidenti rispetto all'esemplare di Mazara, in particolare nel complesso sistema di nodi, pieghe e lumeggiature a biacca del roseo perizoma, nelle ciocche che ben separate scendono sulle spalle del Crocifisso, nella canna del setto nasale ritta e ben evidenziata, nella curva poco accentuata delle sopracciglia, tutte cose che richiamano alla mente esempi toscani, certamente, ma anche

Treccani, Torino 2005, p. 646-651.

⁴⁰⁸Cfr. A. GANDOLFI e E. MATTIOCCO, *Ori e argenti d'Abruzzo dal Medioevo al XX secolo*, CARSA, Pescara 1996.

⁴⁰⁹Cfr. *supra*, p. 43.

⁴¹⁰Ad esempio risulta che la terza moglie di Federico, Isabella d'Inghilterra, in seguito alle nozze del 1235, portò con sé i due orafi "Ricardo scissori" e "Ricardo Abel aurifabro" (cfr. G. POLLIO, sub vocem *Oreficeria*, in *Federico II...* cit., p. 420).

⁴¹¹Cfr. A. SCATURRO, *La chiesa di San Nicolò la latina*, in "Kronion", I, 4 (1949), p. 112, dove la croce è ricordata appesa alla parete sinistra della navata.

⁴¹²La croce di Sciacca non è stata fatta mai oggetto di studio; gli unici accenni all'opera si posso rintracciare in M. C. DI NATALE, *Le Croci dipinte...* cit., p. 9, che la giudica di importazione pisana e vicina ai modi di Coppo di Marcovaldo, e in M. ANDALORO, *Federico e la Sicilia fra continuità e discontinuità*, in EADEM (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., p. 19, che invece la giudica vicina alla croce di Mazara.

⁴¹³La nuova esposizione e le operazioni di pulitura sono state effettuate in occasione della mostra *Croci Dipinte – Restituzioni di cultura medievale* (Sciacca, chiesa di San Nicolò la latina, 14 aprile – 26 ottobre 2014), rimasta purtroppo senza catalogo.

laziali, com'è il caso dell'affresco nella navata della basilica romana di Santa Prassede⁴¹⁴ (sesto decennio del XIII secolo, fig. 200). Gli agganci più rilevanti però sono da rintracciare con alcune croci marchigiane, in particolare con la croce del Museo Sistino Vescovile di Montalto Marche⁴¹⁵ (fig. 202), che nello schema generale e in alcuni particolari stilistici si avvicina molto all'esemplare saccense. Anche qui però, come a Mazara, alla struttura recepita dalle immagini importate, o forse in questo caso alle esperienze precedenti di un pittore centro italiano attivo in Sicilia intorno alla metà del XIII secolo o poco oltre, si aggiungono le suggestioni derivate dalle presenze iconiche siciliane. In particolare punto di riferimento per la nostra opera sembrano essere ancora gli ultimi mosaici normanni di Monreale⁴¹⁶, recepiti questa volta nella analiticità del tracciato lineare, soprattutto rilevabile nella costruzione del volto con piani nettamente staccati per creare le zone d'ombra e nelle grandi ciocche della barba create tramite calligrafiche onde concentriche con andamento a “cerchi nell'acqua”, proprio come nella grande immagine del *Pantokrator* monrealese. La rigida impostazione del corpo e soprattutto delle braccia tesissime si può far derivare invece da esempi tratti dalla miniatura di periodo svevo, come dimostra il Crocifisso dell'iniziale “D” del foglio 173r (fig. 199) della Bibbia inglese già appartenuta all'Abbazia di San Martino delle Scale, datata proprio alla metà del XIII secolo⁴¹⁷, e forse non è un caso che i modelli dell'anonimo maestro siano gli stessi individuati per l'altro pittore autoctono della croce di Mazara. Nella forma in cui ci è pervenuta, la croce di Sciacca si presenta con un contorno molto lineare; le uniche eccedenze rispetto alla semplice croce latina sono i due tabelloni in cui sono rappresentati eccezionalmente le immagini intere di due santi che affiancano il Crocifisso (fig. 201), una di esse raffigura un prelato palliato che è identificabile in San Nicola, il titolare della chiesa che ospita la croce, mentre l'altra, benedicente, col volto barbuto e col capo tonsurato risulta attualmente di difficile identificazione; forse si tratta di San Filippo d'Argirò, poiché nel 1172 la chiesa era passata alle dipendenze dell'abbazia di Santa Maria la Latina di Agira⁴¹⁸, dove si conservano le spoglie del santo taumaturgo. Mancano attualmente, nella possibile ricostruzione iconografica della croce, le immagini della Vergine e di San Giovanni, forse in questo caso raffigurate su elementi staccati a rilievo o su due tavole dipinte. In alto, su un cartiglio bianco trova posto il *titulus* con l'iscrizione latina composta per esteso su due righe, mentre completamente abrasa è la superficie pittorica

⁴¹⁴Cfr. I. QUADRI, *La crocifissione nella navata di Santa Prassede*, in S. ROMANO (ed.), *Pittura medievale a Roma, Corpus V, Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca.*, Jaka Book, Milano 2012, pp. 278-279.

⁴¹⁵Cfr. Scheda n. 6, in SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E OPERE D'ARTE DELLE MARCHE (ed.), *Restauri nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno-30 settembre 1973), AGE, Urbino 1973, pp. 36-39.

⁴¹⁶Cfr. *supra*, p. 91.

⁴¹⁷Sulla Bibbia inglese di Palermo cfr. A. DANEU LATTANZI, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, I, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1965, pp. 127-131.

⁴¹⁸Cfr. V. PORRELLO, *Monumenti storici e luoghi di Sciacca*, Litografia “T. Fazello”, Sciacca 2007, p. 61.

sotto i piedi del Cristo. Un'ultima notazione sulla croce di Sciacca riguarda le tracce di decoro a pastiglia rilevabili sul nimbo del Cristo e sull'aureola di San Nicola, nello stato di attuale conservazione dell'opera non è possibile però accertare, a causa della discontinuità della superficie dipinta, se si tratta dei resti del partito decorativo originale o di una sovrapposizione più tarda, come si è supposto per la simile tecnica impiegata nella croce di Siracusa⁴¹⁹.

Parallelamente a questi tentativi isolani di emulazione con forti accentuature originali, continuano le importazioni di croci soprattutto da Pisa, come confermerebbe la croce (cat. II.5) di ignota provenienza conservata nei depositi di Palazzo Abatellis (inv. n. 103), giuntaci completamente priva del partito decorativo di fondo, asportato con precisione chirurgica tutt'attorno alle immagini dipinte e di cui restano tracce soltanto nei tondini, distribuiti lungo il bordo sull'impannatura ora a vista e probabilmente in origine rilevati a pastiglia⁴²⁰. L'opera sembrerebbe proprio di fattura pisana e da porre nell'ambito di uno dei seguaci di Giunta, del tipo “Maestro della croce di Calci”⁴²¹ (fig. 203) o il presunto “Michele di Baldovino”⁴²² (fig. 204), si veda ad esempio la tipologia delle ginocchia del Cristo con la rotula quadrotta sdoppiata e la sottolineatura di luce del costato e della forma del ventre e anche la “legnosità” delle gambe, delle braccia e del disegno della muscolatura. Per la posizione lievemente incurvata del corpo e la tipologia del perizoma si potrebbe scendere anche alla fine del Duecento verso il cosiddetto “Maestro della croce di Santa Marta” (fig. 205), che è stato proposto di identificare con Francesco da Pisa, il mosaicista del battistero fiorentino e della prima fase del Cristo *Pantokrator* dell'abside del duomo di Pisa, morto nell'anno 1300⁴²³ e di cui si conserva negli stessi depositi di Palazzo Abatellis una tavola con la Madonna con il Bambino, recentemente attribuitagli⁴²⁴. Ciò che caratterizza particolarmente il Cristo della nostra croce è la preziosità con cui viene resa l'immagine, attraverso l'uso anche eccessivo della biacca che conferisce una particolare luminosità anche alle zone d'ombra, come se emanasse luce dall'interno, e anche con le lumeggiature auree del perizoma che lo rendono una veste preziosa (fig. 206). Questa tipologia di perizoma è impiegata sia da Giunta nel Crocifisso di San Domenico a Bologna (fig. 207) che da Cimabue nel Crocifisso di Arezzo (fig. 208), che pure deriva da quello bolognese di Giunta, e quindi proposto in diverse croci emiliane e toscane fino a fine Duecento⁴²⁵. Chiave di lettura per questi aspetti peculiari del Crocifisso deve essere considerata l'iscrizione

⁴¹⁹Cfr. *supra*, p. 85.

⁴²⁰Finora la croce n. 103 di Palazzo Abatellis è stata attenzionata soltanto in M. C. DI NATALE, *Le Croci dipinte...* cit., pp. 13-14, dove è considerata di possibile importazione toscana.

⁴²¹Cfr. M. BURRESI e A. CALECA, *Pittura a Pisa...* cit., pp. 79-82.

⁴²²Cfr. *IBIDEM*.

⁴²³Cfr. *IVI*, p. 84.

⁴²⁴Ringrazio Antonio Cuccia per avermi comunicato gli esiti dei suoi studi prima della pubblicazione.

⁴²⁵Cfr. F. FARANDA, *Variazione iconografica dell'icona della croce dipinta nel corso del XIII secolo*, in “Commentari d'Arte”, XIII, 36/37 (2007), pp. 17-18.

riportata sulle due parti dell'asse orizzontale della croce figurata “Victor Mortis”, presente in diverse croci dipinte anche del secolo successivo⁴²⁶, ma che qui assume una valenza interpretativa pregnante anche in relazione ad altre immagini dipinte sulla tavola sagomata. L'espressione non è altro che una parafrasi, anzi una risposta, della domanda retorica posta da Paolo nella Prima Lettera ai Corinzi: «Cum autem mortale hoc induerit immortalitatem, tunc fiet sermo, qui scriptus est: Absorpta est mors in victoria. Ubi est mors victoria tua?» (1 Cor XV, 54-55). Il Cristo luminoso della nostra croce, rivestito di un panno regale, è dunque sì il Crocifisso ma anche il Risorto dai morti, così come insegna proprio la grande catechesi paolina sulla resurrezione costituita dall'intero capitolo XV della Prima Lettera ai Corinzi, e proprio tramite questo testo può essere interpretata correttamente e non superficialmente anche la figura del teschio di Adamo posto ai piedi della croce:

... Christus resurrexit a mortuis primitiae dormientium: quoniam quidem per hominem mors, et per hominem resurrectio mortuorum. Et sicut in Adam omnes moriuntur, ita et in Christo omnes vivificabuntur... Factus est primus homo Adam in animam viventem, novissimum Adam in spiritum vivificantem... Primus homo de terra, terrenus: secundus homo de caelo, caelestis. (1 Cor XV, 20-22; 45; 47)

La luce che emana il Crocifisso è dunque l'espressione visibile dello spirito vivificante di cui secondo il testo paolino egli è costituito, contrapposto all'oscurità della caverna entro cui Adamo⁴²⁷ è posto morto, come segno dell'uomo terreno. Alle estremità del braccio orizzontale della croce trovano posto, entro le due tabelle terminali, le canoniche figure della Vergine e dell'apostolo Giovanni (figg. 209-210), ancora di derivazione giuntesca, ma l'opera palermitana si arricchisce di una complessa iconografia composta da piccole figure inserite entro tondi disposti simmetricamente lungo i bordi⁴²⁸, al centro dei quattro bracci della croce, caratterizzate da un fare immediato, quasi *naïf*, infatti le figure sono rese quasi esclusivamente per tocchi di colore. Lungo l'asse orizzontale si dispongono i simboli dei quattro evangelisti (fig. 211), secondo un repertorio che era già assimilato nelle croci berlingheriane (fig. 212) e lucchesi in generale⁴²⁹; nei tondi del braccio verticale inferiore si trovano invece contrapposti un gruppo di tre personaggi femminili, le tre Marie (fig. 215), e uno di altrettanti personaggi maschili (fig. 214), di cui soltanto uno è facilmente individuabile, tramite lo scudo rosso e la lancia alzata, e identificabile nel centurione Longino, mentre negli altri due personaggi sono probabilmente da riconoscere Nicodemo e

⁴²⁶Ad esempio, per restare in territorio siciliano, nella croce del Museo Regionale di Messina (cfr. *infra*, pp. 102-103).

⁴²⁷Sull'immagine del teschio di Adamo ai piedi del Crocifisso cfr. *infra*, pp. 141-145.

⁴²⁸Questa peculiarità iconografica appare un unicum fra le croci pisane ad oggi conosciute.

⁴²⁹Si vedano a questo proposito gli esemplari oggi conservati nel museo lucchese di Villa Giunigi.

Giuseppe d'Arimatea, rappresentando così tutto l'insieme una reminiscenza attardata e ridotta delle grandi figure che nelle croci più antiche affiancavano l'immagine del Crocifisso sulle tabelle laterali. Più complesso è il discorso per le immagini inserite entro i tondi del braccio verticale superiore. Qui sono, infatti, rappresentati due serafini armati di labaro (figg. 216-217) accompagnati dall'iscrizione *S(an)c(tu)s Deu(s) Sab(aot)h*, una riduzione cioè del *Trisaghion* della visione di Isaia (I, 6), così come la ritroviamo anche nella volta musiva del bema della cattedrale monrealese (fig. 218) e assolutamente assente, invece, nel repertorio iconografico pisano e toscano in generale, dove al massimo si trovano rappresentati i soli serafini ma senza iscrizioni. Anche dal punto di vista coloristico queste immagini sembrano essere desunte dai mosaici siciliani e unite al *titulus*, che qui si riduce alle sole iniziali del nome Gesù Cristo, secondo le abbreviazioni dell'iconografia orientale, potrebbero essere indizio di una commissione specifica per una chiesa palermitana. Verso questa direzione spingerebbe anche la più enigmatica delle figure rappresentate sulla croce di Palazzo Abatellis, quella cioè a mezzobusto che occupa per intero e isolata la tabella e il disco superiori (fig. 219). La difficoltà di lettura di questa immagine è dovuta principalmente allo stato larvale in cui è giunta a noi, ma da quel poco che si riesce a leggere qualche considerazione è possibile farla. Sarebbe logico pensare che si tratti dell'immagine del Cristo Pantokrator, così come la interpreta l'unica descrizione fin qui disponibile della croce⁴³⁰, e in effetti in alcune croci lucchesi e fiorentine dipinte tra XII e XIII secolo si riscontra una simile figura con l'immagine del Cristo, come in quella proveniente da San Donnino in Lucca (fig. 221) e oggi esposta alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma⁴³¹ o in quella più tarda del convento delle Oblate di Careggi a Firenze⁴³². Un'attenta analisi delle poche parti leggibili della figura porta però ad escludere questa identificazione, infatti l'immagine sulla croce siciliana ha il capo velato e indossa una veste rossa con collare e stolone preziosamente ingioiellati e inoltre, dai pochi tratti superstiti, il volto sembrerebbe essere imberbe. Non v'è dubbio allora che si tratta di una figura femminile, ma che nello stato attuale della configurazione pittorica non può neanche essere individuata con la Vergine orante, che pure in rari casi sostituisce il Cristo sulla cimasa della croce, ad esempio in una croce del Museo Bandini di Fiesole⁴³³ e nelle croci del cosiddetto “Maestro dei Crocifissi Francescani” di Bologna (fig. 222) e di Perugia⁴³⁴, in quanto la nostra figura presenta una sola mano in posizione orante, mentre l'altra è chiusa a pugno nell'atto di

⁴³⁰Cfr. M. C. DI NATALE, *Le Croci dipinte...* cit., pp. 13-14.

⁴³¹Cfr. L. MOCHI ONORI e R. VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, i dipinti. Catalogo sistematico*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2008, p. 89.

⁴³²Cfr. A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, A. Bruschi, Firenze 1990, pp. 17, 79.

⁴³³Cfr. M. SCUDIERI (ed.), *Il Museo Bandini a Fiesole*, Arti Grafiche Giorgi e Gambi, Firenze 1993, pp. 67-68.

⁴³⁴Cfr. J. BENTINI, G. P. CAMMAROTA, D. SCAGLIETTI KELESCIAN (eds.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. I. Dal Duecento a Francesco Francia*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 41-44.

reggere un qualcosa che assomiglia a un bastone da pellegrino. C'è da dire che il presunto bastone è più che altro una traccia di colore dato a secco sulla stesura pittorica precedente e che la mano che lo regge appare vistosamente ridipinta, e se a questi dati aggiungiamo la vistosa lacuna cruciforme al di sopra della stessa mano, l'immagine che ne viene fuori e quella dell'iconografia tipica della rappresentazione ieratica di una santa, con una mano in posizione orante e con l'altra che sorregge la croce. Costatando l'assoluta unicità della figura di una santa a sovrastare il crocifisso nelle croci dipinte fin qui conosciute, non resta che tentare l'identificazione di questa immagine. L'unico personaggio femminile che a mia conoscenza, nell'ambito del culto palermitano, ha cambiato nel corso dei secoli l'iconografia della sua rappresentazione, passando dalla raffigurazione come monaca e principessa normanna a quella da eremita, risulta essere Santa Rosalia, con esplicito atto da parte dell'arcivescovo palermitano Ferdinando de Bazan del 10 gennaio 1701, che vietava la raffigurazione della santa, ora patrona palermitana, con vesti monacali e ne affermava invece la vocazione eremitica⁴³⁵. La cosa interessante è che l'atto del vescovo doveva avere per sua esplicita volontà un valore retroattivo anche sulle immagini della santa già esistenti⁴³⁶, prescrizione che ha potuto influire sui ritocchi pittorici anche della nostra croce, che dunque risalirebbero proprio a questo periodo. La figura della santa nella croce di Palazzo Abatellis è d'altronde assai simile alle immagini di Santa Rosalia risalenti a prima del ritrovamento delle sue ossa sul Monte Pellegrino nel 1624, pervenuteci attraverso opere originali (fig. 220) o da copie di più antiche, ed è straordinariamente corrispondente alla descrizione che le fonti seicentesche fanno della *Tabula marturanensis*, secondo la tradizione la più antica immagine realizzata della santa risalente addirittura al 1194:

religioso vestire di Santa Rosalia è quello nelle tavole antichissime nel Monastero sopradetto di Martorana, la quale non haverà meno di 370 anni, venutaci si crede insieme col testamento, et heredità di Teofania sopradetta, ch'è del 1257, e forse anche prima, delle quali n'ho cavato la copia ritratta fedelissimamente. Ha nero il cappuccio, et il velo del capo, se non quanto biancheggia un poco nella fodera d'un veletto bianco ò vergato, hà nel petto un'habito assai stretto, ò patienza, che chiamano, lavorato di ricamo, et attorno un manto rosso guarnito di bottoncini d'oro; tiene con la sinistra una croce d'oro, qual è radoppiata all'uso patriarcale e sollevando un poco la destra rivolge à noi la palma, come in atto di protettione...

Hor per fornirla, l'habito, che per lo più antico habbiamo; colla più vera effigie di S. Rosalia, ch'è quello della Martorana, par che tutt'e trè gl'habiti esprima, de'quali habbiamo discorso,

⁴³⁵Cfr. G. TRAVAGLIATO, *Ex tabula omnium antiquissima... Alle radici dell'iconografia moderna di Santa Rosalia*, in IDEM e M. SEBASTIANELLI, *Il restauro della tavola antichissima di Santa Rosalia del Museo Diocesano di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo, Palermo 2012, p. 15.

⁴³⁶Il documento è interamente riportato in *IVI*, p. 35, nota 6.

cioè col manto della purpura, l'assisa del sangue regio, colla tonica intima, negra, et aspra, l'istituto eremitico; con quello habito à guisa d'un pallio nel petto di nuova foggia ricamato d'oro, la gloria⁴³⁷.

A questo punto è possibile avanzare un'ipotesi anche sulla provenienza della croce dei depositi di Palazzo Abatellis. Come detto l'immagine più antica e famosa in città di Santa Rosalia era conservata all'interno del monastero basiliano della Martorana, dove la vergine palermitana avrebbe sostato qualche tempo prima di passare definitivamente alla vita eremitica. La tavola dunque non era visibile direttamente ai fedeli, in quanto fu trasferita nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, affiancata al detto monastero, soltanto nel 1435⁴³⁸. Mi chiedo se non fosse possibile che in assenza dell'immagine originale si possa aver provveduto alla realizzazione di una sorta di copia per l'esposizione al culto e di averla pensata in un posto tanto eminente quanto straordinario come la cimasa della croce. Negli inventari conosciuti della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio un crocifisso è citato soltanto nel 1430 in riferimento a un accessorio collaterale, senza specificarne né tecnica né materia, se però il redattore dell'inventario segue una certa logica nell'ordinare gli oggetti elencati dobbiamo pensare che il crocifisso si dovesse trovare nei pressi del coro e dell'altare principale⁴³⁹, lì dove cioè ce lo saremmo immaginato. Il fatto che il crocifisso non sia elencato in sé ma soltanto ad un livello secondario non deve neanche stupire, perché di norma gli inventari elencano i beni mobili mentre la croce monumentale era considerata un elemento fisso della chiesa, ciò che invece ci interessa è che almeno a questa data nella chiesa della Martorana è presente un crocifisso fisso, distinto dalle croci processionali, elencate a parte⁴⁴⁰. A favore dell'appartenenza della croce di Palazzo Abatellis alla chiesa dell'ammiraglio Giorgio concorre anche l'iscrizione del nome di Cristo in caratteri greci, in sostituzione del più consueto *titulus* e la raffigurazione dei serafini estratti dal repertorio musivo siciliano⁴⁴¹ e che ben si accordano con l'ambiente e con le immagini delle pareti della chiesa nomanna. In conclusione anche una notazione di carattere tecnico, che pur se non probante contribuisce nell'insieme ad avvalorare l'ipotesi. Sulla nostra croce c'è infatti da sottolineare l'ottimo stato di conservazione

⁴³⁷G. CASCINI, *Di S. Rosalia vergine Palermitana libri tre* [...], Cascini, Palermo 1651, pp. 311-312; 318 (citazioni riportate in *IVI*, p. 36, nota 14).

⁴³⁸*IVI*, p. 17.

⁴³⁹«Item lamperia duo magna di mitallo pendencia in choro. Item cortena una parva posita in Cruchifixo. Item candelaria duo lignea super altare magnum.» (Inventario del 1430 redatto dal Presbiter Martinus Navarrensis, cfr. *IVI*, p. 37).

⁴⁴⁰*IBIDEM*.

⁴⁴¹Il tema dei serafini non è del tutto estraneo alla pittura pisana, presenti ad esempio alle estremità della tabella superiore nella croce già n. 20 del Museo di San Matteo, non caso ritenuta opera di pittore greco-pisano; come pure il carattere compendiario dei due tondi si ritrova in opere come l'icona di Peccioli (L. CARLETTI, *Madonna stante col Bambino e due angeli* (scheda n. 26), in M. BURRESI e A. CALECA (eds.), *Cimabue a Pisa...* cit., p. 148), ma le raffigurazioni della croce siciliana sono molto diverse da questi esempi e presentano delle peculiarità iconografiche riscontrabili, come detto, proprio nei cicli musivi dell'Isola.

della biacca, tendenzialmente predisposta all'ossidamento e al consecutivo annerimento del piombo⁴⁴²; questo è dovuto probabilmente ad una conservazione dell'opera in un locale piccolo e poco areato, assai compatibile con l'ambiente della Martorana, in cui ben si proporzionano anche le medie dimensioni della croce dell'Abatellis.

Una cultura totalmente diversa dalle precedenti opere e nuova nella concezione spaziale e della costruzione delle figure è espressa dalla croce del Museo Regionale di Messina (cat. II.6), la quale valica ormai il nuovo secolo, potendosi inserire nel linguaggio figurativo del pieno Trecento⁴⁴³. L'opera ci è giunta priva del fondo decorativo, che dobbiamo immaginare come una doratura uniforme, e la piena lettura dell'impianto iconografico è inoltre inficiata da una vasta lacuna che interessa l'intera zona inferiore della croce, a partire da sotto le ginocchia del Cristo. Il profilo culturale della croce ha permesso giustamente di individuare la provenienza dall'area veneto-adriatica⁴⁴⁴, direzione verso cui spinge il bizantinismo superficiale, caratterizzato in particolare dall'iscrizione del *titulus*, anche qui ridotto alle abbreviazioni greche del nome di Cristo, e alla presenza dell'arcangelo Michele sul capocroce in alto (fig. 224), nonché al tipo della curvatura con il ventre rigonfio del corpo del Crocifisso; a questo sostrato culturale si innestano però alcuni caratteri propri della corrente umanista, rilevabile non solo nel sereno volto del Cristo e, soprattutto, in quelli espressivamente piangenti della Vergine e di San Giovanni (figg. 225-226), ma anche nel tentato naturalismo volumetrico dato sia alla croce figurata, con la corposità dello spessore ligneo suggerito dalle linee prospettiche, sia al corpo del Crocifisso, dove le ombre portate sono rese con zone chiaroscurate e non più con nette linee di divisione. In questo modo la croce, sul cui braccio orizzontale campeggia ancora la scritta in caratteri gotici “victor mortis”, e il crocifisso, il cui corpo è segnato da spesse linee che segnano in modo forzato e artificioso le giunture ossee e la muscolatura, emergono dal fondo oro e si staccano come elementi autonomi rispetto alle altre mezze figure che invece rimangono ancorate al fondo come eterree icone isolate. L'aspetto iconico dell'intero dipinto è poi amplificato dal bordo sporgente, ovvero dal piano della pittura creato in sottosquadro rispetto al bordo, quasi a dare l'idea dell'incavo delle icone orientali. L'ignoto pittore che ha eseguito la nostra croce è probabilmente un adriatico che ha ben presenti gli esempi veneti derivati soprattutto da Paolo Veneziano. Molto vicine alla croce di Messina sono infatti la croce del Museo dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini di Venezia (fig. 227), proveniente

⁴⁴²Cfr. P. BALL, *Colore, una biografia. Tra arte, storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore*, BUR Rizzoli, Milano 2001, pp. 58-60.

⁴⁴³Cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *La Croce dipinta dell'antica Chiesa di Santa Maria di Basicò*, in M. ANDALORO (ed.), *Federico e la Sicilia...* cit., vol. II, pp. 481-485, con bibliografia precedente; qui l'opera viene datata alla fine del XIII secolo.

⁴⁴⁴*IBIDEM*.

forse da San Biagio, opera di un pittore prossimo a Paolo Veneziano⁴⁴⁵, come pure la croce del monastero benedettino di San Nicola a Trogir in Croazia (fig. 228), anch'essa dipinta da un veneto dai modi prossimi a Paolo⁴⁴⁶. L'opera del museo messinese si distacca invece dai modelli veneto-adriatici per la sagoma della tavola, che presenta un contorno lineare, con semplici tabelle terminali, anziché avere le caratteristiche terminazioni trilobate delle croci peninsulari trecentesche. Questa scelta è dovuta probabilmente alla committenza isolana che, soprattutto nell'area orientale, rimarrà a lungo legata alla tipologia primitiva di sagomatura, che riproporrà ancora fino a Quattrocento inoltrato⁴⁴⁷. La croce del Museo di Messina è probabilmente da identificare con quella prelevata nel 1888 dal monastero di Santa Maria di Basicò per essere incamerata nelle collezioni del Museo Civico prima di passare al Museo Nazionale, poi Regionale, eretto a seguito del terremoto del 1908⁴⁴⁸. Se l'identificazione delle due croci è corretta, potremmo avere anche un riferimento certo per la cronologia della nostra opera, infatti il monastero delle clarisse di Santa Maria di Basicò, di diretto patronato regio, si trasferisce nella città dello stretto dalla precedente sede di Rometta soltanto nel 1345, dopo che la regina Elisabetta d'Aragona, vedova di Pietro II, aveva ottenuto la bolla di autorizzazione da parte di Clemente VI nel 1342⁴⁴⁹, è dunque possibile che la commissione della nostra croce risalga proprio al tempo della costruzione della nuova chiesa del monastero, tenendo comunque conto che per i caratteri stilistici individuati per la sua realizzazione non è possibile scendere sotto il terzo decennio e andare oltre alla metà del secolo.

Rimane invece un enigma difficile da risolvere il caso della croce collocata nell'antica cripta (cat. II.7), oggi conosciuta con il nome di chiesa della Caterva, della chiesa madre di Pietraperzia (EN), piccolo centro dell'entroterra siciliano⁴⁵⁰. Neanche l'ultimo restauro, più che altro una pulitura conservativa mentre sarebbe stata necessaria un'indagine filologica, è riuscito a chiarire se si tratti di un manufatto antico poi rimodellato e ridipinto in epoca più avanzata ovvero di un'opera frutto di attardati riferimenti ad opere antiche; la bassissima qualità pittorica, di concezione interamente popolare, fa propendere più verso quest'ultima alternativa. Si tratta probabilmente di una copia, del tipo *ex voto* o immagine devozionale, che tenta di riprodurre un modello più aulico e antico, oggi non più reperibile, ma che in alcune soluzioni anatomiche e formali, come le gambe

⁴⁴⁵Cristina Guarnieri, che ringrazio per i gentili suggerimenti, la considera opera del Maestro dell'Incoronazione della Vergine (cfr. C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione della Vergine a Paolo Veneziano*, in G. VALENZANO e F. TONIOLO (eds.), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2007, pp. 168-169, con bibliografia precedente).

⁴⁴⁶Cfr. I. PATRICOLI, ad vocem *Trau*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale...* cit., 2000, XII, pp. 839-841.

⁴⁴⁷Cfr. *infra*, pp. 157-158.

⁴⁴⁸Cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *La Croce dipinta...* cit., p. 481.

⁴⁴⁹Cfr. *IVI*, p. 482.

⁴⁵⁰Sull'opera cfr. M. C. DI NATALE, *Le Croci dipinte...* cit., pp. 9-10.

accavallate e il cartiglio inclinato, tradisce l'avanzamento cronologico rispetto al supposto modello, del quale non riesce a cogliere gli aspetti culturali più profondi ma si limita a una trascrizione sgrammaticata dell'apparenza superficiale.

Opera del tutto eccezionale, anche perché l'unica del suo genere ad essere sopravvissuta, è il piccolo crocifisso proveniente dalla chiesa normanna di Santa Maria di Rifesì (cat. II.8) e oggi nella chiesa madre di Burgio (AG); si tratta infatti della scultura lignea più antica fra quelle ad oggi conosciute che sono rimaste sull'Isola, escludendo la statua catalana della Madonna nera di Tindari, degli ultimi decenni del XII secolo⁴⁵¹. La piccola scultura, che presenta le due braccia non pertinenti (fig. 229) sostituite in epoca non precisata, è stata studiata da Vincenzo Scuderi dopo il restauro del 1982 e collocata fra XIII e XIV secolo⁴⁵², ma penso che per le connotazioni culturali che la contraddistinguono la sua datazione possa scendere fino all'ultimo decennio del XII secolo e comunque non oltre il terzo quarto del XIII. Secondo le puntuali documentazioni riportate da Rocco Pirri⁴⁵³, il priorato di Santa Maria di Rifesì è stato fondato nel 1170 da Ansaldo, castellano del Palazzo Reale di Palermo, e quindi nel 1172 donato da Guglielmo II alla chiesa di Agrigento. Nel 1188 il cenobio viene affidato ai monaci cistercensi provenienti dalla Terrasanta dopo la caduta del Regno latino di Gerusalemme, i quali costruirono l'attiguo cenobio di cui rimangono ancora evidenti tracce⁴⁵⁴, e forse proprio loro veicolarono l'arrivo del crocifisso in Sicilia, al loro arrivo nell'Isola o al massimo quando nel 1264 vi si trasferiscono alcuni monaci provenienti da Fossanova per difendere il priorato dalle pretese del vescovato agrigentino⁴⁵⁵. L'opera infatti presenta una certa parentela, soprattutto per quanto riguarda l'austerità dell'intaglio, con alcune sculture proprio di ambito cistercense di fine XII secolo, ad esempio con il cosiddetto *Christ souriant* dell'abbazia di Lérins (fig. 233), che i monaci cistercensi portarono con loro da Sénanque quando nel 1869 occuparono l'antica abbazia benedettina sull'isola prossima alla costa mediterranea della Francia⁴⁵⁶. Rispetto all'opera francese, che risulta più calligrafica, il crocifisso di Rifesì è però segnato da un lato da una maggiore plasticità della cassa toracica e dall'altro da

⁴⁵¹Sulla Madonna di Tindari e il suo contesto culturale cfr. G. FAZIO, *La Madonna di Tindari e le vergini nere medievali*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2012.

⁴⁵²Cfr. V. SCUDERI, *Crocifisso ligneo* (scheda n. 1), in *XII Catalogo di opere d'arte...* cit., pp. 5-8. Né lo Scuderi né l'autore del restauro, Ernesto Geraci, riconoscono le braccia come non pertinenti, eppure essi sottolineano: «...le braccia sono pesantemente attaccate e modellate con qualche impaccio» (Scuderi, *Ivi* p. 6); «Si è rimosso un grossolano rivestimento di stucco che copriva l'attacco tra il corpo e le braccia, anche allo scopo di nascondere una manipolazione strutturale che aveva modificato la sagoma delle scapole» (Geraci, *Ivi* p. 8).

⁴⁵³Cfr. R. PIRRI, *Sicilia Sacra*, 4 voll., Panormi 1630-1647 (ed. cons. A. Mongitore ed., con aggiunte di V. Amico, apud heredes Petri Coppulae, Panormi 1733), vol. I, p. 699.

⁴⁵⁴Sulla chiesa e il monastero di Santa Maria di Rifesì cfr. A. M. SCHMIDT, *La chiesa normanna di S. Maria di Rifesì presso Burgio*, in «Bollettino d'Arte», LX, 1-2, 1975, pp. 106-114.

⁴⁵⁵Cfr. L. T. WHITE JR, *Latin monasticism in Norman Sicily*, The Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1938, pp. 64, 172-177.

⁴⁵⁶Cfr. G. PICASSO, *La croce nella teologia monastica*, in B. ULIANICH (ed.), *La Croce...* cit., II, pp. 322-323.

una più accentuata linearità, che soprattutto si distingue nel perizoma, dal panneggio estremamente sintetico e aderente all'esile corpo di cui mette in evidenza le forme (figg. 230-231-232). La conformazione a due valve incrociate solcate da sottili pieghe con ritmo cadenzato, che tanto successo avrà nei secoli a venire in diversi crocifissi siciliani⁴⁵⁷, tanto da poter ipotizzare l'origine siciliana del disegno e individuare in quest'opera il prototipo primo, è qui caratterizzata dal bordo superiore che segue la linea curva del ventre, anziché coprirlo. Un'immagine dunque dal carattere estremamente raffinato pur nella sua essenzialità, per la quale, tolte le braccia, non si può assolutamente condividere il giudizio sferzante dello Scuderi, che vi coglieva «una qualità tecnica e formale che lascia alquanto a desiderare, specialmente nel modellato della parte superiore, volto e braccia in particolare»⁴⁵⁸, che invece poteva essere concepita soltanto in un ambiente colto e austero al tempo stesso, quale quello monastico di spiritualità cistercense.

⁴⁵⁷Cfr. *infra*, pp. 130 ss.

⁴⁵⁸V. SCUDERI, *Crocifisso ligneo...* cit., p. 5.

Cap. III - Un nuovo contesto devozionale: il Crocifisso gotico doloroso

«Dopo la morte di Gesù Cristo, San Nicodemo ultimò la taumaturgica effigie del Cristo che San Luca aveva ornato con l'aiuto degli Angeli; quando Gerusalemme fu distrutta da Tito, nell'anno 72, i soldati videro l'immagine e la trascinarono oltraggiosamente lungo le strade, ma Essa fu comprata dai fedeli con una gran quantità di sicli e consegnata al patriarca Pietro; fu venerata ad Alessandria e dopo il suo martirio, avvenuto il 26 novembre del 312, fu portata a Gerusalemme e nel 1219 insieme ad altre reliquie fu donata da S. Giovanni, patriarca di Gerusalemme, a suo fratello S. Angelo Carmelitano. Angelo, giunto a Palermo, la donò al palermitano Federico Chiamonte, fratello del Beato Atanasio Chiamonte, Patriarca di Alessandria; egli nel 1220 con una solenne processione collocò l'immagine nella chiesa parrocchiale di S. Nicola alla Kalsa e in suo onore eresse una cappella nella navata di sinistra. Manfredi Chiamonte, conte di Modica, primo signore di Caccamo, affinché questa immagine fosse venerata in un modo più augusto dalla Città capitale, la donò nel 1311 alla chiesa cattedrale della Città.»⁴⁵⁹

L'artificiosa ricostruzione delle vicende prodigiose legate alla venerazione del grande crocifisso della Cattedrale di Palermo (cat. III.1), riportate dal gesuita Giovanni Maria Amato, che nel solco della tradizione agiografica di stampo bollandiano, tipica del suo ordine, vorrebbe attestarne l'antichità del culto e l'autenticità quale vera icone di Cristo e perciò da considerare al pari di una reliquia, se da un lato rende palese l'inattendibilità della *inventio* retoricamente costruita, dall'altro ci consente di approntare una serie di ragionamenti, leggendo fra le righe, circa il nuovo ruolo che il crocifisso viene ad assumere nel corso del XIII secolo, parallelamente a quello paraliturgico mantenuto in modo ormai consolidato dalla croce *de medio ecclesiae*. Prima di passare perciò a parlare in modo diretto dei più antichi esemplari di crocifisso rimasti in Sicilia, a partire proprio dal veneratissimo simulacro palermitano⁴⁶⁰, e dei loro emuli, occorre inquadrare l'argomento in generale sia dal punto di vista della nuova funzionalità che essi sono chiamati a svolgere all'interno dello spazio ecclesiale, sia per quanto riguarda l'inquadramento storiografico e culturale all'interno di quel fenomeno ormai universalmente noto come “crocifisso gotico doloroso”.

Nel 1981 Hans Belting pubblica un saggio fondamentale per l'argomento trattato, che nella traduzione italiana prende come titolo “L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche

⁴⁵⁹G. M. AMATO, *De Principe Templo Panormitano*, Ex Typographia Joannis Baptistae Aiccardo, Panormi 1728, p. 313.

⁴⁶⁰Il più antico crocifisso siciliano è in realtà quello proveniente dall'abbazia cistercense di Riferi (cfr. *supra* pp. 104-105) databile intorno al settimo decennio del XIII secolo, ma esso rimarrà un caso isolato almeno fino alla seconda metà del Trecento, quando verrà ripreso dal Crocifisso del duomo di Monreale (cfr. *infra* pp. 130 ss.) con passaggi ancora non del tutto chiari.

immagini della passione”⁴⁶¹. Nel testo, che intende studiare principalmente la diffusione dell'icona di origine bizantina dell'*Imago pietatis*, lo studioso tedesco focalizza l'attenzione anche sull'introduzione in Italia «della figura del Cristo morto, che si sostituisce a quello vivo», modificando «radicalmente la concezione e l'espressione della croce dipinta»⁴⁶², individuandone l'avvenuta riformulazione nella specifica spiritualità legata alla committenza degli ordini mendicanti, in un primo momento soprattutto dei francescani, e il trapasso dall'una all'altra forma di rappresentazione nelle croci di Giunta Pisano, a partire da quella perduta commissionata nel 1236 per il Sacro Convento di Assisi dal successore di Francesco alla guida dell'ordine, frate Elia⁴⁶³. Ora, se è innegabile il fatto che la diffusione dell'immagine del Cristo morto abbia avuto nell'ordine francescano uno dei maggiori propulsori, e questo è ormai un dato acquisito nella storiografia artistica⁴⁶⁴, per contro mi chiedo se davanti ad un crocifisso del modello giuntesco si possano usare espressioni come “immagine devozionale” o “contemplazione della sofferenza di Cristo” o, ancora, “capace di risvegliare la compassione nel fedele”⁴⁶⁵. Il crocifisso proposto da Giunta, ovvero che diventa predominante al tempo di Giunta, è vero che presenta infatti l'immagine del Cristo morto, che comunque come abbiamo visto era diffusa anche prima del pittore pisano e non solo in Oriente ma anche nell'Europa continentale⁴⁶⁶, ma la morte è qui interpretata in una visione concettualistica, nella percezione astratta del sacrificio salvifico e non come volontà di riprodurre realisticamente l'evento cruento della crocifissione. Nessun segno di sofferenza trapela nel corpo del Cristo, nessun accenno agli aspetti umani della morte, persino la curvatura innaturale del corpo e i fiotti di sangue che in modo quasi decorativo fuoriescono dalle piaghe, allontanano la prospettiva di una volontà di immedesimazione con la passione del Cristo. Per trovare una drammatizzazione della morte di Cristo in una croce dipinta bisogna aspettare la fine del secolo e l'umanesimo giottesco, che già nella grande croce di Santa Maria Novella (fig. 235) riesce a infondere, pur nella pacatezza dell'immagine, quel senso di immedesimazione nella morte di un uomo reale con tutte le sofferenze subite⁴⁶⁷, prima di allora è difficile pensare che davanti ad una croce dipinta un qualsiasi fedele potesse muoversi a compassione, assimilandosi con l'immagine segnata sulla tavola per mezzo della contemplazione. La meditazione della morte e della sofferenza del Cristo crocifisso, con senso catartico di pentimento, doveva allora passare per un altro medium,

⁴⁶¹H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter...* cit.

⁴⁶²*IVI*, p. 164.

⁴⁶³*IBIDEM*.

⁴⁶⁴Cfr. W. R. COOK, *The origins of Franciscan art*, in L. MAGNANI e L. STAGNO (eds.), *I Francescani in Liguria*, atti del convegno di studi (Genova, Università degli Studi, 22-24 ottobre 2009), De Luca Ed. D'Arte, Roma 2012, pp. 11-28, con bibliografia precedente.

⁴⁶⁵Cfr. H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico...* cit., pp. 164; 166.

⁴⁶⁶Cfr. *supra*, pp. 40-41.

⁴⁶⁷Sulla croce di Santa Maria Novella e le croci giottesche cfr. M. SEIDEL, *La croce di Santa Maria Novella*, in IDEM, *Arte Italiana del Medioevo e del Rinascimento. Pittura*, Marsilio, Firenze 2003, pp. 81-160.

più capace di creare un'immagine concreta di uomo sofferente e più prossima al fedele, anche in senso fisico, in modo da poter contemplare da vicino le singole ferite inferte durante la passione e ancora grondanti di sangue. Appare evidente che a questo scopo risultava molto più immediato l'uso del crocifisso ligneo policromo, con la sua maggiore capacità di mimesi rispetto alla tavola dipinta, e difatti se sostituiamo alla croce dipinta il crocifisso scolpito nelle argomentazioni di Belting, esse ritornano a funzionare perfettamente.

L'uso di un crocifisso che non fosse destinato esclusivamente alle celebrazioni liturgiche è attestato con certezza nelle miniature delle Bible Moralisée, a partire da quella di Vienna (Codex 2554), la più antica che si conosca fra quelle conservatesi, insieme alla 1179 legata nello stesso volume e che la precede di pochi anni, risalendo entrambe ai primi decenni del XIII secolo⁴⁶⁸. Oltre infatti alla già ricordata miniatura con il crocifisso sul tramezzo del Codex 1179⁴⁶⁹, se ne contano almeno altre sei nel Codex 2554, in cui si vedono gruppi di uomini di diversi ceti sociali, chierici e laici, in preghiera al di fuori della liturgia davanti a un crocifisso scolpito (figg. 236-237-238-239-240-241-243); fra di esse ne spiccano soprattutto due in cui con grande chiarezza è rappresentato il crocifisso ligneo posto sopra un altare⁴⁷⁰ (fig. 237), mentre in un'altra esso viene portato in processione⁴⁷¹ (fig. 238). Ovviamente non si vuole qui affermare che prima del XIII secolo non esistessero contesti di devozione al crocifisso. Rimangono ad esempio dubbi sull'uso del Cristo crocifisso rivestito dal *colobium* (fig. 243), la cui diffusione è attestata fra Toscana, Catalogna e alcune aree della Germania e la cui produzione si può racchiudere fra XI e XII secolo⁴⁷², a scapito delle testimonianze leggendarie che li vorrebbero molto più antichi, soprattutto se si considerano le fonti non univocamente interpretabili relative al più famoso di essi, ossia il Volto Santo di Lucca (fig. 242), che in un inventario degli altari della cattedrale di San Martino del 1071 potrebbe essere identificato con quella *Crux nova* detta *Vultus*, mentre la dicitura *Crux vetus* dello stesso inventario, che è stata interpretata in diversi modi⁴⁷³, potrebbe riferirsi anche a una croce dipinta. A complicare le cose però la testimonianza di Leofstaán, abate dell'abazia inglese di Bury St. Edmunds, che sulla via del pellegrinaggio verso Roma nel 1050 cita una «Crux magna quae colitur in civitate lucana»⁴⁷⁴; anche qui non è facilmente individuabile l'opera a cui ci si riferisce, ma la cosa interessante è che viene usato il verbo “colo”, ossia venerare, il che ci restituisce un contesto

⁴⁶⁸Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554 (cfr. G. B. GUEST, *Bible Moralisée*, Harvey Miller Publishers, Graz 1995).

⁴⁶⁹Cfr. *supra*, p. 78.

⁴⁷⁰*IVI*, c. 53r.

⁴⁷¹*IVI*, c. 31v.

⁴⁷²Cfr. M.C. FERRARI e A. MEYER (eds.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, atti del Convegno di studi (Engelberg, 13-16 settembre 2000), Lucca 2005, con bibliografia precedente.

⁴⁷³Cfr. A. C. QUINTAVALLE, *I cristi viventi...* cit., pp. 112-117, con bibliografia precedente.

⁴⁷⁴*IVI*, p. 113.

di devozione attorno all'opera per cui si può pensare ad una collocazione su un suo proprio altare secondario e un culto riservato all'oggetto in sé e non alla sua semantizzazione durante un rituale liturgico. Nel corso del XIII secolo però, si incrementa l'uso, a questo punto possiamo dirlo, del crocifisso scolpito a scopo didascalico e per il rafforzamento della devozione del fedele, divenendo quasi sistematico nelle pratiche cultuali e di indottrinamento degli ordini mendicanti e poi nei rituali paraliturgici officiati dalle confraternite laicali dei disciplinati, percorso che porterà all'elaborazione più esasperata dell'immagine del crocifisso doloroso, tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo.

Dal punto di vista liturgico, il crocifisso a grandezza naturale e dalla resa sempre più realistica, anzi fino a diventare iperrealistica, delle sofferenze subite da Cristo diviene protagonista dei riti del Venerdì Santo, dove sostituisce progressivamente la *depositio* delle piccole croci stazionali o della particola eucaristica già previste nelle *consuetudines* monastiche benedettine dell'XI secolo, e a questo scopo alcuni crocifissi vengono realizzati con braccia snodabili, in modo da intensificare la partecipazione emotiva del fedele nella finzione scenica del seppellimento⁴⁷⁵, mentre il rito della *elevatio crucis* del mattino di Pasqua si tramuta nel dramma dell'*Assenza*, ossia nel mostrare al fedele, durante una pièce teatrale denominata *Visitatio Sepulchri*, il solo lenzuolo bianco estratto dal sepolcro dove era stato deposto il simulacro, a testimonianza della resurrezione avvenuta⁴⁷⁶.

Il crocifisso diventa anche protagonista nelle drammatizzazioni all'esterno delle chiese, già a partire dai secoli precedenti. Una *Résurrection* anglo-normanna databile al XII secolo contiene in un prologo la descrizione dell'impianto scenico sul sagrato, dove un crocifisso ligneo occupa il polo corrispondente idealmente all'altare⁴⁷⁷, e in questa prospettiva si possono leggere anche alcune delle miniature citate della *Bible Moralisée* (figg. 239-241). In questo contesto oramai quasi del tutto scenico è normale che il simulacro del crocifisso, insieme ad altri personaggi minori, che possono essere statue o attori veri e propri⁴⁷⁸, siano posti al centro di tutta una serie di produzione letteraria che convogliava l'attenzione verso le singole ferite della statua, che con finzione teatrale venivano mostrate al peccatore per il suo pentimento. Nascono così le *Laudi*, che le confraternite di Disciplinati e di Flagellati mettevano in scena nei loro oratori o lungo le strade delle processioni devozionali urbane o suburbane, che ponevano al centro dell'attenzione o le

⁴⁷⁵Cfr. S. CORBIN, *La déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Belle Lettres, Paris-Lisbonne 1960.

⁴⁷⁶Cfr. R. TOMASINO, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palumbo, Palermo 2001, pp. 268-271.

⁴⁷⁷*IVI*, p. 302.

⁴⁷⁸Cfr. C. BERNARDI, *La Deposizione di Cristo nei teatri della pietà*, in M. BURRESI (ed.), *Sacre Passioni...* cit., pp. 15-18. Sull'uso devozionale di Crocifissi e gruppi della Deposizione cfr. inoltre F. FLORES D'ARCAIS (ed.), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, atti del convegno di studi "Attorno ai gruppi lignei della Deposizione" (Milano, Museo Diocesano, 15-16 maggio 2003), Vita e Pensiero, Milano 2005.

statue del crocifisso o interi gruppi scultorei della passione, meglio noti come Deposizioni⁴⁷⁹ (fig. 244). Molto spesso i testi entrano in stretto dialogo con le opere scultoree e in tutti si pone sempre l'accento sull'umanità di Cristo, che ora è mortale fra i mortali, che soffre e spera e invoca, atteggiamento che via via viene a connotare l'aspetto delle opere stesse. Per esemplificare quanto detto basta citare per tutti Iacopone da Todi:

Se i tollete el vestire,
lassatelme vedere,
como el crudel ferire
tutto l'ha ensenguenato!
Donna, la man li è presa,
e nella croce è stesa;
con un bollon l'ho fesa,
tanto lo ci ho ficcato.
L'altra mano se prende,
ennella croce se stende
e lo dolor s'accende,
ch'è più moltiplicato.
Donna, li piè se prenno
e chiavellanse al lenno:
onne iontur'aprenno,
tutto l'ho sdenodato⁴⁸⁰.

Non deve stupire che tutte queste pratiche devozionali si sviluppino a partire dalla metà del XIII secolo soprattutto nel Centro Italia, con una propagazione a macchia d'olio diramante dai centri di irradiazione del francescanesimo⁴⁸¹.

Il fenomeno che invece si diffuse rapidamente in tutta Europa, sempre ad opera degli ordini mendicanti, da cui era ritenuto come uno degli aspetti primari della loro missione, fu quello della predica popolare. La predica era usata dagli ordini religiosi come strumento di controllo sulla vita

⁴⁷⁹Cfr. H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico...* cit., pp. 176-183; cfr. inoltre L. BATTAGLIA RICCI, *Ad exercitandum devotionis affectum. Gli scritti e le immagini sacre*, in M. BURRESI (ed.), *Sacre Passioni...* cit., pp. 19-23.

⁴⁸⁰JACOPONE DA TODI, *Donna de Paradiso*, vv. 60-75. Sull'argomento esiste una letteratura vastissima, ma per gli interessi di questo studio si rimanda ai testi citati nelle note precedenti con relativa bibliografia.

⁴⁸¹Cfr. H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico...* cit., pp. 179-180.

morale dei fedeli e tramite essa veniva divulgato il repertorio mistico e teologico secondo la spiritualità di ciascuna famiglia⁴⁸². Il tempo privilegiato per lo svolgimento delle predicazioni era senza dubbio la Quaresima ed è facile pensare che il tema centrale fosse quello della passione, crocifissione e morte di Cristo, così come confermato ad esempio dall'affresco di Pietro Cavallini (fig. 245) nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli (1308-1309)⁴⁸³, dove il fondatore dell'Ordine dei Predicatori è raffigurato rivolto verso il Crocifisso mentre nel libro che tiene in mano mostra l'asserzione paolina «Nos praedicamus Christum crucifixum» (1 Cor I, 27). Per capire appieno il ruolo che le immagini dovevano svolgere nei contesti della predicazione non dobbiamo immaginarci però questa come un rituale statico in cui il predicatore teneva il suo panegirico dal pulpito e gli astanti passivamente ascoltavano; per essere più efficace la predica si avvaleva invece di tutta una serie di dinamismi assimilabili quasi alle performance teatrali, che prevedevano la recita di testi intercalati da parte di altre persone e, all'occorrenza, l'esposizione dell'immagine figurativa. Alcuni omeliari, pur se tardi, conservano ancora le rubriche di regia delle predicazioni ed è interessante notare che una di esse prevede che quando il predicatore parla della *crudelissima crucifixione* allora *ostenditur crucifixum*, e davanti all'immagine esposta si intimava ai fedeli: «actendete et vedete. Et con dolore et lacrime considerete»⁴⁸⁴; in altri testi, durante la predica si esortano i fedeli «a cantare genuflessi in adorazione del legno della croce»⁴⁸⁵. Per poter sfruttare al meglio la sua carica emotiva è difficile pensare che il crocifisso con queste caratteristiche estremamente patetiche fosse pensato per essere esposto *in medio ecclesiae*, sulla trave o sul tramezzo, lontano dal fedele, ma il suo luogo ideale doveva essere invece uno spazio appartato, una cappella o un altare dove il fedele durante tutto l'anno poteva porsi in contemplazione personale e che all'occorrenza, o per la dimostrazione nelle prediche, appunto, o per i riti della Settimana Santa, o ancora per il trasporto in processioni devozionali, ad esempio in caso di calamità naturali, poteva essere traslato con un effetto ancora più sensazionale sulla psiche emotiva dei fedeli. Questa disposizione la confermano non solo le attuali collocazioni dei crocifissi dolorosi in cappelle proprie affiancate alle chiese, molti dei quali testimoniati in questa dislocazione fin dall'origine, ma anche alcuni casi specifici documentati, come il grande crocifisso di Palermo che nella sua chiesa di origine, San Nicolò alla Kalsa, era posto nella cappella Chiaramonte e così dopo il suo passaggio in cattedrale, nel 1314, quando fu posto nella prima cappella a capo della navata sinistra (fig. 246), con la particolarità che l'altare che lo ospitava non

⁴⁸²Anche per questo aspetto della vita religiosa medievale rimangono fondamentali le argomentazioni di Belting (*IVI*, pp. 184-189).

⁴⁸³L'esempio è riportato proprio da Belting (*IBIDEM*), che però non riconosce la citazione da San Paolo.

⁴⁸⁴Citazione tratta da *IVI*, p. 187.

⁴⁸⁵*IBIDEM*.

fu addossato al muro perimetrale della chiesa ma fu orientato⁴⁸⁶. Un caso particolare ancora a conferma è costituito dalla croce e dal crocifisso della cappella della Pura in Santa Maria Novella (fig. 247), due elementi prodotti in epoche e da culture diverse e che vennero riuniti in un secondo tempo per essere collocati sulla tomba della beata Villana delle Botti, terziaria domenicana morta nel 1361, che secondo la tradizione era devotissima del simulacro⁴⁸⁷. La grande croce è stata riconosciuta come prodotto inglese realizzato intorno all'ottavo decennio del XIII secolo; in origine essa non prevedeva l'immagine del crocifisso, infatti i fori di ancoraggio della scultura interrompono in modo brusco le trame decorative, che presentano una raffigurazione della *Vitis mystica* con scene cristologiche nei quadrilobi terminali dei bracci. Margrit Lisner assegna invece la statua del crocifisso, datata intorno al 1320, a intagliatore tedesco, i cui modi espressivi risultano però mediati e stemperati dal linguaggio figurativo fiorentino⁴⁸⁸, e d'altronde per adattare il simulacro al supporto preesistente l'opera deve essere stata necessariamente eseguita sul posto. È possibile che la grande opera inglese fosse stata la prima croce sul tramezzo della chiesa domenicana, poi sostituita intorno al 1290 dalla celebre croce di Giotto⁴⁸⁹ e quindi, rimasta accantonata, riadattata nella prima metà del Trecento da uno scultore tedesco itinerante come supporto al suo crocifisso doloroso, posto in un altare della navata destra, dove si recava a pregare la beata Villana e dove ella fu sepolta dopo la sua morte. Comunque sia la cosa che più importa in questa sede è la constatazione che contemporaneamente nella chiesa si vengono a trovare la croce di Giotto, esposta al centro sul tramezzo, e la statua del crocifisso, in una cappella laterale. Anche le testimonianze figurative ricostruiscono per il crocifisso doloroso un'ambientazione di più mistica intimità all'interno di una cappella, come è ad esempio accertabile nell'affresco di una delle vele della Cappella del Corporale del duomo di Orvieto, dipinta da Ugolino di Prete Ilario fra il 1357 e il 1364⁴⁹⁰, dove si vede San Tommaso d'Aquino in conversazione con il crocifisso (fig. 248), che secondo la tradizione è da identificare con quello ancora esistente nella chiesa orvietana di San Domenico⁴⁹¹ (fig. 259).

⁴⁸⁶Cfr. A. MONGITORE, *Le Parrocchie, Maggione, Spedali*, Biblioteca Comunale di Palermo, ms (QqE4), 1721, c. 100r, ora in A. MAZZÈ (ed.), *Le Parrocchie*, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1979, p. 277. Da notare che anche la cappella Chiaromonte in San Nicola alla Kalsa era con l'altare orientato: «Nel fianco sinistro vi sono altre cappelle: ... Siegue la cappella della famiglia Chiaromonte, dedicata al SS. Crocifisso: essa è profondata, ed ha l'altare non in fronte all'ingresso, ma nella parete sinistra entrando, col SS. Crocifisso.» (*IBIDEM*).

⁴⁸⁷Cfr. A. M. GIUSTI, *Un dipinto inglese del Duecento a Firenze*, in "Bollettino d'Arte", s. VI, LXIX 23, 1984, pp. 65-78.

⁴⁸⁸Cfr. M. LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Bruckmann, München 1970, p. 38.

⁴⁸⁹Sulla croce di Giotto cfr. *supra*, p. 108.

⁴⁹⁰Sugli affreschi di Ugolino di prete Ilario cfr. da ultimo E. ROSATELLI, *La cappella del corporale del duomo di Orvieto. Fede, arte, storia*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2010.

⁴⁹¹Cfr. G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", II, 1938, p. 179.

Anche i predicatori avevano però bisogno di attingere a qualche modello di ispirazione per trovare argomentazioni forti per le loro prediche; a partire dal settimo decennio del XIII secolo si sviluppano così dei veri e propri manuali, dapprima ad uso interno degli ordini religiosi e poi diffusi a livello popolare anche tramite traduzioni in volgare⁴⁹², dove il racconto biblico viene amplificato con tutta una serie di dettagli costruiti sui fatti narrati, con intenti oltre che narrativi anche di immedesimazione e moralizzazione, quasi a voler apparire più veritieri delle stesse Sacre Scritture. In ambito francescano ebbe ad esempio grande successo un testo come le *Meditationes vitae Christi*, fatto circolare non a caso sotto il nome di Bonaventura da Bagnoreggio⁴⁹³, il principale teologo del primo francescanesimo, in cui la passione di Cristo, che ben presto venne estrapolata dall'intero componimento e diffusa come scritto a sé, è sviluppata secondo le sette ore canoniche della preghiera, in modo che il predicatore che avesse voluto usare le argomentazioni lì contenute aveva già a disposizione un *canvas* entro cui schematizzare le sue prediche durante tutta una giornata. Proprio le *Meditationes*, insieme all'altro testo mistico questa volta autografo di Bonaventura, ossia il *Lignum Vitae*, entrambi incentrati sul dettagliato resoconto dei patimenti subiti da Cristo letti in chiave ora moraleggiante ora allegorica, sono stati riconosciuti come una delle principali fonti a cui si adeguò l'immagine del crocifisso estremamente sofferente, sviluppatosi verso la fine del Duecento⁴⁹⁴. Solo a titolo esemplificativo del contenuto dei due testi e degli spunti che essi hanno potuto offrire a predicatori e scultori, estrapolo dal contesto due passi significativi attingendo a quelle traduzioni in volgare che circolavano nel Trecento.

Dall'*Arbore della croce* (*Lignum Vitae*) di Bonaventura:

...e sopra il duro legno il sospinsero e gittarono crudelmente, e sparserlo e tirarlo e tesserlo e trassero da ogni parte a modo di pelle, e poi il chiavarono e forarlo nelle mani e ne' piedi con asprissimi e duri chiavelli... Attendi ora e vedi, o anima mia crudelissima... Sì 'l presero e sì lo spogliaro nudo, acciò che per le percosse delle sue battiture e flagelli per lo dosso e per li fianchi e per lo costato e per tutto il suo delicatissimo corpo, ci dimostrasse in palese i lividori e le sue aperture delle sue piaghe crudeli, che quasi avea simiglianza di penoso e appenato lebbroso. E, aperto egli tutto, e transfisso con quegli aspri e duri chiavelli, tu, o anima mia, potessi vedere e saziarti del diletto tuo, che per te sanare fu tutto isdrucito e squarciato e aperto, fedita sopra fedita, e piaga sopra piaga, e lividore sopra lividore...⁴⁹⁵

⁴⁹²Cfr. H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico...* cit., p. 190.

⁴⁹³Sul testo mistico francescano resta ancora fondamentale G. PETROCCHI, *Le "Meditationes Vitae Christi"*, in IDEM, *Ascesi e mistica trecentesca*, F. Le Monnier, Firenze 1957, pp. 41-83.

⁴⁹⁴Sull'importanza dei due testi nella codificazione del crocifisso doloroso cfr. da ultimo M. TOMASI, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "Crocifisso doloroso"*, in M. BURRESI (ed.), *Sacre Passioni...* cit., pp. 57-75, in particolare pp. 57-61, con relativa bibliografia.

⁴⁹⁵Cit. tratta da A. LEVASTI (ed.), *Mistici del Duecento e del Trecento*, Rizzoli, Milano – Roma 1935, pp. 171-172.

E dalle *Meditazioni sulla vita di Gesù (Meditationes vitae Christi)*, Ora Sesta, cap. LXXVIII:

Poni ben in mente ogni cosa. È incalciato messer Iesù sopra questa scala piccola; ma elli senza alcuna contenzione fa ciò che vogliano. E quando fu in su lo scalino di sopra, lo quale giungeva infino colà dove dovea tenere li piedi, sì volse le reni alla croce, e aperse quelle sue braccia, e sparse le sue mani eccellentissime e bellissime, e pòrsele ai suoi crocifissori; e levò gli occhi suoi in cielo al Padre e disse: - Ecco, Padre mio, qui sono; tu hai voluto ch'io mi sia umiliato infino a la croce, per amore dell'umana generazione: piacemi, e accettòlo, e offeroti me medesimo per coloro quali tu hai voluto che sieno miei fratelli. E tu, dunque, Padre mio, accetta questo sacrificio e da ora innanzi sie placabile per lo mio amore; e purga e parti da loro ogni vecchia macula. Io sì mi ti offero per loro.

E colui ch'era dietro alla croce pigliò la sua mano dritta e conficcòlla alla croce fortemente; e quello ch'era dall'altra parte pigliò la sua mano manca, e tiròlo più che potea, e tegnendola ferma così distesa, l'altro la conficca crudelmente, e poi scesero in terra delle scali. E rimase lo signore del mondo così sospeso in sulla croce, che solamente era sostenuto da quelli chiovi ch'erano confitti nelle mani. E incontenente venne l'altro e pigliòli li piedi, e tiròlo giuso quanto più potea, in tanto che pareva che tutte l'ossa e li nerbi si disnodassero; e l'altro conficcò ambedue li piedi l'uno sopra l'altro con un chiovo.

... E così stava lo Signore del mondo disteso e confitto in sulla croce, in tanto che tutte le ossa si potevano annomerare, secondamente ch'elli s'arramarcia per lo Profeta nel salmo.

Scorrono l'onde del suo santissimo sangue per quelle fessure grandi delle mani e dei piedi, ed è sì tutto quanto costretto, che non si può muovere se no il capo. Quelli tre chiovi sostengono tutto il peso di quello corpo; e sostiene crudelissimi dolori, ed è sì afflitto che non si poderia dire né pensare⁴⁹⁶.

La tipologia di crocifisso, ormai universalmente nota col nome di “gotico doloroso”, secondo il fortunato epiteto formulato da Géza De Francovich⁴⁹⁷, si può considerare una filiazione di questo contesto culturale e religioso, nato come strumento per indirizzare la sensibilità dei fedeli verso il pentimento dei peccati commessi attraverso la contemplazione delle atroci sofferenze di Cristo sulla croce, una *muta praedicatio* che nella meditazione personale o comunitaria della cruenta immagine si sostituiva o si affiancava alle parole altrettanto forti dei predicatori che risuonavano dai pulpiti delle chiese di tutta Europa. A questa già sufficiente attrattiva per la *devotio* popolare dell'epoca spesso si associava il valore aggiunto delle reliquie, che in diversi esemplari trovavano posto in ricettacoli ricavati nell'ampio torace o nella testa della statua, accessibili tramite finestrelle

⁴⁹⁶Cit. tratta da G. DE LUCA (ed.), *Prosatori minori del Trecento. Scrittori di religione*, Ricciardi Editore, Milano – Napoli 1954 (nuova ed., Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Torino 2013), pp. 1010-1011.

⁴⁹⁷G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione...* cit.

mimetizzate sul retro della scultura e che spesso forniscono gli unici appigli cronologici per le opere, visto che la reposizione delle reliquie è sempre accompagnata da una bolla di consacrazione e di autentica delle stesse. Tramite una di queste, ad esempio, è stato possibile stabilire con certezza un *ante quem* per il crocifisso di Sankt Maria im Kapitol (fig. 60), che il De Francovich considera come il capostipite della serie più estrema dei crocifissi dolorosi, essendo state consacrate le reliquie che si trovano all'interno dello sproporzionato torace nel 1304⁴⁹⁸.

Lo studio metodologico di questa tipologia di crocifissi prende avvio nella storiografia artistica proprio dal saggio dello studioso goriziano, ormai nel lontano 1938, che rimane ancora oggi il punto di partenza imprescindibile per la ricerca su questi manufatti, seguito nei decenni successivi da importanti precisazioni e puntualizzazioni da parte di altri studiosi, soprattutto tedeschi e italiani, che prendono tutte avvio dalle validissime argomentazioni del De Francovich⁴⁹⁹. Lo studioso ritiene che all'origine di questa categoria di rappresentazione del crocifisso vi possano essere le classicheggianti interpretazioni del soggetto create nella prima metà del XIII secolo in area mosano-westfalica e da lì passate al resto della Germania e anche in Italia. A questa tendenza si aggiunge una prima produzione di crocifissi dolorosi, tendenzialmente più pacati e ispirati dalle spiritualità mendicanti, in area adriatica e soprattutto in Toscana, dove su tutti si innalzano i crocifissi lignei o anche marmorei, nei rilievi dei pulpiti ad esempio, di Nicola e Giovanni Pisano. Tramite la circolazione dei frati, francescani e domenicani soprattutto, da un convento all'altro e conseguentemente di opere trasportabili, come oreficerie e libri miniati, il modello “mendicante” sarebbe giunto in Renania, dove il *Kunstwollen* tedesco l'avrebbe elaborato con accenti di più violento espressionismo. Da qui il crocifisso doloroso sarebbe stato diffuso tramite gli artisti itineranti tedeschi, la cui circolazione in Europa è ampiamente documentata, e nella seconda metà del Trecento gli intagliatori italiani, suggestionati dai modelli germanici, ne propongono una

⁴⁹⁸A questa data risale un'iscrizione, non più esistente, nella quale si dice che il vescovo Enrico Longhen aveva consacrato la “veneranda” croce e vi aveva posto al suo interno le reliquie, che vengono elencate. L'aggettivo veneranda fa supporre che la scultura potesse risalire almeno a qualche anno prima (cfr. G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione...* cit., p. 146). La collocazione di una reliquia della vera croce entro il capo è attestata invece nel caso del crocifisso di Coesfeld da una bolla papale del 1312 (cfr. M. TOMASI, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi...* cit., p. 66). La data riportata su una delle reliquie conservate al suo interno ha permesso di datare anche il *Dévot Christ* di Perpignan al 1307 (cfr. A. FRANCO MATA, *El “dévôt crucifix” de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia*, in “*Mélanges de la Casa de Velázquez*”, XX, 1984, p. 189). Su questo specifico argomento in generale cfr. J. TORSY, *Die Reliquien im Gabelkruzifix von Honnef Selhof*, in “*Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*”, XXVII, 1967, pp. 60-74.

⁴⁹⁹A fronte di una bibliografia sterminata sull'argomento rimangono ancora fondamentali G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione...* cit.; F. MÜHLBERG, *Crucifixus dolorosus. Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes*, in “*Wallraf Richartz Jahrbuch*”, XXII, 1960, pp. 69-86; G. e J. TAUBERT, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, in “*Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*”, XXIII, 1969, pp. 79-121; M. LISNER, *Holzkrufix in Florenz...* cit.; M. VON ALEMANN-SCHWARTZ, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1976; U. BERGMANN (ed.), *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters. Die gotischen Crucifixi dolorosi*, atti del convegno di studi (Köln, Fachhochschule, 26 novembre 1999), Siegl, München 2001.

versione italiana dove «l'espressionismo nordico vi si stempera a contatto coll'ideale di bellezza del Sud»⁵⁰⁰.

Recentemente Pavel Kalina⁵⁰¹, basandosi anche sui dubbi che sono sorti circa l'identificazione dell'attuale crocifisso di Sankt Maria im Kapitol con quello già esistente nel 1304, ha proposto di sovvertire l'ordine dei fatti e di far derivare i crocifissi dolorosi renani da quelli italiani, come dall'esemplare del San Domenico di Orvieto (fig. 259) o, principalmente, dai crocifissi lignei di Giovanni Pisano (fig. 261), che quindi cronologicamente li anticiperebbero. Il tramite di trasmissione fra l'Italia e la Germania secondo il Kalina sarebbe stato l'ordine Domenicano, che risulterebbe essere il principale promotore dell'immagine drammatica, e inoltre, sempre secondo questa teoria, tutti i crocifissi gotico-dolorosi presenti in Italia e considerati dalla critica tradizionale come opere tedesche verrebbero invece classificati come italiani. Troppe sono le falle che non permettono di prendere in considerazione l'ipotesi proposta da Kalina⁵⁰², a partire dall'aver tralasciato la componente francescana nella creazione del crocifisso doloroso, eppure crocifissi di questa tipologia sono presenti in chiese francescane non meno che in quelle domenicane e inoltre le principali fonti letterarie rintracciate per la fissazione dei canoni dell'immagine sono proprio di estrazione spirituale francescana, si pensi ad esempio all'immagine del crocifisso lebbroso, con l'intero corpo maculato o puntinato da lesioni cutanee, che trova puntuale riferimento in un passo già citato dell'*Arbore della croce* di Bonaventura⁵⁰³.

Prima di passare in rassegna i crocifissi trecenteschi superstiti in Sicilia, occorre però fare almeno un cenno al complemento iconografico indispensabile nella rappresentazione del crocifisso, che in raffigurazioni plastiche diventa anche supporto di ancoraggio per la statua stessa. Nel caso specifico del crocifisso gotico doloroso, l'elaborazione di una tipologia di croce precisa e ben connotata la rende non soltanto complemento, ma parte essenziale del discorso iconografico e iconologico⁵⁰⁴. Le specificità della croce usata nei nostri crocifissi rimandano costantemente al tema dell'albero, sia nella forma, che nell'aspetto e ancora nel colore. La forma prediletta di croce usata nei crocifissi dolorosi, pur persistendo in molti esemplari la convenzionale croce latina ad assi perpendicolari, è quella a “Y”; essa è presente sia nei crocifissi nordici sia in quelli italiani, e

⁵⁰⁰G. TIGLER, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiore e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo*, in L. MOR e IDEM, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla risoperta di un capolavoro medievale in legno*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York 2010, p. 54.

⁵⁰¹P. KALINA, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the crucifixi dolorosi*, in “artibus et historiae”, XXIV 47, 2003, pp. 81-101.

⁵⁰²Una decisa confutazione della teoria dello studioso ceco è stata data da Aldo Galli (cfr. A. GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in IDEM e P. REFICE (eds.), *Arte in Terra d'Arezzo: il Trecento*, Edifir, Firenze 2005, p. 125).

⁵⁰³Cfr. *supra*, p. 114.

⁵⁰⁴Sull'origine, il significato e le tipologie della croce nei crocifissi due e trecenteschi cfr. G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione...* cit., pp. 147-157.

per tutti basta citare ancora le opere dei Pisano⁵⁰⁵. Nonostante De Francovich ponga dubbi circa la volontà di assimilare con questa tipologia la croce ad un albero, poiché i primi esemplari che la utilizzano presentano delle superfici perfettamente levigate a pialla⁵⁰⁶, credo che in essa debba riconoscersi la traduzione visiva quanto letterale del più volte citato inno *Pange lingua gloriosi*, che a questa altezza cronologica è ormai universalmente impiegato in Occidente durante l'adorazione della croce nella liturgia del Venerdì Santo, in particolare nel passo che recita: «Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera, / et rigor lentescat ille quem dedit nativitas, / ut superni membra regis mite tendas stipite»⁵⁰⁷. L'elemento arboreo è ancora più esplicito nell'aspetto della croce, con gli assi che assumono i connotati di tronchi a cui sono stati recisi i rami, ma dei quali conservano ancora le basi delle attaccature. Il concetto di associazione fra la croce e l'albero, come già si è visto, è molto più antico rispetto alle opere qui trattate⁵⁰⁸; la mistica duecentesca ne riprende però il tema trattandolo in chiave allegorica, come nel caso più noto di Bonaventura da Bagnoreggio, dove l'immagine della croce come albero vivo capace di produrre costantemente frutti buoni per l'umanità è formulata già nel titolo del componimento⁵⁰⁹. Infine, altro elemento non trascurabile è quello del colore usato, quasi sempre il verde. Appare subito chiaro che non si tratta di una scelta puramente mimetica, il legno infatti non è mai verde, neanche quando è ancora vivo, attaccato alle radici, semmai verdi sono le foglie, non il tronco. Non è difficile però trovare una spiegazione anche per questo elemento cromatico; il riferimento sembrerebbe essere tratto infatti direttamente dalle scritture e in particolare da un versetto del Vangelo di Luca, quando cioè Gesù, sulla via del Calvario, mentre sta portando la croce sulle spalle, si rivolge alle donne pagate per piangere al suo passaggio con queste parole: «Filiae Hierusalem, nolite flere super me, sed super vos ipsas flete, et super filios vestros... Quia si in viridi ligno haec faciunt, in arido quid fiet?» (Lc XXIII, 27; 31).

E torniamo finalmente al crocifisso chiaramontano della cattedrale di Palermo. Come ricordato in apertura di questo capitolo, la scultura giunse in cattedrale a seguito della donazione fatta da Manfredi Chiaramonte nel 1311, finora si è sostenuto o almeno così riferiscono concordemente tutte le fonti locali che probabilmente equivocano quanto scritto da Rocco Pirri, che così resoconta nella vita del vescovo Francesco di Antiochia, il quale fu a capo della diocesi di Palermo fra il 1312 e il 1320: «E sacello Claramontanorum Motycae Comitum, quod erat in divi Nicolai Yalciae

⁵⁰⁵Cfr. M. SEIDEL, “*Sculpens in ligno splendida*”. *Sculpture lignee di Giovanni Pisano*, in M. BURRESI (ed.), *Sacre Passioni...* cit., pp. 79-99.

⁵⁰⁶G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione...* cit., pp. 156-157.

⁵⁰⁷Questi versi della nona strofa dell'inno *Crux Fidelis* sono già stati messi in relazione con la croce a “Y” di San Domenico a Orvieto da De Francovich (cfr. *IVI*, p. 178). Sull'inno di Venanzio Fortunato cfr. *supra*, p. 62.

⁵⁰⁸*IBIDEM*.

⁵⁰⁹Sul *Lignum vitae* di Bonaventura da Bagnoreggio cfr. *supra*, p. 114.

hodie la Calza, antiquissimus aequè, ac celeberrimum Christi cruci affixi simulacrum in Cathedrale templum solemniter per urbem pompa Franciscus invenxit»⁵¹⁰. La notizia offre così un saldo *terminus ante quem* nell'episcopato di Francesco d'Antiochia, che preciseremo più avanti⁵¹¹, ma leggendo ancora nelle pagine del Pirri si può ricavare anche un possibile *post quem* per la scultura nel 1306, poiché in quell'anno Giovanni Chiaramonte, fratello di Manfredi, compra un appezzamento di terreno confinante con la chiesa di San Nicolò per costruirvi la sua cappella di famiglia da dedicare al crocifisso⁵¹². La tenaglia cronologica così ricavata pone l'opera palermitana straordinariamente prossima a quel 1304, data correlata come detto alla consacrazione del crocifisso doloroso di Sankt Maria im Kapitol⁵¹³, e proprio con il celebre esemplare tedesco il crocifisso di Palermo mostra stretti legami culturali ed esecutivi, tanto che risulta essere il più vicino ai modelli tedeschi fra i crocifissi presenti in Italia. I punti di contatto fra le due opere sono veramente tanti e sono stati già evidenziati abbondantemente dalla critica a partire da De Francovich⁵¹⁴, con cui non si può che concordare; essi vanno dalle geometrie estremizzate e spigolose della sproporzionata cassa toracica - dalla caratteristica forma a "M", con sterno sporgente e un numero sovrabbondante di costole (ben sedici per lato a Palermo) che incorniciano la profonda depressione dell'addome - e del capo - pesantemente squadrato (figg. 263-264), con liscia calotta cranica e come unica sporgenza la voluminosa corona di spine, resa con un intreccio di funi poi ingessate e pigmentate di verde, da cui in origine fuoriuscivano aculei lignei -, alle caratterizzazioni più espressive - come

⁵¹⁰R. PIRRI, *Sicilia Sacra...* cit., vol. I, p. 15. L'incongruenza fra la data riportata dal Pirri e l'episcopato di Francesco d'Antiochia potrebbe confermare lo spostamento in avanti di un paio d'anni riportato da Agostino Inveges, che difatti colloca il trasferimento del Crocifisso alla chiesa cattedrale fra il 1313 e il 1314 (cfr. A. INVEGES, *La Cartagine Siciliana*, Typographia Giuseppe Bisagni, Palermo 1651, p. 211). Una lapide del 1660 (cfr. G. M. AMATO, *De principe...* cit., pp. 313-314) posta già nella chiesa di San Nicolò la Kalsa e oggi, dopo la sua demolizione, nella chiesa di Santa Maria della Catena, ricorda l'antica presenza in chiesa del venerato simulacro e tramanda la data del 1311, che dunque è stata presa per buona dalla storiografia, ma una rilettura degli avvenimenti riportati dal Pirri consentono forse di confermare quanto affermato dall'Inveges.

⁵¹¹Cfr. *infra*, p. 122.

⁵¹²Per comodità e completezza riporto la notizia tratta da Antonino Mongitore (cfr. A. MAZZÈ (ed.), *Le Parrocchie...* cit., p. 270): «Non s'ha l'hanno quando fosse fondata questa antichissima chiesa: la sua più antica memoria però è nel 1306. poiché in dett'anno Giovanni Chiaramonte nobile palermitano volendo edificare una cappella in onore del SS. Crocifisso in questa chiesa parrocchiale comprò un gran tratto di terra dal priore di S. Maria d'Ustica e S. Onofrio, come scrisse il Pirri in *Notitia ecclesiae panormitanae* f. 214: *S. Nicolai de Ycalca anno 1306. eam aedem parochialem dici invenio in tabulis concessionis cuiusdam terrae tractus propè mare, et idem templum Ioanni de Claramonte die 12. februarii Friderici Regis .III. Anno 2. per fratrem Cirinum priorem S. Mariae Usticae et S. Hunuphris*. Più distintamente l'Inveges nella *Cartagine Siciliana* lib. 2. cap. 6. f. 173: Nel 1306. Giovanni Chiaramonte nella chiesa parrocchiale di S. Nicolò della Kalsa della città di Palermo, volendo fabbricare una cappella del S. Crocifisso, ove dopo si sepeli, comprò il fundo profano dell'abbate di S. Onofrio, e S. Maria d'Ustica chiamato frate N. Cirino e a f. 235 scrivendo dell'istesso Giovanni aggiunse: nel 1306. comprò a suo nome e dei suoi tutto quel gran tratto di terra della città di Palermo; il quale si discende dal piano della Marina: infino al ponte di Misilmeli, ò della Miraglia. Fondò la cappella dei Chiaramontani nella chiesa parrocchiale di S. Nicolò dela Calsa. Questo tratto di terra egli poi restituì alla Chiesa palermitana, come scrive il Pirri citato f. 158 e Inveges loc. cit. f. 239; fondò però la cappella chiaramontana, ove fu poi nella nuova seppellito nel 1338, e in questa cappella collocò il SS. Crocifisso, che poi nel 1311. fu trasferito al Duomo...».

⁵¹³Cfr. *supra*, p. 115.

⁵¹⁴Cfr. G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione...* cit., pp. 197-198.

le profonde rughe che solcano il volto, la smorfia patetica della bocca che mette ben in evidenza la dentatura, le carni lacerate in corrispondenza delle ferite da cui si intravedono tendini e tessuti interni, la tensione muscolare, soprattutto nello stiramento delle braccia -, ad alcune notazioni di carattere tecnico – ad esempio i capelli disposti sulle spalle in singole ciocche, molto più evidenti e numerose a Palermo, realizzate con cordoncini di canapa e il torace realizzato con due assi di legno separate, con un vano interno accessibile da una finestrella sul retro (fig. 262), che a Palermo, così come documentato a Colonia, doveva avere la funzione di ricettacolo per le reliquie⁵¹⁵ -, per finire con la forgia del perizoma – quasi sovrapponibile nelle due opere, con la caratteristica unica della fascia che lega la stoffa ai fianchi e poi del lembo che copre il solo ginocchio sinistro e la piega “stirata” che scende lungo il femore opposto -. Una volta sottolineate le concordanze, bisogna però constatare che esistono anche elementi estranei agli intagli tedeschi e che invece avvicinano il crocifisso di Palermo ad alcuni esemplari in Italia, come il crocifisso di San Domenico a Orvieto⁵¹⁶. La massa corporea di questi crocifissi italo-tedeschi è più massiccia rispetto a quelli germanici e questo si traduce in una maggiore pesantezza dell'immagine con il conseguente ingrossamento delle gambe, anche se forse sono quelle dei crocifissi tedeschi ad essere troppo esili, e soprattutto con il risalto fortemente aggettante dato alle ginocchia, che nel profilo dell'immagine diventano il punto più avanzato, anche rispetto al busto e alla testa⁵¹⁷. Inoltre nel crocifisso palermitano, ed è questa una delle straordinarietà dell'opera, il baricentro del busto non corrisponde all'asse verticale segnato dalla croce, ne consegue lo spostamento dei fianchi a destra, quasi a voler rendere un disperato colpo di reni nello spasmo finale, che crea una sinuosa linea di disperata tensione accentuando l'exasperazione dei mezzi espressivi⁵¹⁸. A questo si aggiunge anche lo stemperamento espressivo del volto, che non ha più la carica violenta e quasi mostruosa del crocifisso di Colonia, ma presenta al contrario una sofferenza velata di una certa serenità nell'accettazione dei propri patimenti. Per questi motivi è possibile pensare per l'autore dell'opera palermitana ad un intagliatore certamente tedesco, o quanto meno con una stretta conoscenza dei crocifissi dolorosi renani, ma che opera in Italia, dove mitiga il suo linguaggio a contatto con le culture figurative del Sud. D'altronde, come già accennato⁵¹⁹, gli intagliatori tedeschi itineranti erano ricercatissimi in tutta Europa, e non fa eccezione l'Italia meridionale; solo

⁵¹⁵Cfr. D. E. KALEY, *Il Crocifisso Chiaramonte della Cattedrale di Palermo*, Cattedrale di Palermo, Palermo 1993, p. 30.

⁵¹⁶Vicinanza già sottolineata da G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione...* cit., p. 197.

⁵¹⁷Sarebbe questa una caratteristica peculiare dei crocifissi italiani rispetto a quelli tedeschi, come dimostrerebbe un rilievo del candelabro del cero pasquale della cattedrale di Gaeta della fine del XIII secolo (cfr. *IVI*, p. 198).

⁵¹⁸Una simile impostazione ma ancora più accentuata si riscontra nel Crocifisso della chiesa di San Francesco ad Oristano, forse della stessa mano che ha intagliato l'esemplare di Santa Maria Novella (cfr. da ultimo A. PALA, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano: un modello di iconografia francescana in Sardegna*, in “*Ikon. Journal of iconographic studies*”, III, 2010, pp. 125-136).

⁵¹⁹Cfr. *supra*, p. 116.

per fare un esempio, un documento del 1319 attesta che alla corte di Carlo di Calabria erano attivi già da diversi anni come scultori un «magister Theodoricus de Alemania et Gilechtus eius frater»⁵²⁰. Ad avvalorare l'ipotesi di una realizzazione in Italia del crocifisso di Palermo contribuisce inoltre l'analisi delle essenze lignee usate per la scultura, individuate durante il restauro dei primi anni Novanta; esse sono state classificate in: tiglio per la gran parte della scultura, cipresso per le braccia, e pioppo per il retro del busto⁵²¹. Gli intagliatori tedeschi, per contro, hanno realizzato i loro crocifissi in patria quasi esclusivamente in noce, con qualche eccezione per il tiglio, ma ad essi era totalmente sconosciuto il pioppo⁵²², essenze queste che invece erano largamente usate in Italia, e addirittura il pioppo era in Sicilia l'essenza lignea di gran lunga più impiegata per la statuaria, insieme al salice⁵²³. Per quanto riguarda la commissione dell'opera e il suo pervenire a Palermo nelle mani di uno dei più potenti e facoltosi feudatari dell'Isola, tutte le possibili ipotesi sono state attentamente vagliate da Diana E. Kaley, che per prima ha studiato il crocifisso dopo il restauro⁵²⁴. Manfredi Chiaramonte era entrato probabilmente in contatto con immagini di Crocifisso del tipo doloroso durante il suo soggiorno in Germania nel 1297, dove si era recato come ambasciatore di Federico II d'Aragona presso l'imperatore Adolfo di Nassau, residente allora fra Magonza e Colonia⁵²⁵. La data però è troppo precoce per lasciare ipotizzare un rapporto diretto fra questo viaggio e la commissione del Crocifisso per la sua cappella, fondata come detto nel 1306⁵²⁶. Il tramite più verosimile sembra allora essere quello dei cavalieri teutonici, che perlopiù arrivavano in Italia proprio dalla Renania e che a Palermo avevano sede fin dal 1197 presso la chiesa della Trinità alla Magione, i cui terreni confinavano con quelli del Chiaramonte impegnato, agli inizi del Trecento, nella costruzione del suo sontuoso palazzo cittadino, oltre che della cappella di famiglia nella altrettanto vicina chiesa di San Nicolò alla Kalsa⁵²⁷. Inoltre la

⁵²⁰Cfr. P. SANTUCCI, *L'arte figurativa dai Normanni alla metà del Quattrocento*, in R. ROMEO (ed.), *Storia della Sicilia. IX Arti figurative e architettura in Sicilia 1*, Edizioni del Sole, Napoli 1979 (nuova ed. Editalia, Roma 1999), p. 190.

⁵²¹Cfr. D. E. KALEY, *Il Crocifisso Chiaramonte...* cit., p. 31.

⁵²²Cfr. J. MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII^e au XVI^e siècle*, A. & J. Picard & Cie, Paris 1961, pp. 66, 70.

⁵²³In tutti i documenti siciliani di cui sono a conoscenza le essenze indicate per la statuaria e l'intaglio in legno sono il pioppo e il salice, con qualche eccezione per il pero, mentre un'essenza nobile ma resinosa quale il cipresso veniva usata negli intagli che non prevedevano il rivestimento policromo.

⁵²⁴Cfr. D. E. KALEY, *Il Crocifisso Chiaramonte...* cit.; EADEM, *Crocifisso, fine del sec. XIII – inizi del XIV* (scheda n. 1), in G. DAVÌ (ed.), *XVI catalogo di opere d'arte restaurate*, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2003, pp. 15-23.

⁵²⁵Cfr. C. REINLE, *Adolf von Nassau*, in B. SCHNEIDMÜLLER e S. WEINFURTER (eds.), *Die deutschen Herrscher des Mittelalters, Historische Porträts von Heinrich I. bis Maximilian I.*, ed. C. H. Beck, Monaco di Baviera 2003, pp. 360 – 371.

⁵²⁶Cfr. *supra*, p. 119.

⁵²⁷Cfr. D. E. KALEY, *Il Crocifisso Chiaramonte...* cit., pp. 25-26. I buoni rapporti fra il Chiaramonte e l'Ordine Teutonico è testimoniato da una pergamena del 1305, nella qual Manfredi, in qualità di Siniscalco del Regno, ordina al Procuratore delle Regie Selve di non molestare in alcun modo i pascoli, gli ovili e gli empori di proprietà dei cavalieri (cfr. A. MONGITORE, *Monumenta Historica sacrae domus mansionis SS. Trinitatis militaris ordinis Theutonicorum urbis Panormi et eius magnis praeceptoris*, Typographia Aiccardo, Panormi

commenda teutonica fu anche la prima sede dei domenicani a Palermo, i quali continuarono ad officiare la chiesa anche dopo il loro trasferimento nella nuova area, alla metà del XIII secolo circa, e già si è detto come l'Ordine dei Predicatori, insieme a quello francescano, fosse in prima linea nella diffusione dell'immagine del crocifisso doloroso, e guarda caso lo stemma dei Chiaramonte si ritrova sia nel portale della chiesa conventuale di San Francesco sia nel chiostro dei padri di San Domenico⁵²⁸. Entro questo orizzonte va rintracciato l'arrivo dell'intagliatore renano che scolpì il crocifisso per Manfredi, ovvero la sua commissione in una bottega impiantata nel sud Italia. Resta il mistero del perché i Chiaramonte decidano di disfarsi di un'opera così prestigiosa dopo appena pochi anni dalla sua commissione e messa in posa nella cappella di famiglia; forse per il desiderio di aggraziarsi qualche influente prelato o più probabilmente l'intera città dove esercitavano il loro potere feudale, anche con l'ostentazione del palazzo in fase di costruzione e che gareggiava per grandezza e sontuosità con lo stesso Palazzo Reale, ovvero potrebbero entrarci gli accordi fra il Chiaramonte e la chiesa palermitana per il possesso dei terreni compresi fra il piano della Marina, la chiesa di San Nicolò alla Kalsa e il complesso teutonico della Magione, risolto con la restituzione di parte di essi alla chiesa. Il tenore della bolla con la quale papa Clemente V chiede al vescovo Francesco d'Antiochia di recuperare i terreni dell'Abbazia di Santa Maria di Ustica, secondo lui usurpati da «personis aliis illarum partium indebite occupatis»⁵²⁹, con chiaro riferimento ai Chiaramonte che avevano comprato quei terreni può far pensare che il dono del Crocifisso sia stata una parziale ricompensa alla chiesa di Palermo per il terreno dove era sorta la cappella di famiglia e la data della bolla, 1313, conferma la datazione del trasloco del simulacro, fra il 1313 e il 1314, riportata dall'Inveges⁵³⁰.

Ben presto la fama taumaturgica del crocifisso chiaramontano crea attorno alla sacra immagine un fervente culto che non avrà soluzione di continuità almeno sino alla fine del XIX secolo. Il Crocifisso doloroso veniva infatti portato in processione in caso di ritenuto pericolo o di calamità naturali, come nei casi documentati del 1474, 1575, 1591, 1625 e 1647, le quali sono sempre accompagnate nelle cronache del tempo da eventi miracolistici che di volta in volta accrescevano la fama della scultura⁵³¹. Per quanto ci riguarda, questa crescente venerazione comportò due effetti principali, da un lato i continui lavori di abbellimento della cappella che custodiva l'immagine, compresa la croce a cui essa era affissa, che fu sostituita con l'attuale in diaspro nel 1740⁵³²; ma il

1721, p. 72).

⁵²⁸Cfr. D. E. KALEY, *Il Crocifisso Chiaramonte...* cit., p. 27.

⁵²⁹R. PIRRI, *Sicilia Sacra...* cit., vol. I, coll. 157-158.

⁵³⁰Cfr. *supra*, p. 119, nota 512.

⁵³¹Tutti questi eventi ritenuti miracolistici sono riportati in G. M. AMATO, *De Principe Templo...* cit., pp. 313-324.

⁵³²Cfr. A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo*, ms. QqE3 del XVIII secolo, Biblioteca Comunale di Palermo, cc. 476-477. A fine Settecento il marchese di Villabianca ci informa sulla fine dell'antica croce, che «credesi che per la rustica sua forma, e pel vecchio tarlo, che la metteva in polvere, sia stata data per legno al fuoco, quando che

fenomeno più interessante è quello della produzione nel tempo di numerose copie, non solo a Palermo ma anche in diverse zone della Sicilia occidentale. Fra di esse quella che sembra essere la più antica è il crocifisso conservato nella chiesa palermitana di Santa Maria di Portosalvo (cat. III.2). L'opera, anche se di buona qualità, è passata inosservata alla storiografia locale, fonti comprese, fino al restauro degli anni Settanta e alla sua pubblicazione nel 1981⁵³³; l'unica cosa che si può dire circa la sua provenienza è che certamente essa è precedente alla chiesa che la ospita, infatti la chiesa di Portosalvo è stata costruita nel piano della Marina a partire dal 1524, con il contributo determinante di Antonello Gagini⁵³⁴, mentre il crocifisso non può essere datato oltre la metà del Quattrocento, pertanto non può essere questa la sua sede originale, ma in assenza di qualsiasi pur minimo appiglio diventa arduo fare delle ipotesi⁵³⁵. Più che una copia del crocifisso della cattedrale, quello di Portosalvo si presenta come una vera e propria reinterpretazione di esso, infatti dal modello viene recepita soltanto l'iconografia più superficiale, anche se attenta a riprodurre fino ai dettagli secondari nella riproposizione del perizoma, nelle ferite slargate, nella compatta capigliatura terminante in lunghe ciocche sulle spalle, nell'eccessiva sottolineatura delle costole, ma il tutto viene ora riproporzionato con morbidi passaggi su un corpo ormai privo di quella violenza spigolosa che caratterizza la scultura primo trecentesca e dove le membra appaiono rilassate su un soggetto non più drammatico, ma intriso di quell'umanesimo naturalistico e a tratti decorativo che caratterizza la cultura tardogotica palermitana dei primi decenni del Quattrocento. Ben diverso è il caso della replica presente nella chiesa di San Bartolomeo a Termini Imerese⁵³⁶ (cat. III.3). Qui infatti la volontà di reiterare il venerato modello originale si traduce in un forzato inserimento, come su di un modellino anatomico, di singole componenti iconografiche tratte

doveva conservarsi come reliquia» (F. M. EMANUELE E GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, *Il Palermo d'oggi*, ms. Qq E 91-92 della fine del XVIII secolo, Biblioteca Comunale di Palermo, oggi in G. DI MARZO (ed.), *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, s. II, vol. III, L. Pedone Lauriel, Palermo 1873 [rist. anast. A. Forni, Bologna 1974], p. 88); da qui possiamo ricavare che la croce originaria del crocifisso della cattedrale (di "rustica forma") doveva essere del modello ad *Arbor Vitae*.

⁵³³Cfr. A. CUCCIA, *Crocifisso* (scheda n. 6), in G. CANTELLI (ed.), *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, chiesa dell'Annunziata dei Catalani, 28 novembre 1981-31 gennaio 1982), De Luca Editore, Roma 1981, pp. 119-121.

⁵³⁴Sul progetto gaganiano della chiesa e sulla figura di Antonello Gagini come architetto cfr. l'illuminante saggio M. R. NOBILE, *Antonello Gagini architetto*, Flaccovio Editore, Palermo 2010, pp. 47-57.

⁵³⁵Sarebbe bello e interessante poter dimostrare che l'opera andò a sostituire il crocifisso chiaromontano nella cappella della potente famiglia feudataria all'interno della chiesa di San Nicolò alla Kalsa, visto che un crocifisso nella cappella è comunque testimoniato da tutti i cronisti che visitarono la chiesa e che alla distruzione dell'edificio nel 1823 molte opere furono distribuite nelle chiese vicine (cfr. A. MAZZÈ, *Le Parrocchie...* cit., pp. 246-247), e Santa Maria di Portosalvo è la più prossima all'area dove sorgeva l'antica parrocchia di San Nicolò, però c'è da considerare che fra il trasferimento del crocifisso Chiaromonte in cattedrale e l'esecuzione di quello di Portosalvo c'è oltre un secolo di distanza, questo però non vieta che vista la crescente fama del crocifisso della cattedrale si pensò di farne una copia da mettere nella sua prima cappella palermitana.

⁵³⁶Publicato soltanto di recente in A. CUCCIA, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 2012, pp. 120-121.

fedelmente come citazioni dal prototipo. La posizione distesa del corpo, ormai quasi eretto sulla croce e con le braccia quasi in orizzontale, e il pathos naturalistico che trapela dalla serena formulazione facciale, tradiscono però l'avanzamento cronologico anche rispetto al crocifisso di Portosalvo, e spingono a collocare l'opera tra gli ultimi decenni del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, forse realizzato a seguito della liberazione dalla peste del 1474, il cui debellamento nell'Isola fu attribuito proprio all'intercessione miracolosa del crocifisso della Cattedrale palermitana, che per l'occorrenza era stato portato in processione⁵³⁷. Ai primi decenni del Cinquecento risale invece il Crocifisso della chiesa Madre di Sciacca⁵³⁸ (cat. III.4), che riprende il modello palermitano non soltanto nella replica degli aspetti più drammatici e immediatamente comprensibili - carni lacerate, cassa toracica dilatata, ginocchia sporgenti, addome solcato da pieghe, fascia del perizoma - anche se poi traditi dalle linee ricercate del volto e del nodo del panneggio, ma persino nell'ancheggiamento della figura e nell'accavallarsi delle gambe, denotando un intento quasi esclusivamente devozionistico verso il prototipo; cosa che non si riscontra nel piccolo crocifisso da altare della chiesa Madre di Vicari (cat. III.5), in cui per contro l'adeguamento al prototipo è soltanto tipologico, mentre se ne distacca decisamente per la delicatezza del modellato e per la sottigliezza delle forme⁵³⁹.

Una recente pubblicazione sulla scultura lignea siciliana tra Cinquecento e Seicento ha poi dedicato un paragrafo al Crocifisso gotico doloroso in Sicilia⁵⁴⁰, presentando i crocifissi seicenteschi delle chiese palermitane dell'Immacolata Concezione al Capo (commissionato nel 1602 all'intagliatore Giacomo Agnesi, fig. 265) e di San Giuseppe dei Teatini (fig. 266), che nel testo viene identificato con quello commissionato a tale Simone da Naro nel 1640 per la chiesa di San Giuliano e che doveva rifarsi non direttamente al crocifisso chiaramontano ma a quello della Concezione⁵⁴¹, ma che forse è da porre in relazione alla permanenza del crocifisso della cattedrale nella chiesa teatina per ben quindici giorni, nel 1647, per invocare la fine della siccità e in quell'occasione i Padri Teatini fondarono una sorta di confraternita denominata gli "schiavi del SS.

⁵³⁷Cfr. G. M. AMATO, *De principe...* cit., p. 317.

⁵³⁸Il crocifisso è stato identificato dalla letteratura locale con un'opera dello scultore Aloisio Navarro, laico agostiniano operante a Sciacca fra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, che per la chiesa di Santa Maria Maddalena aveva intagliato un crocifisso che era collocato "nella trabbe di immenso [sic]" (cfr. I. NAVARRA, *Notizie sulle opere d'arte*, in P. A. PIAZZA (ed.), *Chiesa Madre di Sciacca novecento anni 1108 – 2008*, Edizione Chiesa Madre, Sciacca 2009, p. 152), non c'è però nessun appiglio documentario o stilistico che possa confermare tale attribuzione, anche perché del misconosciuto intagliatore non esistono altre opere e per la sua natura e conformazione non credo che il crocifisso saccense fosse nato per la collocazione sulla trave *de medio ecclesiae*.

⁵³⁹Anch'esso reso noto soltanto recentemente in A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 79.

⁵⁴⁰Col titolo: *L'evoluzione iconografica dell'immagine del Crocifisso. L'eredità del Crocifisso gotico-doloroso tra Cinque e Seicento in Sicilia* (Cfr. IVI, pp. 118-122).

⁵⁴¹Cfr. IVI, pp. 121-122; cfr. anche G. MENDOLA, *Maestri del legno a Palermo tra tardo Gotico e Barocco*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere et scolpire...* cit., p. 186.

Crocifisso”⁵⁴²; a questi si aggiungono altri due crocifissi nell'agrigentino, ad Alessandria della Rocca (intagliato da Francesco Blundo nel 1625⁵⁴³, fig. 267) e San Giovanni Gemini (acquistato a Palermo dall'arciprete del piccolo centro di nuova fondazione, don Francesco Gianbruno, nel 1649⁵⁴⁴, fig. 268). Questo proliferare di repliche del crocifisso trecentesco della cattedrale palermitana nella prima metà del Seicento va inquadrato nel clima “controriformato” del momento, con il desiderio cioè da parte delle autorità ecclesiastiche di riaffermare il culto verso le immagini più antiche e venerate come attestazione della vera fede, tanto più che spesso le repliche prodotte in questo frangente danno solo l'idea accennata del prototipo, riconoscibile a volte soltanto per le ginocchia esageratamente sporgenti o per il perizoma sovrabbondante, mentre per il resto in tutto conformi agli altri crocifissi a loro coevi. Da questo punto di vista sono più vicini all'originale le repliche ottocentesche di gusto classicista della chiesa del Carmine Maggiore⁵⁴⁵ (fig. 269), realizzato al principio del XIX secolo dall'intagliatore palermitano Girolamo Bagnasco, e quella inedita del santuario della Madonna di Altavilla Milicia (fig. 270).

In questo contesto delineato, un caso estremamente complesso è costituito dal crocifisso di Santa Margherita di Belice (cat. III.6). Secondo quanto riportato da studi locali «il 5 gennaio del 1622 il vescovo di Agrigento allora in carica, monsignor Pietro d'Aragona e Tagliavia, autorizzava il trasferimento del Crocifisso ligneo dalla chiesa di San Nicolò di Adragna a Santa Margherita di Belice»⁵⁴⁶: è questa la prima notizia in assoluto che si ha dell'opera in questione. Recentemente la scultura è stata fatta oggetto di studio da parte di Licia Buttà, che ha anche riferito degli ultimi restauri condotti sull'opera⁵⁴⁷. Da qui si evince che la statua nel tempo ha subito molte manomissioni che solo in parte è stato possibile indagare, tra le più evidenti la sostituzione delle braccia (fig. 271) nella prima metà del Novecento, ma anche una completa rimodellazione del capo (fig. 272) e del perizoma in epoche imprecisate⁵⁴⁸, che mi sembrano, per la tipologia della barba e delle ferite sopraggiunte, soprattutto quella grande al centro del torace, di potere assegnare alla prima metà del XVII secolo, e quindi immediatamente prima o dopo l'arrivo della statua a Santa Margherita. Epurato da queste superfetazioni, l'opera belicina si presenta straordinariamente vicina negli elementi formali al crocifisso di Palermo. Il busto ingrossato è segnato dalle spesse costole che lo avvolgono per intero fin nella schiena e che convergono verso l'evidente sterno sporgente,

⁵⁴²Cfr. D. E. KALEY, *Il Crocifisso Chiaramonte...* cit., p. 11.

⁵⁴³A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 121.

⁵⁴⁴*IVI*, p. 122.

⁵⁴⁵*IBIDEM*.

⁵⁴⁶G. GIACONE, *Zabut, notizie storiche del castello di Zabut e suo casale oggi comune di Sambuca di Sicilia*, Tip. Edit. B. Guadagna, Sciacca 1932 (ediz. cons. La Voce, Palermo 1983), p. 23.

⁵⁴⁷Cfr. L. BUTTÀ, *Il Crocifisso di Santa Margherita di Belice e l'iconografia del Crucifixus dolorosus in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Edizioni Gattopardo, Santa Margherita di Belice 2003; cfr. anche A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 120.

⁵⁴⁸Cfr. L. BUTTÀ, *Il Crocifisso...* cit., pp. 37-39.

l'addome segnato dalla doppia balza delle carni piegate, i muscoli ascellari tesissimi e che formano un elemento triangolare di raccordo fra busto e braccia, il perizoma che, pur con le modifiche subite, conserva la fascia che cinge i fianchi e la piatta piega che si adagia lungo il femore sinistro, le carni straziate dal chiodo che trapassa i piedi e la grande ferita del costato che lascia intravedere i tessuti interni. Ma c'è di più. Il crocifisso di Santa Margherita presenta due caratteri tecnici che vanno aldilà della pura conoscenza formale del crocifisso dei Chiaramonte, sul retro infatti, si presenta la tipica finestrella per le reliquie dei crocifissi nordici (fig. 273), oggi con un taglio di apertura ben maggiore di come doveva essere in origine⁵⁴⁹, e inoltre il busto del crocifisso è intagliato in legno di noce⁵⁵⁰, che abbiamo visto essere quasi sconosciuto agli scultori del Sud e che neanche l'autore dell'opera commissionata da Manfredi Chiaramonte aveva avuto modo di utilizzare⁵⁵¹. È probabile, dunque, che l'autore del crocifisso belicino sia proprio un intagliatore nordico, che ben conosce gli aspetti formali e le peculiarità del crocifisso di Palermo e le tecniche esecutive del suo paese d'origine, o che addirittura si tratti di un'opera importata a richiesta, su modello del Cristo palermitano. Rispetto a quest'ultimo, il crocifisso di Santa Margherita presenta però una cronologia più avanzata di qualche decennio, ce lo dicono l'impostazione più statica della scultura, perfettamente in linea con l'asse verticale della croce, le gambe convergenti verso il chiodo dei piedi e non più innaturalmente accavallate e la plastica del perizoma più piatta e meno morbida. Ogni giudizio comunque è da accogliere con la riserva dovuta allo stravolgimento che l'opera ha subito a più riprese, e pertanto non definitivo.

A testimonianza della grande diffusione di cui godette l'immagine del Crocifisso doloroso anche nell'agrigentino e con *medium* diversi da quello della scultura, l'affresco staccato (fig. 274), proveniente dalla Cattedrale della città dei templi e oggi al Museo Diocesano⁵⁵², raffigura proprio l'immagine di un crocifisso che segue il modello di cui trattiamo e ancora più interessante perché coevo agli esemplari più antichi presenti in Sicilia.

Rispetto a questo contesto un caso a sé mi sembra occupare il crocifisso della chiesa di San Michele a Calatafimi (cat. III.7). Scoperto soltanto da qualche decennio, durante la campagna di restauri promossi dalla Soprintendenza di Palermo fra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, esso è stato accostato da Vincenzo Scuderi⁵⁵³ e poi da chi l'ha seguito alla serie di crocifissi che nel

⁵⁴⁹Cfr. *IVI*, p. 43.

⁵⁵⁰Cfr. L. ANGILELLA, *Crocifisso, Santa Margherita di Belice* (scheda n. 3), in *IVI*, p. 56.

⁵⁵¹Cfr. *supra*, p. 121.

⁵⁵²Cfr. P. SANTUCCI, *L'arte figurativa...* cit., pp. 169-170; L. BUTTÀ, *Il Crocifisso...* cit., pp. 47-48.

⁵⁵³V. SCUDERI, *Crocifisso ligneo* (scheda n. 7), in ACCADEMIA DI SCIENZE LETTERE E ARTI DI PALERMO (ed.), *XII catalogo di opere d'arte restaurate (1978-81)*, Assessorato Regionale dei Beni Culturali Ambientali e della Pubblica Istruzione – Soprintendenza per i Beni artistici e Storici della Sicilia Occidentale, Palermo 1984, pp. 33-39.

Quattrocento seguivano ancora il modello doloroso del secolo precedente, quello di Portosalvo per esempio⁵⁵⁴. Mi sembra però che in questo caso, anche qualora l'avanzamento delle ginocchia, come pure il leggero strappo delle carni all'altezza dei chiodi, siano da addebitare ad uno sguardo dato ancora ai crocifissi trecenteschi, l'atteggiamento della scultura sia mutato radicalmente. La scultura di Calatafimi mostra infatti passaggi di piano morbidi e gradualmente, la linea del busto forma un piano continuo e regolarmente inclinato che si prolunga fino alla sporgenza delle ginocchia, la superficie epidermica perfettamente levigata che lascia intravedere soltanto la tornita muscolatura e, appena accennata, la sottile arcata epigastrica, il tutto è caratterizzato insomma da una estrema eleganza delle forme e da un pacato sentimentalismo espressivo. Credo che non si tratti, dunque, di «un epigono degli esemplari di gusto gotico doloroso»⁵⁵⁵, ma di una prima apertura verso un nuovo linguaggio naturalistico, certamente ancora influenzato dai preziosismi del tardogotico, pertanto sono propenso a datare l'opera non prima del terzo quarto del Quattrocento. Alla stessa temperie culturale quattrocentesca, che ormai possiamo definire siciliana se non proprio palermitana, del crocifisso di Calatafimi partecipano altre due opere fin qui inedite. Il crocifisso oggi nel piccolo santuario di San Bernardo di Corleone (cat. III.8) è noto soltanto perché sarebbe stato oggetto di devozione da parte del santo vissuto nel XVII secolo⁵⁵⁶. Secondo testimonianze orali del luogo l'opera proverrebbe dalla chiesa di Sant'Andrea ed è connotata dall'evidente sprofondamento del capo sulla clavicola destra e dagli snodi grinzosi delle articolazioni, caratteristiche che denotano una programmata visione dal basso dell'opera, forse posta sulla trave in mezzo alla chiesa. Il trattamento delle superfici però è molto vicino al Cristo di Calatafimi, come pure il disporsi a larghe falde incrociate del pannello e la serenità che si sprigiona dal dolce viso, che qui contrasta con il rattrappimento delle membra. Opera, questa di Corleone, ancor più di transito fra esiti culturali diversi e che pertanto forse precede di qualche anno l'esemplare di Calatafimi. Assai più difficile da giudicare è il crocifisso oggi nella moderna chiesa di Santa Lucia a Palermo⁵⁵⁷, ricoperto da un pesante strato di stucchi e vernici che ne nascondono l'aspetto. Le gambe sporgenti, con il perizoma aderente che segue la linea del corpo avvicina però anche quest'opera al crocifisso di Calatafimi.

Ritornando adesso agli originali esemplari trecenteschi, non v'è dubbio che per la Sicilia, dopo il crocifisso chiaramontano della cattedrale palermitana, l'opera più significativa per questa tipologia

⁵⁵⁴Cfr. da ultimo G. TRAVAGLIATO, *Crocifisso* (scheda n. 6), in M. VITELLA (ed.), *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2009, p. 90, con bibliografia precedente.

⁵⁵⁵*IBIDEM*.

⁵⁵⁶Cfr. G. Spagnolo, *L'onore e l'amore. Bernardo da Corleone (1605-1667) cappuccino e santo*, Editrice VELAR, Gorle 2001, p. 62

⁵⁵⁷L'opera è assolutamente sconosciuta alla letteratura locale e pertanto risulta impossibile avanzare pur minime ipotesi sulla provenienza.

di manufatti è rappresentato dal crocifisso della chiesa di San Domenico a Trapani (cat. III.9). In passato l'opera era stata messa in relazione con il *dévôt crucifix* della cattedrale di Perpignan (fig. 275) nella regione del Roussillon, anche perché nella stessa chiesa domenicana sono presenti tracce di affreschi della prima metà del XIV secolo riferiti ad artisti provenienti proprio dall'area catalano-russiglionese⁵⁵⁸. Basta però anche un solo sguardo veloce per constatare che l'opera siciliana nulla condivide della macabra rappresentazione del Cristo di Perpignan⁵⁵⁹: lì infatti il crudo espressionismo dei crocifissi tedeschi è portato all'exasperazione, tanto che dalla carne lacerata non si vedono soltanto i tessuti interni superficiali ma addirittura le ossa e la muscolatura, come se si trattasse di un corpo scuoiato; a Trapani invece le estremizzazioni, che già avevamo notate ancora presenti nel crocifisso di Palermo, si smorzano del tutto verso una maggiore compostezza in cui le uniche note acute sono date dalla smorfia di dolore del volto e dalle gambe proiettate in avanti, ma ormai soltanto come derivazione iconografica e non più come compartecipazione all'apparato drammatico. Altrettanto forzati sembrano gli accostamenti con i crocifissi del Carmine Maggiore di Napoli (fig. 277), di San Francesco ad Oristano (fig. 278), della confraternita dei Caravana del Museo di Sant'Agostino di Genova (fig. 279), proveniente dal Carmine, e di Santa Maria Novella a Firenze (fig. 247), tutte opere riferibili a intagliatori tedeschi perlopiù operanti in Italia, quantomeno se l'accostamento fra il crocifisso di Trapani e quelli elencati è inteso dal punto di vista stilistico⁵⁶⁰. Ben diverso, infatti, è il discorso circa l'avvicinamento tipologico soprattutto con alcuni di essi, in particolare con i già citati crocifissi della cappella della Pura di Santa Maria Novella⁵⁶¹ e quelli gemelli di Genova e del santuario di Santa Margherita a Cortona⁵⁶² (fig. 280), soprattutto il primo, che considerando anche l'appartenenza delle chiese dove si trovano le due sculture al medesimo ordine dei Domenicani, potrebbe essere stato davvero il modello a cui si è adeguato, probabilmente per volontà della committenza, l'autore del crocifisso di Trapani. Già Margrit Lisner aveva chiarito che non tutti i crocifissi che presentano delle connotazioni del tipo “gotico doloroso” debbono essere necessariamente opera di importazione nordica o di intagliatori esteri itineranti, anzi esiste in Italia

⁵⁵⁸Cfr. V. SCUDERI, *Arte medievale nel trapanese*, Kiwanis International Club, Trapani 1978, pp. 68-69. Stranamente il crocifisso di Trapani non è stato attenzionato dagli studi specialistici sull'argomento, sfuggendo persino all'ampio repertorio di Geza de Francovich. Al di fuori della Sicilia è stato reso noto addirittura nella mostra torinese del 2010 (E. ROMANO, scheda n. 4.27, in T. VERDON (ed.), *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, aprile-agosto 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 245-246), dove l'opera è ancora attribuita a scultore catalano-russiglionese e datata al primo quarto del XIV secolo.

⁵⁵⁹Sul crocifisso di Perpignan cfr. G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione...* cit., pp. 202-205; A. FRANCO MATA, *El “dévôt crucifix” de Perpignan...* cit., pp. 189-215.

⁵⁶⁰Accostamenti tentati in L. BUTTA, *Il Crocifisso...* cit., pp. 24-26.

⁵⁶¹Cfr. *supra*, p. 113.

⁵⁶²Cfr. C. DI FABIO, scheda n. 8, in P. DONATI e F. BOGGERO (eds.), *La Sacra selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, Skira, Milano 2005, pp. 108-109.

una produzione autoctona che prende l'avvio da quelle opere presenti nel territorio ma che adegua il modello ai gusti locali⁵⁶³. Recentemente queste argomentazioni sono state riprese, soprattutto per quanto riguarda l'area toscana, da Guido Tigler:

I crocifissi [...] di Pisa (intorno al 1315) e Lucca (subito dopo il 1314), ma anche quello della cappella della Pura di Santa Maria Novella e quello dei Caravana a Genova (del 1340 circa) furono presi a modello da scultori toscani, che ne mitigarono la crudezza, addolcendola e rendendola più accettabile al gusto locale, introducendo proporzioni e trattamenti epidermici più armoniosi e suadenti. A tal proposito può essere utile ricordare che il crocifisso di San Domenico a Siena, che rappresenta una di queste interpretazioni toscane di prototipi tedeschi – che De Francovich e la Lisner hanno plausibilmente identificato con quello di Santa Maria Novella – si trova in una chiesa nella quale già nel 1313 fu istituita una compagnia di flagellanti intitolata al crocifisso, alla Vergine e a San Domenico. La datazione al 1304 per Colonia rimane dunque plausibilissima: da quel modello derivano, malgrado il parere contrario di Godehard Hoffmann, nel 1307 il crocifisso di Perpignano e prima del 1313 quello di Firenze, al quale a loro volta sembrano rifarsi gli esemplari nella chiese dello stesso ordine a Siena e Orvieto⁵⁶⁴.

Queste argomentazioni sembrano calzare “a pennello” anche per il crocifisso di Trapani, che sembrerebbe anch'esso richiamarsi al prototipo fiorentino, da cui riprende non solo le gambe aggettanti e l'ampio perizoma a ventaglio, con i due lembi che scendono paralleli dai fianchi, ma anche l'aspetto da lebbroso, con la puntinatura delle ferite dipinte e regolarmente distribuite a tappeto, ma soltanto sul giro del busto. L'opera trapanese trae anche qualche suggestione dal cosiddetto Maestro del Crocifisso di Camaione⁵⁶⁵ (fig. 281), riscontrabile nel busto eccessivamente allungato e solcato da una profonda rientranza all'altezza del ventre, nei piatti pettorali formati da un ampio piano obliquo che si salda al basso torace tramite una sporgente spigolatura, nel viso ovale perfettamente liscio con mento appuntito, in cui si notano l'assoluta mancanza di barba e capelli che come negli esemplari toscani dovevano essere parti staccate e sovrapposte alla scultura, cosa confermata dalle radiografie eseguite durante l'ultimo restauro che ha evidenziato i resti di una chiodatura metallica all'interno del volume cranico⁵⁶⁶. Affinità si riscontrano infine con alcuni intagli liguri suggestionati dal modello dei Caravana, come il crocifisso di Porto Maurizio

⁵⁶³M. LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz...* cit.

⁵⁶⁴G. TIGLER, *Il Maestro del Crocifisso di Camaione...* cit., p. 76.

⁵⁶⁵Questa interessante figura di intagliatore della prima metà del Trecento è stata focalizzata da G. PREVITALI, *Il Crocifisso di Camaione*, in “Bollettino d'arte”, s. 6, LXVI, 11, 1981, pp. 119-122; cfr. anche da ultimo G. TIGLER, *Il Maestro del Crocifisso di Camaione...* cit., pp. 53-100, con bibliografia precedente.

⁵⁶⁶Cfr. E. ROMANO, *Il Crocifisso ligneo della chiesa di San Domenico a Trapani*, in M. VITELLA (ed.), *Mysterium Crucis...* cit., p. 41, che però la interpreta come ancoraggi per la corona di spine.

(Imperia, fig. 282) e di Levante (La Spezia, fig. 283)⁵⁶⁷. L'autore del crocifisso trapanese si viene così a configurare come un intagliatore toscano o ligure, che al modello imposto del crocifisso tedesco di Firenze e alle suggestioni ricevute dai crocifissi di Genova e di Cortona, anch'essi transalpini, connette un sostrato culturale che si era andato delineando lungo gli anni trenta del Trecento sull'asse Firenze-Lucca-Pisa e poco più tardi lungo l'arco della costa ligure; pertanto una datazione plausibile per l'opera potrebbe essere intorno al 1340-1350. La presenza di questo crocifisso toscano a Trapani, giunto probabilmente in Sicilia tramite Pisa, fa uscire dall'isolamento la celebre statua marmorea della Madonna di Trapani, opera ormai concordemente attribuita a Nino Pisano ma sulla cui datazione si continua a discutere⁵⁶⁸. Sorprende invece che l'opera, pur essendo oggetto di fervida devozione e ritenuta miracolosa⁵⁶⁹, non abbia innescato quello stesso processo di emulazione che si è riscontrato nel caso del crocifisso di Palermo, infatti l'unica opera classificabile come copia esemplata sul crocifisso di San Domenico è molto tarda (fig. 284), risalendo al XVII secolo inoltrato⁵⁷⁰, forse non a caso allo stesso periodo in cui si diffondono le cronache locali che narrano i miracoli compiuti dal crocifisso.

Ben diversa è la fortuna di cui ha goduto invece una terza opera superstite, questa volta del secondo Trecento, in cui ormai le crudezze degli esemplari precedenti sono scomparse cedendo il passo ai preziosismi formali del cosiddetto Gotico Internazionale. Il Crocifisso in questione (cat. III.10) si trova esposto in una sontuosa cappella a marmi intarsiati, costruita appositamente dall'arcivescovo Giovanni Roano (1673-1702) in uno spazio tangente al perimetro esterno del transetto sinistro della cattedrale di Monreale, con ingresso all'interno dell'edificio normanno⁵⁷¹, al fine di onorare la sacra immagine, che era stata riconosciuta come attore celeste in favore della vittoriosa battaglia della flotta regia di Carlo II contro le navi francesi, avvenuta nello specchio di mare davanti al porto di Palermo l'1 giugno 1676⁵⁷². Prima di allora il crocifisso è citato soltanto in alcuni documenti cinquecenteschi, dove è ricordata la sua sistemazione in basilica su un modesto altare in fondo alla navata sinistra, stretto fra la parete della controfacciata e la porta di accesso al campanile⁵⁷³. L'opera è stata pubblicata per la prima volta nel 1981⁵⁷⁴ e in quell'occasione si è

⁵⁶⁷Sulle due opere cfr. F. BOGGERO, scheda n. 10, e M. BARTELETTI, scheda n. 12, in P. DONATI e F. BOGGERO (eds.), *La Sacra selva...* cit., pp. 113; 117.

⁵⁶⁸Sulla Madonna di Trapani cfr. L. NOVARA, ad vocem *Nino Pisano*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, ed. B. Patera, Novecento, Palermo 1994, p. 244, con bibliografia precedente.

⁵⁶⁹Cfr. M. SERRAINO, *Trapani nella vita civile e religiosa. Compendio di notizie storiche alla luce degli atti notarili del XVI, XVII e XVIII secolo*, Editrice Cartograf, Trapani 1968, pp. 237-238.

⁵⁷⁰L'opera sin qui inedita si trova affissa su una parete di un locale attiguo al santuario dell'Annunziata.

⁵⁷¹Per una visione generale sulla cappella cfr. L. SCIORTINO, *La cappella Roano nel duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 2006, con bibliografia precedente.

⁵⁷²Cfr. G. MILLUNZI, *La Cappella del Crocifisso del Duomo di Monreale. Contributo alla Storia dell'Arte Siciliana nel Seicento*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., XXXII, 1907, p. 460.

⁵⁷³W. KRÖNIG, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Flaccovio, Palermo 1965, p. 256.

⁵⁷⁴A. CUCCIA, *Crocifisso* (scheda n. 7), in G. CANTELLI (ed.), *Le arti decorative...* cit., pp. 121-122.

creduto di cogliervi caratteri derivanti dalla cultura pittorica iberica, valenzana in particolare, della seconda metà del Quattrocento, per cui si è pensato di poter individuare il committente dell'opera nel cardinale Ausias de Spuig, di origine valenzana e vescovo di Monreale fra il 1458 e il 1483, il quale aveva commissionato gli stalli del coro nel duomo e per cui avrebbe potuto far pervenire anche il crocifisso, probabilmente collocato in origine sulla parete di separazione fra presbiterio e aula dei laici, a completamento della sua opera. Sulla scorta di queste considerazioni la storiografia successiva⁵⁷⁵ ha creduto di trovare conferma della commissione dell'opera da parte del cardinale De Spuig in un passaggio della *Historia della chiesa di Monreale*, scritto nel 1596 dall'arcivescovo Ludovico de Torres II sotto lo pseudonimo di Giovan Luigi Lello⁵⁷⁶, in cui si legge nella vita del prelado suddetto: «Si vedono anchora nella sacristia di Monreale, oltre ad altri ornamenti fatti, e lasciati di questo cardinale una molto ben lavorata Croce per quelli tempi col Crocefisso...»⁵⁷⁷. In realtà bastava leggere l'altra importante fonte letteraria sul duomo monrealese, pubblicata dal canonico Michele del Giudice nel 1702 in continuità con lo scritto del Lello, per trovare citata la croce del cardinale de Spuig ancora in sacrestia⁵⁷⁸, quando già il nostro crocifisso era nella sua cappella, dove fu collocato solennemente il 14 settembre del 1692⁵⁷⁹, e difatti nella serie delle descrizioni degli altari laterali del duomo troviamo anche: «Altare dove prima era l'immagine del Santissimo Crocefisso, che oggi è nella Cappella fabricatavi da Monsignor D. Gio: Roano...»⁵⁸⁰. Inoltre la croce commissionata da Ausias de Spuig era già stata ampiamente documentata da Geneviève Bresc-Bautier nel 1977, la quale chiarisce che si trattava di una croce dipinta, e non di una statua del crocifisso, commissionata nel 1471 al pittore Guglielmo da Pesaro e da doversi adeguare alle dimensioni di quella di Cefalù⁵⁸¹; essa probabilmente andò a sostituire il nostro crocifisso al centro del tramezzo, per poi essere a sua volta sostituita a fine Cinquecento con un altro crocifisso ligneo posto adesso su una trave, fatto arrivare appositamente da Roma su commissione del cardinale Ludovico de Torres II⁵⁸². Recentemente del crocifisso monrealese è

⁵⁷⁵G. DAVÌ, *Crocifisso* (scheda n. 4), in V. ABBATE (ed.), *Opere d'Arte dal XII al XVII secolo. Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali - Sezione per i beni artistici e storici, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo 1987, pp. 35-39.

⁵⁷⁶Cfr. V. ABBATE, *Torres adest: i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale*, in "Storia dell'Arte", 116/117 (n.s. 16/17), 2007, pp. 19-66.

⁵⁷⁷G. L. LELLO, *Historia della chiesa di Monreale*, Luigi Zanetti, Roma 1596, p. 82.

⁵⁷⁸M. DEL GIUDICE, *Descrizione del real tempio e monasterio di Santa Maria Nuova di Morreale: vite de suoi arcivescovi, abbati e signori col sommario de i privilegi della dette chiesa di Gio-Luigi Lello...*, Ag. Epiro, Palermo 1702, p. 52.

⁵⁷⁹*IVI*, p. 125.

⁵⁸⁰*IVI*, p. 63.

⁵⁸¹Cfr. G. BRESCH BAUTIER, *Guglielmo Pesaro (1430-1487). Le Peintre de la croix de Cefalù et du Polyptyque de Corleone?*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen âge temps modernes", 86, 1, 1974, p. 218.

⁵⁸²M. DEL GIUDICE, *Descrizione del real tempio...* cit., p. 5: «Sopra 'l muro dell'atrio ha posto Monsignore Arcivescovo [Ludovico II Torres] un trave dipinto, nel quale è scritto a maiuscole d'oro, SIC DEUS DILEXIT MUNDI. E sopra il detto trave ha collocato un bellissimo, & grandissimo Crocifisso di legno, venuto da Roma».

stata data una nuova interpretazione diametralmente opposta, infatti l'opera, in occasione della presentazione di un torso di crocifisso esposto presso la Galleria Longari di Milano e susseguentemente al TEFAF Maastricht 2013, ritenuto dello stesso autore e su cui torneremo più avanti, è stata riferita a intagliatore della Germania del Nord e datato intorno al 1250-1260⁵⁸³; l'ignoto maestro avrebbe subito l'influsso del classicismo franco-mosano e sarebbe giunto in Sicilia a seguito di qualche alto dignitario al tempo della dinastia sveva. In realtà, se è vero che alcuni particolari e alcune soluzioni tecniche del crocifisso di Monreale possono richiamare a quei modelli, dall'altro lato, se si eviterà di giudicare l'opera soltanto da una visione parziale senza averla prima inquadrata culturalmente, ancor prima che stilisticamente, si evidenzieranno tutte le distanze con le immagini del *Gekreuzigten* sassone e westfalico della metà del XIII secolo⁵⁸⁴. Il crocifisso di Monreale (figg. 285-286) presenta un modulo allungato con il corpo inarcato in avanti in una sorta di *hanchement* del profilo contrappuntato dalla opposta curva dei glutei, le esili membra sono ben tornite e calligraficamente definite; tutto ciò è ben lontano dalla sinteticità dei crocifissi duecenteschi, ancorché improntati sul classicismo mosano. Il lungo perizoma incrociato, che per l'essenzialità del panneggio a falde regolari potrebbe far pensare ad una retrodatazione dell'opera, si conforma perfettamente al corpo, seguendone il movimento ed evidenziandone l'anatomia, mentre negli esemplari proposti come modelli affini, ad esempio il crocifisso della chiesa parrocchiale di Sankt Nikolaus a Lippstadt (fig. 287) o quello di Cappenberg⁵⁸⁵ (fig. 288), l'ampio perizoma costituisce sempre un sistema a se stante, indipendente e autonomo rispetto al corpo che circonda. Il volto, solcato da profonde rughe, è espressione toccante di un dolore intenso ma soltanto esibito, una maschera facciale quasi da teatro antico, come suggestiona l'apertura artificiosamente ovale della bocca, su cui la barba resa solamente a pennello aumenta l'idea di finzione. L'opera è inoltre caratterizzata da un'impronta decorativa che si evidenzia, oltre che nel delicato motivo a fiori su fondo bianco del perizoma, anche nelle spesse e lunghe ciocche di capelli che si adagiano sulle spalle, ma soprattutto nelle scie di sangue, che come virgole seminali seguono l'andamento delle membra dalle ferite, e persino nella treccia della corona di spine, da cui sporgono ancora gli originali aculei di legno. Per tutto quello che si è evidenziato, ritengo che il crocifisso di Monreale vada inquadrato sì nell'area culturale tedesca, ma nella tipologia del cosiddetto "Gotico Internazionale" della seconda metà del Trecento, così come dimostrerebbe il confronto

⁵⁸³Cfr. L. MOR, *Torso (Crucifix)*, in EUROPEAN FINE ART FOUNDATION (ed.), *Defining Excellence in Art*, catalogo della mostra (Maastricht, TEFAF 15-24 marzo 2013), TEFAF, Helvoirt 2013, estratto della Galleria Longari arte Milano.

⁵⁸⁴Sulla straordinaria produzione renano-westfalica di crocifissi del XIII secolo cfr. G. LUTZ, *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Imhof, Petersberg 2004.

⁵⁸⁵Cfr. *IBIDEM*.

con alcuni modelli pittorici provenienti soprattutto dall'Ovest del paese, come il *Sieffersheimer Altar* dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (1360 circa, fig. 289) o il *Berswordt Altar* della Marienkirche di Dortmund (1390 circa, fig. 290)⁵⁸⁶. Bisogna comunque concedere le attenuanti a chi si è occupato del crocifisso perché effettivamente si tratta di un'opera molto complessa da inquadrare, dove declamati arcaismi, forse dovuti all'imposizione di un modello locale che potrebbe essere identificato nel duecentesco crocifisso di Rifesi⁵⁸⁷, si fondono con istanze di novità formale, e se si guardano soltanto le une o le altre è facile cadere in errore. Ma quale può essere stato il tramite per cui un'opera di intagliatore tedesco è giunta in Sicilia? In realtà i ponti con l'Europa del Nord non si sono mai interrotti, o per contatto diretto fra le colonie di commercianti o per il tramite della corona aragonese, e quindi dalla Spagna⁵⁸⁸, o ancora attraverso la via napoletana, che nonostante i tesi rapporti fra il casato angioino e il regno aragonese a seguito dei fatti del Vespro Siciliano dal punto di vista della circolazione culturale rimase in qualche caso praticata, soprattutto nell'ultimo trentennio del Trecento, quando i rapporti fra i due regni si erano normalizzati⁵⁸⁹. A questo proposito non può passare inosservato il fatto che una scultura molto vicina alla nostra è rappresentata dal Santissimo Cristo della Cattedrale di Burgos (fig. 291), datata anch'essa alla seconda metà del XIV secolo e considerata opera di importazione nord-europea⁵⁹⁰. Ancora uno spunto di riflessione si può cogliere poi dalla reinterpretazione di una tradizione orale raccolta dal gesuita Ottavio Gaetani agli inizi del XVII secolo e che sostiene la donazione alla cattedrale monrealese del nostro crocifisso da parte del fondatore normanno, re Guglielmo II⁵⁹¹. Ovviamente l'opera è incompatibile con la datazione fornita dal racconto, ma se esso fosse stato mal interpretato o mal tramandato e il Guglielmo II citato non fosse il re fondatore? Nella cronologia dei vescovi monrealesi fornita dal Lello troviamo elencato come Guglielmo II, o Guglielmo Catalano, il cardinale Guglielmo Monstri, in carica fra il 1362 e il 1379, quando fu privato della diocesi da Urbano VI per avere parteggiato per l'antipapa Clemente VII⁵⁹². Ora,

⁵⁸⁶Sul *Sieffersheimer Altar* di Darmstadt cfr U. GAST, *Der Sieffersheimer Altar, ein Altarflügel in Boppard und das ehemalige Hochaltarretabel der Bopparder Karmeliterkirche*, in "Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Schriften der hessischen Museen", n.s. 1, 2005, pp. 61-76; sul *Berswordt Altar* della Marienkirche di Dortmund cfr. IDEM, "Im Niemandsland" alte Thesen und neue Ideen zu den stilistischen Voraussetzungen der Malereien des Retabels in St. Jacobi zu Göttingen, in B. CARQUÉ e H. RÖCKELEIN (eds.), *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005, pp. 415-444.

⁵⁸⁷Cfr. *supra*, pp. 104-105.

⁵⁸⁸Sulla circolazione di opere e artisti nella Sicilia del Tre e Quattrocento cfr. P. SANTUCCI, *L'arte figurativa...* cit., pp. 149-243, in particolare pp. 189-190.

⁵⁸⁹Cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Donzelli editore, Roma 1998, pp. 117-118.

⁵⁹⁰Cfr. J. MARTÍNEZ, *El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles*, in "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología", 69-70, 2003-2004, pp. 207-246.

⁵⁹¹Cfr. O. CAETANI, *Miscellanea*, ms XI, G. 3 della prima metà del XVII secolo, Biblioteca Comunale di Palermo; informazione riportata in G. MILLUNZI, *La Cappella del Crocifisso...* cit., p. 459.

⁵⁹²Cfr. G. L. LELLO, *Vite degli Arcivescovi, Abbati, et Signori di Monreale. Per annali*, in IDEM, *Historia...* cit., s.p.

proprio Guglielmo Monstri si era premurato di fornire i tre altari principali della cattedrale di altrettante tavole dipinte che il Lello così descrive:

...un quadro della Madonna, il quale dicono, che soleva star sopra l'altare maggiore della chiesa di Monreale, si vede in ginocchioni l'immagine di questo Arcivescovo vestito d'una Cappa rossa con le mostre di pelli di Vari e una croce in mano con queste lettere di sotto "Giulielmus Montiregalis Archiepiscopus Decretorum Doctor natione Catalanus anno Domini 1379 fecit fieri". E attorno vi sono le sue arme, le quali si vedono ancora in due altri quadri di San Pietro e di San Paolo, che solevano star sopra gli altari nelle loro cappelle collaterali alla cappella maggiore⁵⁹³.

In questo progetto di riformulazione visiva del fronte cultuale sotto le tre absidi del duomo normanno potrebbe trovar posto anche il nostro crocifisso, che cronologicamente calza benissimo con il 1379 riportato sulla tavola dell'altare maggiore, da porre sulla linea di demarcazione del presbiterio, a ideale completamento del trittico scomposto sui tre altari in fondo e in quella posizione che risulterebbe dalla ricostruzione proposta dall'incisione di Gaetano Lazzara del 1698 (fig. 292) poi pubblicata nel 1702 dal De Michele⁵⁹⁴. L'unica opera commissionata dal prelado catalano ad essere sopravvissuta è il *quadro della Madonna*, che Maria Grazia Paolini ha proposto giustamente di identificare con la *Madonna dell'umiltà* (fig. 293) scoperta nel 1994 nel locale Seminario e quindi esposta nel Museo Diocesano⁵⁹⁵. La tavola ci è giunta vistosamente decurtata delle parti esterne, per cui sono saltate l'immagine dell'arcivescovo, gli stemmi e l'iscrizione citate dal Lello e le due schiere angeliche ai lati della Vergine risultano amputate grossolanamente nella loro progressione. Pur con queste menomazioni è stato facile avvicinare la tavola di Monreale alla variante della *Madonna dell'umiltà* prodotta a Napoli dal Maestro delle tempere francescane (fig. 294) e soprattutto da Roberto d'Oderisio nella *Mater Omnium* di Capodimonte⁵⁹⁶ (fig. 295), di cui l'opera monrealese sembra essere una replica fedele, probabilmente opera di un suo stretto collaboratore, visti anche i legami con la Pietà del Museo Pepoli di Trapani (fig. 296), opera autografa del D'Oderisio secondo Ferdinando Bologna e collocata intorno al 1380⁵⁹⁷. Inoltre anche

⁵⁹³IVI, p. 63.

⁵⁹⁴"Lamina VI. Veduta della Chiesa com'era anticamente nella Porta del Coro" (M. DEL GIUDICE, *Descrizione...* cit.; già pubblicata in V. ABBATE, *Torres adest...* cit., p. 61).

⁵⁹⁵Cfr. M. G. PAOLINI, *Madonna dell'umiltà* (scheda n. 1), in *XV catalogo di opere d'arte restaurate (1986-90)*, Soprintendenza per i beni storico e artistici, Palermo 1994, pp. 13-15; E. DE CASTRO, *Madonna con il Bambino* (scheda I, 10), in GIOVANNI MENDOLA (ed.), *Gloria Patri: l'arte come linguaggio del sacro*, catalogo della mostra (Monreale, Palazzo arcivescovile - Corleone, Complesso di San Ludovico, 23 dicembre 2000-6 maggio 2001), Alba, Palermo 2001, pp. 64-65; L. SCIORTINO, *Monreale: il Sacro e l'Arte. La committenza degli arcivescovi*, "Plumelia" edizioni, pp. 14-15.

⁵⁹⁶Cfr. M. G. PAOLINI, *Madonna dell'umiltà...* cit.

⁵⁹⁷Cfr. F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, S. F. Flaccovio, Palermo 1975 (ed. cons. 2006), p. 115; P. SANTUCCI, *L'arte figurativa...* cit., pp. 191-194.

la descrizione della tavola di Monreale nella sua configurazione originaria coincide con i modelli napoletani, per la presenza delle figure dei committenti nell'opera del Maestro delle tempere francescane e degli stemmi in quella oderisiana. Proprio a Napoli la continuità della presenza di artisti provenienti dal Nord Europa per tutto il Trecento, e oltre, è confermata anche da due crocifissi che in qualche modo e per grandi linee, pur con declinazioni diverse, parlano un linguaggio assimilabile a quello del crocifisso di Monreale; si tratta del crocifisso della chiesa di Santa Maria Maddalena ad Aversa (fig. 419), opera avvicinata alla cultura boema e da datare ai primi decenni del secolo XV⁵⁹⁸, e di quello napoletano di San Pietro a Majella (figg. 417-418), probabilmente degli inizi del XV⁵⁹⁹, opere che avranno anche un ruolo importante nello sviluppo della scultura lignea siciliana del secolo successivo, soprattutto sul versante messinese⁶⁰⁰. Il crocifisso di Monreale dovrebbe precedere cronologicamente entrambe le opere campane a causa di quel tono arcaizzante che ne caratterizza soprattutto il panneggio, ormai del tutto scomparso nel morbido intaglio di quegli esemplari, verrebbe così confermata la cronologia del nostro crocifisso intorno all'ottavo decennio del Trecento e la pista napoletana, a questo punto, mi sembra quella più percorribile per l'approdo dell'opera in Sicilia.

Grande dovette essere la fama di cui godette la scultura fra committenti e intagliatori isolani, tanto che del crocifisso di Monreale esistono ancora oggi numerose repliche tutte perlopiù collocabili entro il XV secolo, legate non tanto ad aspetti devozionali nei riguardi del simulacro, ma piuttosto all'impatto visivo che le qualità formali rilevate nell'opera, così diverse da ciò che si produceva nell'isola, avevano suscitato nell'ambiente locale. Ciascun intagliatore interpreta a suo modo il modello originale, adeguandolo a sua volta alle esigenze locali e di gusto secondo la propria sensibilità; soltanto alcuni dettagli mostrano con evidenza la fonte a cui sono chiamati a conformarsi. La linearità del panneggio, ad esempio, e la conseguente facilità di replica ne favorì emulazioni precisissime, tanto che in tutte le opere che si ispirarono al crocifisso di Monreale, pur quando differiscono da esso e fra di essi per molti aspetti, i perizomi sono tutti quasi sovrapponibili tra loro. L'esemplare più antico, fra quelli rinvenuti, che si ispira al modello del crocifisso di Monreale, è quello della chiesa di San Giacomo a Geraci Siculo (cat. III.11), che presenta anch'esso un modulo allungato racchiuso entro gli schematismi tardogotici qui ancora più evidenti per il movimento di hanchamant che blocca il corpo⁶⁰¹; la serenità interpretata in chiave ormai

⁵⁹⁸Cfr. P. SANTUCCI, *L'arte figurativa...* cit., p. 189.

⁵⁹⁹Cfr. F. BOLOGNA e R. CAUSA (eds.), *Scultura lignea nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), Stabilimento Tipografico Montanino, Napoli 1950, pp. 133-134.

⁶⁰⁰Cfr. *infra*, pp. 196-197.

⁶⁰¹Publicato per la prima volta in A. CUCCIA, *Appunti sulla scultura lignea*, in M. C. DI NATALE, *Forme d'arte a Geraci Siculo. Dalla pietra al decoro*, Tipografia Aiello, Bagheria 1997, p. 68. L'autore, seguito da tutta la critica locale, così giudica l'opera: «Essa evidenzia quella peculiare cultura valenzana intrisa di connotazioni veneto-adriatiche che si riscontra nelle coeve tavole dipinte di area siracusana, dove si manifesta un ibrido ma gradevole

umanistica del volto, che rappresenta la parte più interessante dell'opera anche se forse ritoccato nel XVII secolo, tradisce però un avanzamento cronologico ormai entro il XV secolo, mentre l'incertezza dell'intaglio, messo a nudo dalla quasi totale perdita della pellicola pittorica⁶⁰², evidenzia la mano di un intagliatore provinciale che denota tutta la sua inadeguatezza nel reinterpretare un modello tanto aulico. In realtà un'opera che potrebbe essere ancora di fine Trecento e che si ispira al modello monrealese è l'inedito crocifisso oggi posto sul primo altare a sinistra della chiesa palermitana di Sant'Agostino (cat. III.12), che nella solita impostazione statica e oblunga del corpo e soprattutto nell'espressionismo facciale di dramma esibito (fig. 297) lo ricorda molto da vicino, ma le profonde trasformazioni subite dall'opera fra Sei e Settecento rendono altamente dubitativa ogni possibilità di giudizio. Altra opera che tradisce l'evidenza di adeguamento al nostro prototipo si trova nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Caccamo (cat. III.13), dove l'ignoto scultore cerca di affrancarsi dai rigidi schematismi medievali per proporre un volto sgombro da ogni eccesso espressionistico e un primo tentativo di corpo libero nel movimento, anche se con duri incastri fra le articolazioni, quasi da marionetta⁶⁰³. Fra il crocifisso di Geraci e quello di Caccamo va inserita un'opera che funge da tramite fra le due, recentemente comparsa nel mercato antiquario presso la Galleria Antiquares di Foligno (cat. III.14) e attribuita al Maestro del Crocifisso di Monreale⁶⁰⁴, ma che invece va inserita in questa serie di emulazioni. Quest'ultima opera, insieme a quella di Caccamo, apre inoltre il discorso sul filone più interessante di queste opere ispirate al Crocifisso di Monreale. Si tratta di crocifissi tutti di medie dimensioni (tra 110 e 120 cm) alcuni dei quali appartenuti a confraternite laicali, che lo utilizzavano come insegna processionale, come testimoniano oltre ai documenti alcune raffigurazioni pittoriche e scultoree (figg. 298-299) dei primi decenni del XVI secolo⁶⁰⁵. Dei cinque crocifissi che fanno parte di questo gruppo ben quattro sembrano appartenere alla stessa mano: quello del Museo

Rinascimento di dimensione umbratile»; giudizio coerente con quanto già formulato dallo stesso stesso sul crocifisso di Monreale (cfr. *supra*, p. 118), tuttavia non accennando minimamente al rapporto di dipendenza fra le due opere.

⁶⁰²Tracce di policromia si riscontrano ancora sul braccio destro, dove sono riconoscibili, oltre all'incarnato, i lunghi rivoli di sangue come nel modello monrealese.

⁶⁰³Pubblicato per la prima volta in A. CUCCIA, *Caccamo i segni artistici*, Cassa Rurale ed Artigiana "San Giorgio", Caccamo 1988, pp. 27-30, in cui l'autore seppur dubitativamente propone un raffronto con il Crocifisso di Monreale, considerato però più tardo rispetto a quello di Caccamo. Recentemente lo stesso Cuccia rivede la sua posizione verso una datazione a metà XVI secolo, ma ritengo che la prima intuizione rimanga quella più pertinente: «Il movimento di contorsione, pur partendo dall'*Hanchement* gotico, si traduce in uno studiato movimento che si articola liberamente nello spazio e si impone come pura ricerca di valori estetici, essendo venute meno le suggestioni rigoriste e con esse le forme di tensione legate a marcate manifestazioni di dolore... Il Crocifisso è riferibile, pertanto, a scultore siciliano e databile, con molta approssimazione, intorno alla metà del sec. XV».

⁶⁰⁴Pubblicato nel sito Internet della galleria con questa didascalia: "Maestro del Crocifisso di Monreale, Sicilia XIV secolo. Cm 110 x 87, legno intagliato e dipinto in policromia".

⁶⁰⁵Cfr. V. ABBATE, *A guisa d'un albero trionfale... gentil lavoro di legname perforata: annotazioni sul gonfalone processionale*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere et scolpire...* cit., pp. 645-651.

Parrocchiale di Alcara Li Fusi (cat. III.15), proveniente dalla locale chiesa di San Pantaleone⁶⁰⁶; quello appartenuto alla confraternita di San Filippo di Sclafani Bagni (cat. III.16), nella chiesa eponima⁶⁰⁷; un altro già nell'oratorio della confraternita di San Vito a Palermo (cat. III.17) e oggi nei depositi del Museo Diocesano⁶⁰⁸; infine il torso di crocifisso (cat. III.18) presentato dalla Galleria Longari di Milano nel 2013 al TEFAF di Maastricht e oggi in collezione privata⁶⁰⁹. A questi va aggiunto il crocifisso (cat. III.19) riscoperto nella sacrestia dello stesso oratorio di San Vito dove si trova una delle opere citate, ma questo di provenienza sconosciuta e oggi anch'esso nei depositi del Museo Diocesano palermitano⁶¹⁰. Questo gruppo di crocifissi si distacca dai precedenti per l'accostamento più autonomo al prototipo monrealese, evidente nello smorzamento dei toni verso un naturalismo che gradualmente porta a corpi liberi nel movimento spaziale, caratterizzati da un'elegante e sinuosa linea di profilo che ne sottolinea anche l'estrema magrezza (figg. 300-301-302), tutti aspetti che aldilà dei semplici idiomi iconografici dimostrano la distanza ormai incolmabile fra il Crocifisso di Monreale e queste sue interpretazioni siciliane. Distanze che si riverberano anche sul piano esecutivo con una opposta concezione dell'uso della materia e del *modus operandi* nell'intaglio; nel perizoma del crocifisso monrealese infatti, come in quelli delle prime repliche locali, le falde che inanellate creano lo schema del panneggio sono separate da solchi incisi nella superficie, nei nostri crocifissi invece le stesse falde sono separate da cordoli a rilievo, come in un negativo rispetto all'immagine originale. Questa tipologia di crocifisso dovette diventare sicuramente dominante a Palermo e uno di essi dovette godere di grande fama, tanto da essere richiesto a sua volta come modello fino ai primi anni del Cinquecento. Si tratta del crocifisso appartenente alla chiesa dei Santi Quaranta Martiri al Casalotto, la cui confraternita officiante fu fondata secondo il Mongitore agli inizi del XV secolo⁶¹¹. Del crocifisso del Casalotto si sono perse le tracce dopo i bombardamenti del 1943 che danneggiarono gravemente la chiesa⁶¹², possiamo però ipotizzare con una certa sicurezza la sua appartenenza al gruppo di opere di cui ci stiamo occupando dalle repliche che vengono chieste: una nel 1504 all'intagliatore palermitano Salvatore

⁶⁰⁶Cfr. C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi (1447-1551)*, in G. BARBERA (ed.), *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina 13, Museo Regionale di Messina, Messina 2003, p. 12.

⁶⁰⁷Cfr. R. TERMOTTO, *Sclafani Bagni. Profilo storico e attività artistica*, Comune di Sclafani Bagni, Sclafani Bagni 2003, p. 115.

⁶⁰⁸Cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., pp. 57-58, dove l'opera viene attribuita allo scultore palermitano Salvatore Pellenito e datata agli inizi del XVI secolo.

⁶⁰⁹Cfr. *supra*, p. 131.

⁶¹⁰Cfr. P. PALAZZOTTO, *Gli oratori di Palermo*, Rotary Club, Palermo 1999, p. 162.

⁶¹¹Cfr. A. MONGITORE, *Storia sagra di tutte le chiese, conventi, monasteri, ospedali ed altri luoghi pii della città di Palermo, - Le confraternite*, ms. QqE9 del XVIII secolo, Biblioteca Comunale di Palermo, notizia riportata in G. PALERMO e G. DI MARZO-FERRO, *Guida Istruttiva per Palermo e i suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal Beneficiale Girolamo Di Marzo-Ferro*, T. P. Pensante, Palermo 1858 (ed. cons. R. L. Portinaio, Palermo 1984), p. 436.

⁶¹²Cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 57.

Pellenito e al pittore Giacomo Galvagno per la confraternita del Salvatore di Caltavuturo (PA), che si impegnano a fare un «Crucifixum de lignamine illius forme prout et quemadmodum est Crucifixus confectus Santorum XL Casaloti»⁶¹³, opera in seguito trasferita nella sacrestia della chiesa madre, dove ancora si trova⁶¹⁴; un'altra nel 1513 all'intagliatore di origine veneta Francesco Trina, che addirittura si impegna «ad meliorandum Crucifixum ven. confraternitatis Santi Quaranta dilo Casalotto», specificando poi altre due importanti notizie, «videlicet quillo, chi appi dilo hospitali, et de illa longitudine, cum la asta gruppusa, cum li pomi ali punti di la asta»⁶¹⁵, per la confraternita di San Gregorio al Capo di Palermo, opera questa del Trina attualmente non reperibile, ma la cui immagine è ricavabile da altre opere affini recentemente riferite allo scultore veneziano⁶¹⁶ (cat. V.67). Da queste repliche tarde del crocifisso del Casalotto si evince che esso doveva essere di medie dimensioni e del modello “Crocifisso di Monreale”, infatti il perizoma a falde incrociate e percorso da pieghe concentriche, le costole fitte e sottili disposte in orizzontale, i solchi sullo sterno, le ciocche ricadenti sulle spalle e la corona di spine a corde intrecciate ci portano verso questa direzione. Ma nelle due opere cinquecentesche è presente anche un altro particolare iconografico che può aiutarci nel tentativo di individuare il perduto crocifisso palermitano, ossia un lembo del pannello che corre lungo il fianco sinistro, assente in tutte le repliche conosciute del crocifisso monrealese e persino sull'originale, tranne che nel torso già nelle collezioni Longari, pertanto è molto probabile, viste anche l'alta qualità dell'opera e le condizioni in cui è pervenuto, compatibili con i danneggiamenti a seguito di un crollo, che il torso Longari sia proprio da identificare con lo scomparso crocifisso del Casalotto. A questo punto tornano utili le due notizie che abbiamo ricavato dal contratto per il crocifisso del 1513⁶¹⁷. La prima è che l'opera fu donata alla confraternita palermitana dall'ospedale civico, il quale fu fondato nel palazzo che fu di Matteo Sclafani soltanto nel 1429 e i cui lavori erano definitivamente terminati nel

⁶¹³Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, vol. II, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1883, p. 395, doc. CCCVII. Sui due artisti cfr. *infra*, pp. 204-205.

⁶¹⁴L'identificazione dell'opera si deve a V. ABBATE, *Mattea. Me. Pixit: la congiuntura flandro-iberica e la cultura figurativa nell'entroterra madonita*, in T. VISCUSO (ed.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre – 8 dicembre 1999) Ediprint, Palermo 1999, p. 195; sull'opera cfr. da ultimo A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 56.

⁶¹⁵Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini...* cit., II, pp. 394-395, doc. CCCVI.

⁶¹⁶Antonio Cuccia (A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., pp. 47-49) ha pensato di poter identificare il crocifisso di San Gregorio con un'opera oggi conservata nell'oratorio della confraternita di Maria Santissima della Cintura presso la chiesa agostiniana di San Nicola da Tolentino; fermo restando che questo crocifisso potrebbe benissimo inserirsi in una fase “siciliana” dell'intagliatore veneto, tuttavia non ci sono appigli per poter confermare l'associazione proposta, ma anzi, rispetto anche al crocifisso di Caltavuturo, questo di Palermo sembra essere di dimensioni assai maggiori (cm 168x135). Coincidono invece con la descrizione del documento, a parte le croci che risultano essere sostituite, i due crocifissi di media grandezza nel piccolo centro madonita di Isnello, anch'essi attribuiti convincentemente al Trina (cfr. *IVI*, pp. 45; 54) e che ci danno conferma del discorso che stiamo portando avanti.

⁶¹⁷Cfr. *supra*, p. 137.

1446⁶¹⁸, date che si pongono dunque come limiti cronologici per la nostra scultura e che ci aiuta a datare anche le altre sculture del gruppo fra il terzo e il quarto decennio del Quattrocento. A conferma di questa datazione propongo un raffronto fra questi crocifissi scolpiti e alcuni dipinti isolani tatabili proprio in questo torno di anni, ossia l'affresco sito in un locale attiguo alla chiesa di San Nicolò di Sciacca (fig. 303), che reca dipinta anche la data 1423⁶¹⁹, e il Cristo della croce dipinta opistografa della chiesa di Santa Maria Maggiore di Agira (cat. IV.30), databile intorno alla metà del secolo⁶²⁰. Queste due immagini mi sembrano dal punto di vista tipologico la riproposizione pittorica del nostro gruppo di crocifissi lignei. L'altra importante informazione è che la croce che viene richiesta a Francesco Trina deve essere *gruppusa* ossia con i nodi, del modello cioè ad *Arbor vitae*, è molto probabile dunque che questa tipologia di croce appartenesse non solo al crocifisso del Casalotto, ma quasi certamente anche al suo modello trecentesco di Monreale.

⁶¹⁸«Nel 1429 il Senato di Palermo aveva stabilito che palazzo Sclafani... venisse riattato come ospedale cittadino. Il progetto, autorizzato da Alfonso, venne sancito definitivamente dal papa Eugenio IV. Ma scoppiata la guerra per la successione al trono di Napoli dopo la morte di Giovanna II e con essa le ostilità tra Alfonso ed Eugenio IV, i lavori, ai quali si attese soltanto dopo il 1441, subirono una interruzione, poi cessata dopo la conquista di Napoli; soltanto nel 1446 il papa autorizzò la somministrazione dei sacramenti nell'ospedale di palazzo Sclafani» (P. SANTUCCI, *L'arte figurativa...* cit., p. 216).

⁶¹⁹Cfr. V. SCUDERI, *Arte medievale...* cit., p. 35.

⁶²⁰Cfr. *infra*, p. 171.

Cap. IV - L'originale produzione di croci dipinte in Sicilia fra XV e XVI

secolo

A partire dalla fine del XIV secolo si registra in Sicilia una vigorosa ripresa della produzione di croci dipinte, proprio mentre nel resto della Penisola tale apparato liturgico appariva sempre più desueto e la sua produzione andava gradualmente scemando fino ad esaurirsi quasi del tutto nel corso del XV secolo⁶²¹. L'incentivarsi di questa produzione si inserisce in realtà in un contesto di risveglio artistico più generale che interessò integralmente la Sicilia negli ultimi decenni del Trecento⁶²²; là dove però per tavole, trittici e polittici, in genere la committenza isolana si rivolgeva, attraverso gli stretti rapporti commerciali esistenti, soprattutto ad ambiti culturali esterni e più aperti a nuove istanze figurative⁶²³, che potevano essere ora quelli toscani di Pisa o di Siena, ora quello genovese o dell'Occidente levantino, catalano e valenzano in primis, ora quello veneto-adriatico, per i primi esemplari di questa rinnovata produzione di croci sembra che ci si sia avvalso, almeno in un primo momento, dell'opera di pittori isolani e questo giustifica la non elevata qualità nella maggior parte dei casi delle parti dipinte e l'utilizzo di una tipologia di sagoma della tavola ancora legata ai modelli rettilinei duecenteschi e proto trecenteschi.

Questi caratteri sono evidenziabili già nella croce della chiesa madre di Alcamo (cat. IV.1), che del nuovo corso delle croci dipinte siciliane rappresenta la capostipite, almeno per le opere rimaste, potendosi datare proprio sullo scorcio del Trecento⁶²⁴. Pur non essendo stati rinvenuti finora documenti sull'opera è verosimile ipotizzare che essa possa essere appartenuta fin dall'origine al patrimonio della chiesa madre alcamese, dove doveva essere posta sulla trave *de medio ecclesiae* sulla quale poi fu sostituita dal crocifisso in mistura di Antonello Gagini, commissionato nel 1519⁶²⁵. Delle croci più arcaiche la nostra conserva la rettilinea sagomatura, che comunque in

⁶²¹Per un primo tentativo di ricognizione globale sulle croci dipinte siciliane, soprattutto per quanto riguarda l'area occidentale, cfr. M. C. DI NATALE, *Croci dipinte...* cit.; per un recente aggiornamento cfr. EADEM, *Il Crocifisso nelle Chiese francescane in Sicilia: dalla croce dipinta tardo-gotica alle sculture in legno e in mistura della Maniera*, in EADEM (ed.), *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, "Plumelia" edizioni, Palermo 2013, pp. 22-47.

⁶²²Per delle valide sintesi sull'ambiente artistico siciliano dalla metà del Trecento alla metà del Quattrocento cfr. GENEVIEVE BRESCH-BAUTIER, *Artistes, patriciens et confréries: production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*, École française de Rome, Rome 1979; P. SANTUCCI, *L'arte figurativa...* cit.; F. ABBATE, *Storia dell'arte...* cit., *passim*; L. BUTTÀ, *La pittura tardo-gotica in Sicilia. Incontri mediterranei*, Gruppo Editoriale Kalòs, Palermo 2008.

⁶²³IBIDEM e inoltre *Immagine di Pisa...* cit.; *Genova e i genovesi a Palermo: atti delle manifestazioni culturali tenutesi a Genova (13 dicembre 1978-13 gennaio 1979)*, SAGEP, Genova 1980.

⁶²⁴Cfr. da ultimo G. TRAVAGLIATO, *Testimonianze tardogotiche e rinascimentali nella Chiesa Madre di Alcamo*, in M. VITELLA (ed.), *Museo d'arte sacra Basilica Santa Maria Assunta*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2011, pp. 33-35; IDEM, *Croce dipinta* (scheda I.1.), in *IVI*, pp. 79-80, con bibliografia precedente.

⁶²⁵Cfr. *infra*, p. 201.

alcuni casi si è mantenuta fino a queste date⁶²⁶, ma soprattutto il risalto sporgente del grande nimbo. La serena rappresentazione del Cristo in questa croce propone invece delle connotazioni che sono riconducibili all'Umanesimo centro-italiano, con alcuni particolari che denotano per contro l'adeguamento alla coetanea scultura lignea isolana, come le ciocche di capelli che simmetriche si dispongono sulle spalle e il perizoma reso con un panno oca che si incrocia in due larghe falde legate sul fianco sinistro, assai simile a quello che si incontra in alcuni coevi esemplari scultorei dell'area trapanese, ad esempio particolarmente vicino si presenta il colossale crocifisso (cat. III.21) oggi nella piccola borgata di Castelluzzo⁶²⁷. Come nelle sculture trecentesche, largo risalto è dato al sangue che abbondante esce dalle ferite dei chiodi e dal costato trafitto, qui quasi congelato in un raggrumo che fissa sulle membra gocce e fiotti, la cui corposità è ancora di più aumentata in senso iperrealista dall'uso della ceralacca⁶²⁸, tecnica anch'essa desunta dai crocifissi dolorosi scolpiti. Ai lati del Cristo, sulle due tabelle terminali del braccio orizzontale, le immagini ridotte della Vergine e di Giovanni (fig. 304), che eccezionalmente sono raffigurati a figura intera, inginocchiati come in un compianto nell'atto di sorreggere le mani grondanti sangue del Crocifisso. Come è stato notato, probabilmente per creare questa ambientazione profondamente patetica e devozionale le braccia del Cristo sono così innaturalmente allungate, fino a giungere ai due capicroce⁶²⁹.

La croce di Alcamo consente anche di aprire il discorso su uno degli aspetti più interessanti delle croci dipinte siciliane, che riguarda il programma iconografico delle immagini disposte sulla tavola attorno alla figura centrale del Crocifisso. Fin dai primi esemplari, come abbiamo già avuto modo di dire nelle pagine precedenti⁶³⁰, la croce dipinta non fu intesa come raffigurazione del solo crocifisso, ma essa costituiva un sistema di immagini composito e sintetico allo stesso tempo, che poteva costituire un articolato percorso semplicemente narrativo o un più complesso sistema simbolico e allegorico, dipendente in gran parte dalla posizione preminente che la tavola sagomata occupava all'interno della chiesa e dalla sua più volte ricordata relazione con l'altare eucaristico. Nelle croci siciliane, se da un lato l'asse orizzontale resta riservato alle immagini dei due dolenti, come da tradizione ormai consolidata, l'asse verticale si arricchisce di un nuovo codice semantico in cui si esplica il tema salvifico e di riscatto dal peccato tramite il sangue sparso da Cristo sulla croce e che diventa anche nutrimento per i cristiani nell'Eucarestia. Alla grande immagine del

⁶²⁶Si veda ad esempio la Croce della Pieve di San Martino a Sesto Fiorentino, attribuita alla cerchia di Agnolo Gaddi e datata fra il 1385 e il 1395 (cfr. M. BOSKOVICS, *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Edam, Firenze 1975, p. 299).

⁶²⁷Cfr. V. LOMBARDO, scheda n. 8, in M. VITELLA (ed.), *Mysterium Crucis...* cit., p. 94, che ritiene l'opera della prima metà del XVI secolo.

⁶²⁸Cfr. G. TRAVAGLIATO, *Croce dipinta...* cit., p. 79.

⁶²⁹*IBIDEM*.

⁶³⁰Cfr. *supra*, pp. 75.

crocifisso si associa ormai costantemente il teschio di Adamo ai suoi piedi, o entro una grotta o direttamente conficcato sulla croce; questo rapporto Cristo-Adamo, che già abbiamo in qualche modo chiarito⁶³¹ ma di cui occorrerà fissare adesso le coordinate iconologiche soprattutto in relazione al teschio del progenitore, viene riproposto in chiave allegorica sul braccio superiore, dove all'altrettanto ormai usuale nido del pellicano⁶³² (fig. 305) si associa, e questa è iconografia prerogativa della Sicilia, l'albero genesiaco su cui avvolge le sue spire il serpente tentatore; la trasposizione tra i due piani, simbolico e allegorico, è chiara: all'albero della croce corrisponde l'albero dell'Eden, al teschio adamitico il serpente del peccato originale, al Crocifisso immolato col fianco trafitto il pellicano che si squarcia il petto per salvare i suoi piccoli.

Chiave per comprendere questo complesso intreccio di rapporti iconografici è un testo apocrifo che ebbe larghissima diffusione fin dai primi secoli del cristianesimo e in epoca imprecisata confluisce in quello che viene comunemente indicato col nome di “Vangelo di Nicodemo”, composto in realtà da almeno tre testi in origine indipendenti l'uno dall'altro⁶³³. Nella tradizione della “Discesa di Gesù agli inferi” si narra infatti di un episodio fatto raccontare direttamente da Adamo ai patriarchi in attesa della liberazione per bocca del figlio Set:

Profeti e patriarchi, udite! Mio padre Adamo, il primo creato, allorché giunse alla fine mi mandò a compiere una preghiera a Dio, nell'immediata vicinanza della porta del paradiso affinché fossi condotto da un angelo all'albero della misericordia per prendere l'olio e ungere mio padre e farlo risorgere dalla sua infermità. Ed è quanto io feci.

⁶³¹Cfr. *supra*, pp. 56-57. Al passo delle scritture già citato di 1 Cor 15 si può aggiungere un altro importante riferimento paolino: «Propterea sicut per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, et per peccatum mors, et ita in omnes homines mors pertransiit, in quo omnes peccaverunt. Usque ad legem enim peccatum erat in mundo: peccatum autem non imputabatur, cum lex non esset. Sed regnavit mors ab Adam usque ad Moysen etiam in eos qui non peccaverunt in similitudinem praevaricationis Adae, qui est forma futuri. Sed non sicut delictum, ita et donum: si enim unius delicto multi mortui sunt: multo magis gratia Dei et donum in gratia unius hominis Iesu Christi in plures abundavit. Et non sicut per unum peccatum, ita et donum. Nam iudicium quidem ex uno in condemnationem: gratia autem ex multis delictis in iustificationem. Si enim unius delicto mors regnavit per unum: multo magis abundantiam gratiae, et donationis, et iustitiae accipientes, in vita regnabunt per unum Iesum Christum. Igitur sicut per unius delictum in omnes homines in condemnationem: sic et per unius iustitiam in omnes homines in iustificationem vitae. Sicut enim per inobedientiam unius hominis, peccatores constituti sunt multi: ita et per unius obeditionem, iusti constituentur multi. Lex autem subintravit ut abundaret delictum. Ubi autem abundavit delictum, superabundavit gratia: ut sicut regnavit peccatum in mortem: ita et gratia regnet per iustitiam in vitam aeternam, per Iesum Christum Dominum nostrum.» (Rom V, 12-21). Questo rapporto di prefigurazione di Adamo della venuta di Cristo e del riscatto di Cristo del peccato di Adamo è anche espresso nei testi liturgici della Settimana Santa: «De parentis protoplasti / fraude factor condolens, / quando pomi noxialis / morte morsu corrui, / ipse lignum tunc notavit, / damna ligni ut solveret. // Hoc opus nostrae salutis / ordo depoposcerat, multiformis perditoris / arte ut artem falleret / medelam ferret inde, / hostis unde laeserat.» (V. FORTUNATUS, *Pange lingua gloriosi*); «Qui pro nobis aeterno Patri Adae debitum solvit, et veteris piaculi cautionem pio cruore detersit... O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem!» (*Exultet*).

⁶³²A partire almeno dal secondo decennio del XIV secolo, come dimostra la croce giottesca oggi al Louvre e datata da Luciano Bellosi intorno al 1315 (L. BELLOSI, *Giotto*, Scala, Firenze 2003).

⁶³³Sulla storiografia e la fortuna del Vangelo di Nicodemo cfr. L. MORALDI (ed.), *Apocrifi...* cit., pp. 519-537.

Dopo la preghiera venne un angelo del Signore e mi disse: «Che cosa chiedi, Set? Chiedi l'olio che fa risorgere gli infermi oppure l'albero dal quale scorre l'olio per l'infermità di tuo padre? Ciò ora non si può trovare. Vai dunque e di' a tuo padre che dopo che saranno compiuti cinquemila e cinquecento anni dalla creazione del mondo, discenderà sulla terra l'unigenito figlio di Dio fatto uomo: egli lo ungerà con quest'olio e risorgerà, con acqua e Spirito santo manderà sia lui sia i suoi discendenti e allora guarirà ogni malattia. Ora però questo è impossibile»⁶³⁴.

La promessa fatta ad Adamo trova compimento nel testo poco oltre, dove il riferimento all'albero del peccato in opposizione alla croce diventa più esplicito:

... il re della gloria, stese la sua mano, afferrò e drizzò il primo padre Adamo; si rivolse poi a tutti gli altri e disse: - Dietro di me voi tutti che siete morti a causa del legno toccato da costui! Ecco, infatti, che io vi faccio risorgere tutti per mezzo del legno della croce⁶³⁵.

Questo testo all'evidenza sta alla base dell'iconografia delle croci dipinte siciliane, a maggior ragione se si considera attraverso le fonti a cui più direttamente hanno potuto attingere gli ideatori delle composizioni pittoriche. Nei secoli infatti il *kerigma* formulato nel Vangelo di Nicodemo si è arricchito di narrazioni leggendarie che portarono a identificare il legno con cui è stata confezionata la croce con il legno proveniente dall'albero genesiaco. Questi racconti furono recepiti e ordinati da Jacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea*, che pure riconosce esplicitamente il Vangelo di Nicodemo come sua fonte primaria:

Inventio sanctae crucis dicitur, quia tali die sancta crux inventa fuisse refertur. Nam et antea fuit inventa a Seth, filio Adam, in terrestri paradiso, sicut infra narratur, a Salomone in Libano, a regina Saba in Salomonis templo, a Judaeis in aqua piscinae, hodie ab Helena in monte Calvariae.

Inventio sanctae crucis post annos CC et amplius a resurrectione domini facta est, legitur enim in evangelio Nicodemi, quod cum Adam infirmaretur, Seth filius ejus portas paradisi adiit et oleum ligni misericordiae, quo corpus patris perungeret et sanitatem reciperet, postulavit. Cui apparens Michael archangelus ait: noli laborare neque flere pro oleo ligni misericordiae obtinendo, quia nullatenus illud assequi poteris, nisi quando completi fuerint quinque millia quingenti anni, licet ab Adam usque ad passionem Christi anni tantum quinque millia centum nonaginta novem fluxisse credantur. Legitur quoque alibi, quod angelus eidem ramusculum quendam obtulit et jussit, quod in monte Libani plantaretur. In quadam vero hystoria Graecorum licet apocrypha legitur, quod angelus de ligno, in quo peccavit Adam, eidem tradidit discens, quod, quando faceret fructum, pater sanaretur. Qui rediens et patrem mortuum

⁶³⁴*IVI*, pp. 619-620.

⁶³⁵*IVI*, p. 623.

inveniens ipsum ramum super tumulum patris plantavit, qui plantatus in arborem magnam crevit...

Appropinquante vero passione Christi praedictum lignum supernatasse perhibetur. Cum autem illud Judaei vidissent, ipsum acceperunt et crucem domino paraverunt...⁶³⁶

È abbastanza evidente dunque che la presenza del teschio di Adamo ai piedi della croce va letta sotto l'ottica del compimento della promessa di resurrezione per mezzo di Cristo fatta al progenitore dall'arcangelo Michele e l'albero posto in cima alla croce in riferimento all'identificazione fra l'albero cresciuto sul sepolcro di Adamo da un ramo dell'albero del peccato e quello usato per piallare la croce di Cristo. La relazione è dunque legata dall'origine della croce e non dal luogo della crocifissione, come generalmente si crede, cioè dalla convinzione che il sepolcro di Adamo si trovasse proprio sul monte Calvario e da questo la sua sepoltura nella grotta ai piedi della croce. Questa era una leggenda che effettivamente doveva circolare molto nel XIII secolo e ce ne dà conferma ancora la *Legenda Aurea*, che difatti afferma: «In loco speciali fuit sepultus, quia ibidem, ubi Christus passus est, Adam dicitur fuisse sepultus»⁶³⁷, per poi subito dopo chiarire: «licet autenticum non sit, cum secundum Hieronymum Adam in Hebron monte sepultus fuit, sicut etiam Jos. XIV expresse habetur»⁶³⁸, non c'era motivo per tanto di dubitare di ciò, anche perché a questa conclusione Jacopo da Varazze arriva tramite il più autorevole teologo del suo tempo, e da domenicano quale egli era non poteva essere altrimenti, ossia tramite Tommaso d'Aquino, che nella *Somma Teologica* affermava inequivocabilmente:

... medicina debet morbo respondere. Sed passio Christi fuit medicina contra peccatum Adae. Adam autem non fuit sepultus in Ierusalem, sed in Hebron, dicitur enim Iosue XIV, nomen Hebron antea vocabatur Cariath Arbe, Adam maximus ibi in terra Enacim situs erat... sicut Hieronymus dicit, super Matth., quidam exposuit Calvariae locum, in quo sepultus est Adam, et ideo sic appellatum quia ibi antiqui hominis sit conditum caput. Favorabilis interpretatio, et mulcens aures populi, nec tamen vera. Extra urbem enim et foris portam, loca sunt in quibus truncantur capita damnatorum; et Calvariae, idest decollatorum, sumpsere nomen. Propterea autem ibi crucifixus est Iesus, ut ubi prius erat area damnatorum, ibi erigerentur vexilla martyrii. Adam vero sepultum iuxta Hebron, in libro Iesu filii Nave legimus. Magis autem Christus crucifigendus erat in loco communi damnatorum quam iuxta sepulcrum Adae, ut ostenderetur quod crux Christi non solum erat in remedium contra peccatum personale Adae, sed etiam contra peccatum totius mundi⁶³⁹.

⁶³⁶Ed. cons. J. A VORAGINE, *Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta*, ed. Th. Graesse, Impensis Librariae Arnoldinae, Lipsiae 1850, pp. 303-304.

⁶³⁷*IVI*, p. 229.

⁶³⁸*IBIDEM*.

⁶³⁹T. D'AQUINO, *Somma Teologica*, pars III, quaestio XLVI, 10. C'è da constatare tuttavia che la leggenda della

E conclude Jacopo da Varazze il suo discorso sul luogo della crocifissione quasi parafrasando il Vangelo di Nicodemo, instaurando un rapporto così-come fra il legno della croce e il legno dell'albero del peccato: «In loco singulari fuit deceptus, non quod in illo ligno, in quo Christus passus est, Adam fuit deceptus, sed pro tanto dicitur, quia sicut Adam deceptus fuit in ligno, ita Christus passus fuit in ligno»⁶⁴⁰.

Fra i rami dell'albero genesiaco fa la sua comparsa anche un uccello che lì ha costruito il suo nido, già con la sua nidata, dal bianco piumaggio e intento a lacerarsi con il becco le carni del petto da cui fuoriesce sangue; si tratta della trasposizione allegorica del mito del pellicano, che fin dai primi secoli del cristianesimo è stato inteso come immagine cristologica. Dice infatti il Fisiologo:

Il pellicano ama molto i suoi piccoli, i quali quando cominciano a crescere colpiscono i loro genitori sulla testa. E gli uccelli corrucciati li colpiscono a loro volta e li uccidono. Essi li piangono per tre giorni, al terzo giorno la madre si colpisce il costato ed aprendolo si corica con i suoi pulcini e sparge il proprio sangue sui corpi degli uccellini, riportandoli in vita⁶⁴¹.

L'immagine del pellicano che prima punisce i suoi figli con la morte per poi riportarli alla vita dopo tre giorni col sacrificio del sangue ha un'affinità talmente patente con il sacrificio di Cristo che è stata usata ininterrottamente in questo senso dai padri e dai teologi della Chiesa⁶⁴². Come già

sepoltura di Adamo sul colle Calvario doveva essere sì diffusa fin dai primi secoli del cristianesimo, ma a un livello culturale medio basso, infatti tutta la teologia patristica, e non solo l'autorevolezza di Girolamo, chiamato in causa sia da Tommaso che da Jacopo, e anche oltre è concorde nel collocare il sepolcro di Adamo sul monte Hebron. Girolamo pone la sepoltura di Adamo sul Calvario soltanto come fatto simbolico: «ad Adam dicitur in loco Calvariae sepultum, ubi crucifixus est Dominus. Qui Calvariae idcirco appellatus est, quod ibi antiqui hominis esset conditum caput: illo ergo tempore quo crucifixus Dominus, super eius pendeat sepulcrum, haec prophetia completa est dicens: Surge, Adam, qui dormis, et exsurge a mortuis: et non ut legimus ἐπιφύσει σοι Χριστός, id est, orietur tibi Christus; sed ἐπιφύσει, id est, contiget te Christus.» (HIERONYMUS STRIDONENSIS, *Commentaria in Epistolam ad Ephesios*, Liber III, PL 26, col. 0526).

Ma in un altro passo è abbastanza esplicito sulla giusta interpretazione dell'argomento: «Et venerunt in locum qui dicitur Golgotha, quod est Calvariae locus. Audivi quemdam exposuisse Calvariae locum, in quo sepultus est Adam, et ideo sic appellatum esse, quia ibi antiqui hominis sit conditum caput, et hoc esse quod Apostolus dicat: Surge qui dormis, et exsurge a mortuis, et illuminabit te Christus. Favorabilis interpretatio et mulcens aurem populi, nec tamen vera. Extra urbem enim et foras portam, loca sunt in quibus truncantur capita damnatorum, et Calvariae, id est, decollatorum sumpsere nomen. Propterea autem ibi crucifixus es Dominus, ut ubi prius erat area damnatorum, ibi erigerentur vexilla martyrii. Et quomodo pro nobis maledictum crucis factus est, et flagellatus est, et crucifixus: sic pro omnium salute quasi noxius inter noxios crucifigeretur. Sin autem quispiam contendere voluerit, ideo ibi Dominum crucifixum, ut sanguis ipsius super Adae tumulum distillaret, interrogemus eum, quare et alii latrones in eodem loco crucifixi sint? Ex quo apparet Calvariam non sepulcrum primi hominis, sed locum significare decollatorum, ut ubi abundavit peccatum, superabundaret gratia (Rom. V). Adam vero sepultum iuxta Hebron et Arbee, in Iesu filii Nave volumine legimus (Ios. XIV)... Si Golgotha tumulus est Adam, et non damnatorum locus, et ideo Dominus ibi crucifigitur, ut suscitetur Adam, duo latrones quare in loco isto eodem crucifiguntur?» (IDEM, *Commentaria in Matthaeum*, Liber IV, PL 26, coll. 209-210).

⁶⁴⁰J. A VORAGINE, *Legenda Aurea...* cit., p. 229.

⁶⁴¹F. ZAMBON (ed.), *Il Fisiologo*, Adelphi, Milano 1975, pp. 86.

⁶⁴²La leggenda del pellicano è ad esempio riportata da Sant'Agostino, che mi sembra particolarmente esplicito nello scioglimento delle allegorie: «Ora si racconta che questi uccelli uccidono i loro piccoli nati a colpi di becco e che, dopo averli uccisi nel nido, li piangono per tre giorni; si aggiunge che infine la loro madre si ferisce a morte riversando il suo sangue sui figli, che appunto in tal bagno riprendono vita. Può darsi che tutto questo sia vero, come può darsi che sia falso; tuttavia se è vero, voi vedete come si adatti in maniera appropriata a colui che con il suo sangue ci ha ridato la vita. Gli si adatta il fatto che è la carne della madre a ridare la vita con il suo sangue

accennato, all'inizio del XIV secolo, l'immagine del pellicano fa la sua comparsa sulle croci dipinte (fig. 305), divenendone presto elemento iconografico usuale⁶⁴³. È possibile che un incentivo allo sviluppo della raffigurazione di questa antica immagine cristologica sia stato offerto dalla diffusione di un famoso inno scritto con molta probabilità da Tommaso d'Aquino nel 1264, in occasione della prima celebrazione della festa del *Corpus Domini*. Nel testo dell'*Adoro te devote*, infatti, Tommaso così si rivolge a Cristo:

Pie pellicâne, Jesu Dómine,
Me immúndum munda tuo ságuine,
Cujus una stilla salvum fácere,
Totum mundum quit ab ómni scélere⁶⁴⁴.

Proprio questo testo ha potuto anche contribuire alla codificazione dell'immagine nella sua forma più diffusa, quella cioè del pellicano che nutre i piccoli con il suo sangue, mentre le leggende parlano unicamente della rinascita dei pulcini per mezzo della sola abluzione. In realtà neanche il testo di Tommaso parla di nutrimento con il sangue, ma come è stato già notato⁶⁴⁵, probabilmente per il solo fatto di essere inserita l'immagine del pellicano in un inno eucaristico ha potuto provocare nell'iconografia successiva un'assimilazione per associazione. Comunque sia, agli inizi del Trecento l'immagine del pellicano doveva essere talmente diffusa, soprattutto nella sua raffigurazione sulla croce dipinta, che persino Dante, riferendosi all'apostolo Giovanni, la cita nella *Commedia*:

Questi è colui che giacque sopra 'l petto

ai suoi figli: è un'analogia abbastanza appropriata. Infatti anch'egli dice di essere simile alla gallina sopra i suoi pulcini: Gerusalemme, Gerusalemme (...), quante volte ho voluto raccogliere insieme i tuoi figli, come la gallina che raccoglie sotto le ali i suoi pulcini, e tu non hai voluto! Egli difatti ha l'autorità propria del padre, ma possiede l'affetto della madre; così anche Paolo, che è ad un tempo padre e madre, non certo in virtù della sua persona, ma in virtù del Vangelo. Paolo è padre, quando dice: Anche se aveste diecimila pedagoghi in Cristo, tuttavia non avreste molti padri: in Cristo Gesù infatti io vi ho generato in virtù del Vangelo; ed è madre quando afferma: Figliolini miei, per i quali di nuovo soffro le doglie del parto, finché il Cristo non sia formato in voi. Questo uccello pertanto, se è vero il relativo racconto, presenta una grande somiglianza con la carne di Cristo, per il cui sangue abbiamo riavuto la vita. Ma come si può adattare al Cristo l'altro fatto, secondo il quale l'uccello uccide anche i suoi figli? Non si adattano forse a lui le parole: Io ucciderò ed insieme ridarò la vita; io colpirò ed insieme risanerò? O forse Saulo sarebbe morto come persecutore, se non fosse stato colpito dal cielo 42, e sarebbe forse rinato come predicatore, se dal sangue di lui non avesse riavuto la vita?» (AGOSTINO D'IPPONA, *Esposizione sul Salmo 101*, discorso 1, 36-42).

Molti teologi sottolineano anche un'altra caratteristica associata nell'immaginario al pellicano, quella dell'uccello che vive in solitudine nel deserto riferita alla morte di Cristo sul Calvario, così ad esempio Melitone di Sardi, ancora Agostino, e poi Eucherio e Gregorio Magno. Sulla simbologia del pellicano nei suoi vari aspetti cfr. L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ*, Desclée de Brouwer, Paris 1940 [ed. Italiana, *Il Bestiario del Cristo*, Edizioni Arkeios, Roma 1994], vol. II, pp. 123-137.

⁶⁴³Cfr. *supra*, p. 141.

⁶⁴⁴Sulla dubbia attribuzione dell'inno a San Tommaso cfr. I. CECCHETTI, ad vocem *Adoro Te Devote*, in P. PASCHINI (ed.), *Enciclopedia Cattolica...* cit., vol. I, 1948, c. 326-327.

⁶⁴⁵Cfr. L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ...* cit., p. 132.

del nostro pellicano, e questi fue

di su la croce al grande officio eletto⁶⁴⁶.

Come detto in precedenza, nelle croci dipinte siciliane alla raffigurazione del nido del pellicano su un ramo dell'albero scaturito dalla croce si associa l'immagine del serpente che insidia i piccoli pulcini⁶⁴⁷. Se da un punto di vista semiotico è chiara la volontà di sottolineare la sconfitta del peccato per mezzo del sacrificio di Cristo, dal punto di vista strettamente iconografico un contributo decisivo per la codificazione di questa composizione può averlo offerto la circolazione di un'antica variante della leggenda del pellicano, secondo cui l'uccello trovava i piccoli già morti al suo ritorno al nido per opera del morso di un serpente⁶⁴⁸, nata forse perché non si riusciva a spiegare come, se il pellicano è immagine di Cristo, potesse essere lo stesso genitore a uccidere dapprima i suoi piccoli per poi riportarli in vita. Un testo abbastanza tardo di Guglielmo di Salusto (1544-1590), tramanda questa versione della leggenda del pellicano, riuscendo a legare insieme, proprio come nelle croci dipinte, gli elementi raffigurativi, allegorici e simbolici del pellicano, del serpente, di Cristo crocifisso e di Adamo:

Non appena [il pellicano] li vede uccisi dal serpente, si ferisce al petto e su di loro sponde tanto umore vitale che, riscaldati da esso i piccoli traggono dalla sua morte una vita nuova: figura del tuo Cristo che si è fatto prigioniero per liberare i servi; che disteso sull'albero, innocente ha versato il sangue dalle sue ferite, per guarire dai letali morsi del serpente, e che di buon grado immortale si è fatto mortale affinché Adamo, da mortale divenisse immortale...⁶⁴⁹

Altro importante punto da chiarire è quello della collocazione delle croci all'interno dell'edificio sacro. È opinione comune infatti nella letteratura pregressa sulle croci dipinte siciliane che esse «culminavano sull'iconostasi [?] o pendevano dall'arco di trionfo»⁶⁵⁰. Questa convinzione nasce dall'aver considerato originale il posizionamento in cui si erano trovate gran parte delle croci dipinte, prima degli spostamenti e delle rimozioni degli ultimi decenni per restauri o per adeguamento alle attuali normative liturgiche. Tutti i documenti a nostra disposizione, non molti

⁶⁴⁶D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradiso*, Canto XXV, 112-114.

⁶⁴⁷ L'immagine del serpente che insidia il nido del pellicano è molto rara fuori dalla Sicilia; un esempio è offerto nei primi decenni del Quattrocento dalla croce di Nicola da Guardiagrele ad Androcco (cfr. M. C. CADRI, *Croce processionale di Androcco*, in S. GUIDO (ed.), *Nicola da Guardiagrele. Orafo fra Medioevo e Rinascimento*, Tau editrice, Todi 2008, p. 139).

⁶⁴⁸Cfr. L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ...* cit., p. 124.

⁶⁴⁹G. SALUSTRE DU BARTAS, *La Sepmaine ou Création du monde*, Chez Jean Feurier, Paris 1578 (ed. cons. Y. BELLENGER (ed.), STFM, Paris 1994, p. 247).

⁶⁵⁰M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle Chiese francescane in Sicilia: dalla croce dipinta tardo-gotica alle sculture in legno e in mistura della Maniera*, in EADEM (ed.), *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro, musealizzazione*, Plumelia edizioni, Palermo 2013, p. 23.

ma abbastanza rappresentativi⁶⁵¹, vanno invece verso un'altra direzione, quella più tradizionale e che già abbiamo delineato nelle pagine precedenti⁶⁵², ossia la collocazione della croce su una trave a demarcare la divisione degli spazi interni della chiesa e di conseguenza il sostegno dal basso. Spesso lo stare *in medio ecclesiae* della croce veniva enfatizzato da un grande arco che evidenzia la divisione degli spazi e che a seconda della posizione del coro, del numero degli stalli e delle dimensioni dell'edificio poteva essere più o meno vicino all'altare principale⁶⁵³. Sotto questa prospettiva va letta anche la testimonianza del posizionamento della croce all'interno della cattedrale di Cefalù fissata da Bartolomeo Carandino nel 1592: «...in medio huius arcus est amplissima Crux, quae portam Ecclesiae & Altare maius respicit»⁶⁵⁴. L'indicazione “in medio” non si deve necessariamente riferire alla collocazione della croce appesa alla chiave dell'arco, lì dove si trovava prima della rimozione per il restauro e come è testimoniato da alcune immagini storiche (fig. 306), e se anche fosse non credo che questa sistemazione possa essere immaginata come l'originale, essa infatti è certamente il frutto dei vari stravolgimenti a cui fu sottoposto il duomo cefaludese nella seconda metà del Cinquecento, a seguito delle riforme liturgiche scaturite dal Concilio di Trento⁶⁵⁵. Ma se davvero vogliamo interpretare così il riferimento del Carandino, la disposizione della croce in cima al grande arco che separa la navata centrale dal transetto penso non si debba attribuire ai consistenti lavori di ammodernamento operati dal vescovo Francesco Gonzaga (1587-1592), poiché in questo caso il giureconsulto mantovano, che nel suo trattatello esalta fin nelle minuzie l'operato del prelato suo conterraneo, ce ne avrebbe dato notizia, bensì all'episcopato di Ottavio Preconio (1578-1587), il quale aveva già fatto rimuovere parte dei divisori medievali che aveva impiegato per la realizzazione di una cappella dell'Eucarestia nel diaconicon⁶⁵⁶. Ritengo infatti che la prima collocazione della grande croce (che ha una datazione

⁶⁵¹ Le ricerche archivistiche condotte negli ultimi anni da studiosi come Giovanni Mendola (cfr. G. MENDOLA, *Maestri del legno a Palermo fra tardo gotico e barocco*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufecere et scolpire...* cit., pp. 143-195), Rosario Termotto (cfr. R. TERMOTTO, *Scultori e intagliatori lignei nelle Madonie. Un contributo archivistico*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufecere et scolpire...* cit., pp. 247-257) e Salvatore Anselmo (cfr. S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni “magister civitatis Politii” e la scultura lignea nelle Madonie*, Plumelia edizioni, Palermo 2009, p. 20) e altre testimonianze di cui in seguito si dirà, hanno documentato una larga produzione di “arco travo di lignami” ancora nel tardo Cinquecento, a volte denominati “all'antica” e collocati “in menzo di la ecclesia”.

⁶⁵² Cfr. *supra*, cap. II.

⁶⁵³ Cfr. ad esempio quanto si dirà più avanti sulla chiesa di Santa Caterina a Naro (p. 148).

⁶⁵⁴ B. CARANDINUM, *Descriptio totius Ecclesiae Cephaleditanae*, Mantuae 1592 [ed. crit. A. TULLIO (ed.), Edizioni Grifo, Palermo 1993], p. 42.

⁶⁵⁵ Sulla collocazione della croce nelle chiese secondo il costume post-tridentino così si esprime Carlo Borromeo: «Sub ipso autem cappellae maioris fornicato arcu, in omni ecclesia, praesertim Parochiali, Cruci et Christi Domini in ea affixi imago, ligno, aliove genere pie, decoremque expressa proponatur, apteque collocetur.» (C. BORROMEI, *Instructionum Fabricae et supellectilis Ecclesiasticae*, Tipografia Ponzio Pacifico, Milano 1577 [ed. crit. M. MARINELLI, Libreria Editrice Vaticana 2000], p. 34).

⁶⁵⁶ Sull'operato di Francesco Gonzaga e dei suoi predecessori nella cattedrale di Cefalù cfr. G. FAZIO, *Ecclesiam formam...* cit.

intorno al settimo decennio del XVI secolo, comunque ante 1468⁶⁵⁷) non possa che essere stata proprio sul tramezzo, ovvero su una trave collocata sopra di esso, come testimonierebbe un foro tampognato proprio sopra la prima colonna a sinistra della navata (fig. 307). Il 27 agosto del 1468 viene commissionata per l'altra grande cattedrale normanna di Monreale una croce che doveva essere della stessa «amplicza di Killa di Chifalù»⁶⁵⁸; se il riferimento a Cefalù non è sottoposto per motivi di adeguamento stilistico o iconografico ma esclusivamente per le dimensioni, è molto probabile che le due croci fossero destinate ad una medesima collocazione all'interno degli ampi spazi dei due prestigiosi edifici, ma proprio del duomo monrealese una preziosa incisione del 1698⁶⁵⁹ restituisce la divisione degli spazi interni e la collocazione della croce ab antiquo proprio sopra la porta centrale del tramezzo (fig. 292), prima che il cardinale Ludovico II Torres (1588-1609) sovrapponesse al muro divisorio «un trave dipinto» con il crocifisso di legno «venuto da Roma»⁶⁶⁰. D'altronde la croce cefaludese conserva ancora i segni della sua diversa disposizione precedente, infatti all'estremità inferiore è ancora riconoscibile parte del maschio per l'inserimento in una base d'appoggio (fig. 307) e quindi per il sostegno dal basso della grande tavola, mentre lungo il bordo laterale sono visibili anelli per i tiranti e incavi per altre strutture di sostegno (fig. 308). Il recente ritrovamento di un documento del 1484⁶⁶¹, che descrive la riorganizzazione del presbiterio nella seconda campata e nel giro dell'abside, dove non si fa il minimo cenno alla croce, fa cadere anche l'ipotesi avanzata a suo tempo da Crispino Valenziano che aveva immaginato la croce collocata a terra in linea con la corda maggiore dell'abside⁶⁶² e dunque la collocazione sul tramezzo, come nel caso di Monreale, rimane la soluzione più credibile e verosimile. Le tracce del sostegno dal basso delle croci dipinte siciliane del Quattrocento sono evidenti in molti altri esemplari, che pur avendo terminazioni a lobi conservano ancora i perni e le basi di appoggio⁶⁶³. Nel corso delle ricognizioni finalizzate a questa ricerca sono emersi, inoltre, in alcuni rari casi le tracce delle originarie collocazioni delle travi che ospitavano il crocifisso e che nel tempo sono

⁶⁵⁷Cfr. *supra*, p. 131.

⁶⁵⁸Il documento è pubblicato in G. BRESCH BAUTIER, *Guglielmo Pesaro (1430-1487) – Le peintre de la croix de Cefalù et du polyptyque de Corleone?*, in “Mélanges de l'Ecole française de Rome, moyen âge-temps modernes”, 86, 1974, p. 242.

⁶⁵⁹M. DEL GIUDICE, *Descrizione...* cit., Lamina VI (firmata Gaetano Lazzara 1698).

⁶⁶⁰G. L. LELLO, *Historia...* cit., p. 3. Questa è fra l'altro l'ultima attestazione cronologica nota della realizzazione in Sicilia di una trave per il sostegno del Crocifisso al centro della chiesa. Sull'operato del vescovo Ludovico II Torres a Monreale cfr. V. ABBATE, “Torres adest”: i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale, in “Storia dell'Arte”, 116/117 (n.s. 16/17), 2007, pp. 19-66.

⁶⁶¹Publicato da R. GIANNÌ, *Giorgio da Milano e l'Annunciazione della Cattedrale di Cefalù*, in “Paleokastro. Rivista trimestrale di studi sul territorio del Valdemone”, IV, 16, luglio 2005, pp. 5-8. Sull'interpretazione del documento cfr. G. FAZIO, *Ecclesiam formam...* cit., pp. 256-260.

⁶⁶²Opinioni riportate in M. C. DI NATALE, *Tommaso de Vigilia. II*, Quaderni A.F.R.A.S. N. 5, Palermo 1977, pp. 26-27.

⁶⁶³Si vedano ad esempio quelli evidentissimi nelle croci della chiesa dell'Annunziata di Agira (cfr. *infra*, p. 156) e della Basilica di San Leone ad Assoro (cfr. *infra*, p. 185).

state sostituite con altre soluzioni più consone alle esigenze del momento. Così nella chiesa normanna di Santo Spirito a Palermo due fori tamponati si affrontano sui piedritti dell'arco che separa il corpo basilicale dal santuario (fig. 309), evidenti resti del sostegno per la quattrocentesca croce dipinta ancora conservata nella stessa chiesa; nella trecentesca chiesa di Santa Caterina a Naro (fig. 310) dei fori appaiati si notano sulle imposte dell'arco che taglia i due corpi della navata centrale; nel duomo di Enna, ricostruito dopo l'incendio del 1446⁶⁶⁴, i pilastri immediatamente prima delle due cantorie lignee (fig. 311) presentano una sezione più articolata rispetto agli altri, di configurazione cilindrica, il che indica una ideale e ricercata interruzione della scansione ritmica della navata ben prima di giungere al grande arco che immette nel transetto, e nei composti capitelli di questi due pilastri si notano due rientranze rettangolari coperte da rilievi in stucco, certamente successivi al resto del decoro lapideo⁶⁶⁵, che anche in questo caso fanno pensare alla originaria allocazione della trave che doveva fungere da sostegno per la grande croce della fine del XV secolo.

L'asserzione riportata sopra di Bartolomeo Carandino introduce anche un altro aspetto che caratterizza gran parte delle croci siciliane del XV secolo, anzi che ne costituisce l'elemento distintivo e di maggiore interesse rispetto agli altri coevi esemplari peninsulari. Il Carandino dice infatti che la croce cefaludese era disposta in modo tale che con una faccia guardasse verso la porta e con l'altra verso l'altare maggiore, e difatti la grande tavola sagomata presenta un sistema iconografico disposto su entrambe le facce, al centro delle quali troviamo, nel recto, la consueta figura del crocifisso e, nel verso, l'immagine del Cristo risorto, che costituisce l'originale schema costante delle croci opistografe siciliane. Più complesso il discorso sui capicroce che, se nella faccia con il Risorto contengono esclusivamente le immagini degli evangelisti, quasi sempre raffigurati tramite i loro emblemi zoomorfi, nella faccia con il Crocifisso, fatte salve le figure del teschio, del pellicano e dei due dolenti, presentano una iconografia non fissa che, appunto per la grande varietà che si riscontra, converrà trattare di caso in caso quando se ne presenterà l'occasione. L'origine di questa esclusiva iconografia isolana è stata individuata da Maria Grazia Paolini nell'importazione di modelli spagnoli, catalani in particolare, in riferimento soprattutto alle croci astili processionali, che come già visto sviluppano la loro iconografia proprio su entrambe le facce, e a quelle che coronano i monumentali retabli iberici⁶⁶⁶. Questa intuizione è stata accolta e fatta

⁶⁶⁴Cfr. C. GUASTELLA, scheda n. 6, in V. SCUDERI (ed.), *Opere d'arte dal XII al XVII secolo. Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione, Palermo 1987, p. 50 e nota 12.

⁶⁶⁵Questi tamponamenti furono realizzati probabilmente quando nel 1569 la grande croce dipinta opistografa fu spostata nella terza cappella della navata sinistra (cfr. *IVI*, p. 48).

⁶⁶⁶Cfr. M. G. PAOLINI, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in "Bollettino d'arte", XLIV, 1959, pp. 122-128. Precedentemente notizie sulle croci dipinte siciliane erano state

propria dalla critica successiva che in aggiunta ha proposto anche i modelli forniti dalle croci stazionali marmoree, collocate generalmente su una colonna all'esterno delle chiese soprattutto francescane, fra le quali almeno una reca la data del 1413⁶⁶⁷, e quelli dei gonfaloni processionali, che inserite all'interno delle complesse macchinette processionali presentano tavolette dipinte generalmente articolate proprio in recto e verso⁶⁶⁸. Mi sembra però che troppo variegata sia l'iconografia, soprattutto nel verso, di tutti questi riferimenti per poter stabilire con certezza un legame diretto con lo schema che nelle croci dipinte monumentali, almeno per le immagini principali, rimane invece costante. Anche quando nelle piccole croci processionali si presenta nel verso l'immagine del Cristo risorto, essa appare come un'immagine rimpicciolita inserita in un ritaglio all'incrocio dei bracci, lasciando poi largo spazio agli elementi decorativi, mentre nelle croci dipinte le due immagini principali al centro delle facce hanno la stessa dignità. Questo comporta una maggiore difficoltà del pittore nell'inserire nel verso un corpo articolato nello spazio entro i confini forzati della tavola sagomata appositamente sull'immagine del crocifisso, per cui dapprima si sceglie di utilizzare uno schema di impronta iconica, fortemente frontale e racchiuso entro un rettangolo estremamente allungato sul solo asse verticale, per poi sperimentare nuove soluzioni che consentano liberi movimenti che coinvolgano parti più ampie di superficie fino all'estremizzazione della croce del Carmine di Sciacca⁶⁶⁹, dove per non rinunciare alla libertà spaziale l'immagine del Cristo viene ritagliata dalla stretta sagoma della croce. C'è poi da sottolineare come già dalla metà del XIII secolo esistesse in Sicilia un noto caso di croce opistografa nella cattedrale di Mazara del Vallo, con il crocifisso nel recto e l'agnello crucifero attorniato dalle immagini zoomorfe degli evangelisti nel verso⁶⁷⁰. La trasposizione delle immagini della croce duecentesca a quelle del nuovo corso quattrocentesco è soltanto morfologica, mentre la semantica rimane la stessa: all'emblema dell'*Agnus Dei* si sostituisce adesso l'immagine più naturalistica del Cristo risorto, ma rimane il significato escatologico delle due raffigurazioni. Troppi anelli però ci mancano per poter stabilire con certezza una diretta filiazione delle croci opistografe quattrocentesche da quella di Mazara, ma una presenza così significativa non può passare inosservata.

L'aver preso in considerazione ancora la croce di Mazara ci spinge a chiederci inoltre se anche per le croci quattrocentesche rimangono valide le argomentazioni sul carattere funzionale di questi

fornite da G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Reber, Palermo 1899 [rist. anast. Forni, Bologna 1999].

⁶⁶⁷Si tratta della croce marmorea ancora collocata su una colonna all'esterno della chiesa di Sant'Antonino martire di Castelbuono, già di proprietà dei francescani Osservanti Rinnovati. Per un recente aggiornamento bibliografico sulle croci siciliane cfr. M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle chiese francescane...* cit.

⁶⁶⁸Cfr. EADEM, *Le croci dipinte...* cit., pp. 47-50.

⁶⁶⁹Cfr. *infra*, p. 190.

⁶⁷⁰Cfr. *supra*, pp. 90-93.

prodotti peculiari che già abbiamo espresso in riferimento a quell'opera. Più in generale bisogna chiedersi che uso potessero avere le immagini sulle due facce in opere che avevano una posizione fissa all'interno della chiesa, a differenza delle croci processionali che per ovvi motivi erano pensate per essere viste da entrambi i lati. L'ipotesi che generalmente viene presa in considerazione circa l'uso delle croci opistografe è quella formulata a suo tempo da Crispino Valenziano⁶⁷¹, il quale come detto credeva che la croce cefaludese fosse collocata in origine sotto l'immagine del Pantokrator e in questa sistemazione effettivamente un uso fisso delle immagini sulle due facce non avrebbe avuto senso. Egli allora risolve il problema elaborando questa soluzione:

...dietro l'altare, sulla soglia dell'abside tra le colonne annicchiate ad angolo, c'era la grande croce piantata secondo il corretto antico uso, non appesa, dipinta fra le due facce con il Crocifisso su l'una e il Risorto su l'altra – la si rigirava alle occorrenze liturgiche sul raggio dei metri 3,60 circa dell'abside –⁶⁷².

In realtà, per quanto ne sappia io, non esiste nessun riferimento documentario che avalli questa ipotesi, nata ripeto per giustificare una errata proposta di collocazione della croce all'interno degli spazi liturgici, né tanto meno quest'uso è attestato da qualche rituale particolare, anche soltanto isolano⁶⁷³. Mi sembra invece opportuno, per cercare di dare una risposta più verosimile, ritornare alle parole del Carandino, che credo diano la giusta chiave di lettura. La grande croce di Cefalù, posta in mezzo all'arco trionfale, guardava con una faccia verso la porta e con l'altra verso l'altare. Invertendo il punto di vista possiamo affermare che una faccia era veduta dall'aula e l'altra dal presbiterio; questo è l'unico uso attestato per le croci opistografe, che poi è quello che avevamo già ipotizzato per la croce di Mazara: il popolo dei laici guardava al Crocifisso e così visualizzava il sacrificio eucaristico attraverso il sacrificio di Cristo sulla croce, il clero guardava verso il Risorto e aveva conferma che attraverso l'annuncio della Parola (gli evangelisti nei capi-croce) e il sacramento da loro celebrato avrebbero condotto il popolo di Dio alla vita eterna, una sorta di *manducatio per visum*: «Qui manducat meam carnem, et bibit meum sanguinem, habet vitam aeternam: et ego resuscitabo eum in novissimo die» (Ioannes VI, 55). Una conferma della fissità della croce all'interno della chiesa arriva dalla descrizione del perduto complesso iconico della Cattedrale di Palermo, del 1466⁶⁷⁴. Qui la croce opistografa sormontava una *tabellam ingentem*

⁶⁷¹Cfr. *supra*, p. 148.

⁶⁷²C. VALENZIANO, *L'Altare del Duomo di Cefalù*, Edizioni Ariete, Palermo 1991, p. 6.

⁶⁷³Claudia Guastella pensa più realisticamente che «la diffusione di croci bifronti in Sicilia fino alla metà del Cinquecento e la loro prevalente originaria ubicazione su una trave legata all'arco trionfale, quasi summa teologica di tutto l'edificio, deriva proprio dalla preminenza che essa assumeva nella liturgia gallicana, vigente nell'isola fino al Concilio di Trento, in una funzione di esplicazione dommatica e liturgica poi ridimensionata e volta in senso narrativo nei successivi usi culturali.» (C. GUASTELLA, scheda n. 6... cit., p. 55). C'è da dire però che buona parte delle croci dipinte siciliane si trovano in chiese legate agli ordini religiosi, che praticavano il rito latino e non quello gallicano.

⁶⁷⁴Sul complesso pittorico del presbiterio della cattedrale di Palermo cfr. *infra*, pp. 172-173. Le descrizioni dei

con l'immagine della *Presentazione al tempio della Vergine*, a costituire un gigantesco diaframma dello spazio interno «elevata supra l'altaro», ma la cosa più interessante è che anche la *tabellam* era dipinta nel verso con un'immagine che era strettamente correlata al Cristo risorto in questo lato della croce, infatti «la parte di dietro pur ella è dipinta, poiché dietro l'immagine della Presentazione v'ha il sepolcro del Redentore aperto con soldati armati destinati a custodirlo...»⁶⁷⁵: mi sembra assolutamente impensabile che un tale complesso, per dimensioni, peso, posizionamento e anche delicatezza degli intagli lignei, potesse essere stato pensato per essere rigirato una o più volte all'anno. Inoltre l'unico esemplare di croce siciliana, dipinta solo nel verso con l'immagine del Cristo risorto e con il crocifisso in rilievo nel recto, che ancora mantiene la sua disposizione originaria al centro della navata centrale della chiesa madre di Collesano (PA), pur se tarda (1555), mostra e dimostra la fissità delle immagini nelle due facce, a conferma ulteriore di quanto detto⁶⁷⁶.

I primi esemplari di croci dipinte siciliane, soprattutto quelle che gravitano attorno al polo culturale palermitano, presentano una grande varietà di forme e contenuti, nonché di tipologie legate ai consueti modelli famosi in città. Per la croce dipinta avviene in pratica quello che già abbiamo evidenziato per i crocifissi lignei, gli esemplari trecenteschi più importanti, o dal punto di vista esclusivamente devozionale o anche stilistico, che poi sono gli stessi sia per le sculture che per i dipinti, diventano modello per la nuova produzione di inizi Quattrocento. Dal crocifisso doloroso chiaromontano della cattedrale palermitana derivano, ad esempio, alcune croci dipinte che ne riprendono soprattutto le forme massicce del corpo che pesantemente pende dalla croce, il perizoma sovrabbondante, il busto piegato in una innaturale contorsione di dolore. Per contro gli aspetti più espressionistici del modello trecentesco vengono smorzati e reinterpretati in chiave naturalistica, mostrando adesso visi addolciti, o comunque meno violenti, e membra più distese, che rendono l'idea di una figura che emana una calma serenità che a volte sfocia in eccessi decorativi. Per verificare ciò basta guardare la croce conservata nei depositi del Museo Etnografico Giuseppe Pitre di Palermo (cat. IV.2), di ignota provenienza e travisata da diverse ridipinture (le immagini dei due dolenti sembrano interamente rifatte nel XVII secolo) e da una spessa coltre di sporco che ne rende difficile la lettura⁶⁷⁷, ma anche con queste difficoltà si può cogliere nella figura del Cristo la palese derivazione dal crocifisso della cattedrale nelle accezioni che quasi contemporaneamente imperniano anche la scultura di Santa Maria di Portosalvo⁶⁷⁸, con la variante

dipinti tratte dalle fonti locali sono riportate in M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte...* cit., p. 59.

⁶⁷⁵A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo*, ms. QqE3 del XVII sec., Biblioteca Comunale di Palermo, c. 239.

⁶⁷⁶Cfr. *infra*, p. 91.

⁶⁷⁷L'opera è pubblicata per la prima volta in M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte...* cit., pp. 24; 122.

⁶⁷⁸Cfr. *supra*, pp. 122-123.

straordinaria del perizoma color porpora, che dopo l'auspicabile restauro costituirà di certo l'elemento attrattore dell'attenzione. Stessa cosa può dirsi per una croce pubblicata a suo tempo con una errata indicazione didascalica⁶⁷⁹ e ad oggi di ignota collocazione (cat. IV.8), mutila dei capicroce ad esclusione di quello inferiore col teschio di Adamo, dove ancora più chiara è la derivazione dai modelli dolorosi del secolo precedente, ma per contro lo sviluppo del panneggio si risolve ormai in rivoli svolazzanti dal carattere puramente decorativo. Decisamente di minor qualità e attardata su aspetti ornamentali a queste date ampiamente superati, come il riempimento della superficie con elementi floreali disposti “a tappeto” su fondo scuro, che ritroviamo identici nei due sportelli rimanenti del Trittico del Museo Diocesano con la Madonna (fig. 312) e San Giovanni Battista proveniente dalla chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi⁶⁸⁰, è la croce dell'Istituto della Ancelle del Sacro Cuore di Palermo (cat. IV.3), anch'essa di ignota provenienza⁶⁸¹, con il Cristo pesantemente ingessato che tradisce la sua derivazione da modelli lignei. L'aspetto più interessante di questa croce è l'introduzione, sempre considerando soltanto le opere superstiti, di una più complessa iconografia sui capicroce, che analizzeremo a breve in riferimento ad esemplari più significativi. Una certa legnosità della figura contraddistingue anche la croce del Museo Diocesano di Palermo (cat. IV.4), dalle forme estremamente allungate che a forza si inseriscono nella stretta sagoma della tavola, tanto che il nimbo decorato a rilievo fuoriesce dalla linea di contorno come negli esemplari più antichi⁶⁸². Caratterizza quest'opera la presenza dell'angelo che occupa l'intero braccio verticale superiore, probabile riferimento all'angelo della resurrezione dei testi apocrifi già citati⁶⁸³.

Non mancano, fra le croci di inizio Quattrocento, opere dalla concezione originale, legate agli artisti e alle variegate culture che circolavano allora in Sicilia. In particolare nell'area occidentale, queste opere si contraddistinguono rispetto alle precedenti per il carattere coloristico e più propriamente pittorico, che si evidenzia anche negli aspetti decorativi ad esempio del fondo punzonato, tecnica desunta dalla coeva pittura su tavola tradizionale. Esempio di questa produzione è la croce del Museo Civico di Agrigento (cat. IV.5), che presenta caratteri lineari estremamente incisivi e una gamma cromatica particolarmente vivace misti a *divertissemantes* puramente decorativi, come i fiotti di sangue che fuoriescono dal costato come linee di losanghe concatenate (fig. 313), che si ripetono in forma radiante nella chioma fiorita dell'albero genesiaco,

⁶⁷⁹Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte...* cit., p. 29. L'errore nasce probabilmente perché la croce è erroneamente catalogata già nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Palermo (n. 24691).

⁶⁸⁰Sull'opera cfr. da ultimo L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica...* cit., p. 32, che propone una convincente datazione al terzo decennio del Quattrocento.

⁶⁸¹Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte...* cit., pp. 26; 123.

⁶⁸²Cfr. *IBIDEM*, pp. 31; 124.

⁶⁸³Cfr. *supra*, pp. 57; 142.

che copre a tappeto il capo-croce superiore con il nido del pellicano. La croce è stata pubblicata per la prima volta nel 1992⁶⁸⁴, ma soltanto recentemente Licia Buttà⁶⁸⁵ è riuscita ad inquadrarla correttamente, associandola alla cultura autoctona siciliana che ancora nei primi decenni del Quattrocento resisteva alle sollecitazioni delle componenti estere che in quel torno di anni tanto influenzavano la pittura isolana e rintracciandovi la mano di un maestro siciliano, con forti inflessioni tardo bizantineggianti, affine a un altro maestro isolano che intorno agli anni trenta del Quattrocento ha affrescato la piccola chiesa rupestre di San Biagio (fig. 316), nei pressi di Cefalù⁶⁸⁶.

L'opera più significativa in questo senso è però da rintracciare nella splendida croce della chiesa normanna di Santo Spirito (cat. IV.6), che già abbiamo citato per l'individuazione dei fori di ancoraggio per la trave che la sosteneva al centro dell'arco trionfale⁶⁸⁷. Il recente restauro dell'opera ha confermato l'attribuzione già formulata dalla Paolini⁶⁸⁸, con cui concorda anche Leone de Castris⁶⁸⁹, al Maestro del Polittico di Trapani, l'anonimo pittore siciliano fortemente influenzato dalle componenti pisane e senesi presenti in Sicilia fra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento e che deve il suo nome convenzionale al *masterpiece* del Museo Pepoli⁶⁹⁰ (fig. 317). D'altronde i riferimenti che possono rintracciarsi nella croce palermitana con le opere raccolte attorno al nome del principale pittore siciliano del tardogotico isolano (figg. 324-325), e che sono stati ribaditi recentemente dalla Di Natale⁶⁹¹, non lasciano spazio a dubbi, per quanto mi riguarda, sulla bontà di questa attribuzione. La costruzione delle figure, dal calibrato accordo cromatico e con una certa propensione al decorativismo, e soprattutto il fondo oro punzonato con il motivo a fiore con sei petali, sono delle costanti nell'operato del maestro che qui si esprime probabilmente in una fase matura della sua attività, intorno al quarto decennio del XV secolo, come dimostrerebbe il maggior senso volumetrico, con forti accenti chiaroscurali, rispetto alle

⁶⁸⁴Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte...* cit., pp. 29; 125.

⁶⁸⁵Cfr. L. BUTTÀ, *Un maestro per la croce del Collegio dei Filippini di Agrigento*, in "Kalòs. Arte in Sicilia", XX, 1, 2010, pp. 4-6.

⁶⁸⁶Sul ciclo di affreschi della chiesa rupestre di San Biagio cfr. E. DE CASTRO, *Gli affreschi della cappella di san Biagio presso Cefalù*, in "BCA Sicilia. Bollettino d'informazione trimestrale per la divulgazione dell'attività degli organi dell'Amministrazione per i Beni Culturali e Ambientali della Regione Siciliana", IX-X, 1-2, 1988-1989, pp. 42-46.

⁶⁸⁷Cfr. *supra*, p. 148. Sull'opera cfr. da ultimo M. C. DI NATALE e M. SEBASTIANELLI, *Il Maestro del Polittico di Trapani. Il restauro della Croce di Santo Spirito di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo, Palermo 2010.

⁶⁸⁸Cfr. M. G. PAOLINI, scheda n. 4, in V. SCUDERI (ed.), *X mostra...* cit., pp. 35-38.

⁶⁸⁹Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in E. CASTELNUOVO (ed.), *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Electa, Milano 1986, p. 511.

⁶⁹⁰Il cosiddetto Maestro del polittico di Trapani è considerato il maggior pittore siciliano operante tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento. Per un'ultima valutazione del pittore si rimanda a L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica...* cit., pp. 18-25, con bibliografia precedente; la studiosa disconosce però la paternità della croce di Santo Spirito al Maestro.

⁶⁹¹Cfr. M. C. DI NATALE, *Il Maestro del Polittico di Trapani, la Croce dipinta della chiesa di Santo Spirito di Palermo e il suo contesto storico-artistico*, in EADEM e M. SEBASTIANELLI, *Il Maestro del Polittico di Trapani...* cit., pp. 15-27.

piatte immagini delle opere precedenti. Nella croce di Santo Spirito fa anche la sua comparsa, sul capo-croce in alto, la figura del Redentore (fig. 318), che appare ripresa dall'omologa immagine sulla cimasa del polittico trapanese (fig. 319). L'immagine è già presente in molte croci padane e del centro Italia del secolo precedente e la sua interpretazione è legata al libro aperto che tiene con la mano sinistra, dove è riportata la citazione «Ego sum lux mundi, qui sequitur me non ambulat in tenebris sed abebit lumen vitae» (Iohannes VIII, 12). L'espressione giovannea, già presente nelle colossali immagini del *Pantokrator* nelle chiese normanne siciliane, a volte nelle croci associata o sostituita da Giovanni 14, 6 («Ego sum via veritas et vita») o da altre espressioni cristologiche, ha lo scopo di attualizzare agli astanti il messaggio salvifico della croce, con riferimento al discorso di Cristo a Nicodemo sulla crocifissione⁶⁹²:

hoc est autem iudicium quia lux venit in mundum et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem erant enim eorum mala opera omnis enim qui mala agit odit lucem et non venit ad lucem ut non arguantur opera eius qui autem facit veritatem venit ad lucem ut manifestentur eius opera quia in Deo sunt facta (Iohannes III, 19-21).

Particolarmente vicino al crocifisso dipinto di Santo Spirito e quello segnato sulla croce del monastero di Santa Maria delle Giummare a Sciacca (cat. IV.7), sulla quale durante il recentissimo restauro sono emerse tracce di pittura estremamente lacunose anche sul verso⁶⁹³. L'immagine cristologica della croce di Sciacca sembra infatti ricalcare quella della croce palermitana nella massa volumetrica del corpo, inquadrato con un leggero trequarti e con il capo reclinato sulla spalla destra con ciocche ricadenti (fig. 326), in alcuni particolari anatomici, quale l'arcata epigastrica triangolare, e persino negli elementi di corredo, come il nimbo crociato di rosso e la trasparenza del panneggio che lascia intravedere l'anatomia soggiacente (fig. 327). Anche le figure dei dolenti, soprattutto il San Giovanni (fig. 329), nella loro impostazione bizantineggiante filtrata attraverso l'esperienza toscana, sembrano desunti da quelle palermitane. Occorre qui notare che il Maestro del Polittico di Trapani fu effettivamente attivo a Sciacca, nella realizzazione della Madonna del Latte oggi al Museo Pepoli di Trapani, tavola centrale di un retablo più ampio, realizzato per la chiesa di Sant'Antonio la quale fu fondata dal mercante catalano Armao nel 1403⁶⁹⁴, anno che costituisce un valido *post quem* per l'opera. Manca però del tutto nella croce saccense l'aspetto decorativo che contraddistingue l'opera di Santo Spirito, come le altre opere attribuite al maestro; la croce di Sciacca punta infatti all'essenzialità dell'immagine, resa attraverso la purezza delle

⁶⁹²Cfr. *infra*, pp. 157-158.

⁶⁹³A parte qualche sporadica citazione nella letteratura locale, la croce di Sciacca è stata pubblicata ancora in M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte...* cit., pp. 26; 134. I risultati del recente restauro, condotto da Franco Fazio, non sono confluiti in una pubblicazione scientifica ma in un pieghevole che accompagnava la mostra “Croci Dipinte – Restituzioni di cultura medievale” (Sciacca, chiesa di San Nicolò la Latina, 16 aprile-25 ottobre 2014).

⁶⁹⁴Cfr. L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica...* cit., p. 23.

figure dipinte e con la linearità della sagoma della tavola, con le sole eccedenze degli elementi triangolari all'incrocio dei bracci, che formano una sorta di croce aureolata, con lo scopo di creare una superficie più ampia per le immagini dipinte. Infatti in corrispondenza dell'incrocio dei bracci, sul retro, si trova dipinto un clipeo in cui sull'azzurro dello sfondo si staglia un lacerto di figura nimbata, ritratta a poco più di mezzobusto, con veste anch'essa azzurra e ammantata da un ampio manto rosso (fig. 330). L'immagine mostra chiaramente entrambe le braccia allargate, con una mano evidentemente aperta mentre l'altra, recisa in corrispondenza di una lacuna, lascia intravedere soltanto tre dita. Questa figura, anche per raffronto con le altre opere coeve, è stata interpretata come l'immagine del Cristo risorto benedicente⁶⁹⁵, ma la supposta interpretazione lascia spazio a molti dubbi. In primo luogo, soffermandoci sulle tracce pittoriche più chiare, due elementi non convincono: l'unico motivo per cui si rappresenta il Cristo risorto con le braccia alzate e con il palmo aperto è quello di mostrare i segni dei chiodi, ma nell'unica mano interamente visibile non c'è traccia di questo elemento iconografico; inoltre se l'immagine raffigurasse davvero il Cristo, il nimbo dovrebbe essere crociato, al pari del crocifisso sull'altra faccia, e invece qui si presenta in un'unica campitura dorata. Queste due costatazioni, unite alla tipologia del manto e all'uso dei colori delle vesti, mi fanno concludere che la figura qui rappresentata sia in realtà una Vergine orante, con entrambe le mani aperte e il capo velato. La figura della Vergine sul verso delle croci non è d'altronde una novità, assai usuale è infatti nelle croci processionali, soprattutto in chiese dedicate a qualche titolo mariano, ma anche nell'accezione dell'orante abbiamo diversi esempi; per rimanere in Sicilia, citiamo soltanto la duecentesca croce astile in lamine d'argento della cattedrale di Messina⁶⁹⁶. Effettivamente la tipologia dell'immagine clipeata sul verso, unita a ciò che resta degli emblemi degli evangelisti alle quattro estremità, di cui sono chiaramente leggibili alcune tracce del bue nel capo-croce a destra e dell'uomo alato su quello inferiore (fig. 331), rimanda a modelli che precedono le immagini del recto di oltre un secolo e mezzo, è pertanto possibile che la faccia principale della croce sia stata dipinta nel Quattrocento inoltrato su una tavola più antica e già dipinta in precedenza, lasciando inalterata la faccia posteriore, che difatti, anche per essere stata in seguito appoggiata a parete, si è deteriorata in modo più consistente⁶⁹⁷.

Pur se di difficilissimo inquadramento, a causa dello stato lacunoso in cui versa, la croce oggi nella sacrestia della chiesa madre di Collesano (cat. IV.9) mostra invece nei pochi tratti leggibili una derivazione dai coevi modelli del versante messinese, non solo per la struttura lineare della tavola

⁶⁹⁵Cfr. pieghevole della mostra “Croci Dipinte – Restituzioni di cultura medievale”.

⁶⁹⁶Cfr. *supra*, p. 53-55.

⁶⁹⁷La chiesa in cui si trova l'opera è fra l'altro di antica fondazione, essendo il più antico insediamento cluniacense in Sicilia, risalente all'inizio del XII secolo (cfr. L. T. WHITE JR., *Latin monasticism in Norman Sicily*, Mediaeval Academy of America, Cambridge Mass., 1938 [ed. it. *Il monachesimo latino nella Sicilia normanna*, Dafni, Catania 1984], pp. 149-151).

sagomata ma anche per le connotazioni patetiche che contraddistinguono i personaggi⁶⁹⁸ (fig. 332). Capostipiti di questo filone sembrano essere le due croci del Museo Regionale di Messina (inv. nn. 978, cat. IV.11, e 979, cat. IV.10), opere probabilmente non isolate ma di importazione umbro-marchigiana, come dimostra il confronto con la croce della chiesa di Santa Maria a Ferentillo (fig. 333), attribuita a Domenico da Leonessa, anche se quest'ultima presenta stilemi molto più sintetici e arcaizzanti⁶⁹⁹. Alla stessa temperie culturale partecipa anche la croce della Pinacoteca parrocchiale di Castoreale (cat. IV.12), proveniente dalla locale chiesa di Santa Marina⁷⁰⁰, già definita giustamente da Giulia Davì «di ascendenza maceratese»⁷⁰¹. A queste si associa la croce della chiesa Madre di Forza d'Agrò⁷⁰² (cat. IV.13), che aggiunge una ulteriore componente culturale di ascendenza toscana. La presenza in area peloritana delle tre opere centro-italiane, caratterizzate dalla linearità della sagoma e dall'iconografia semplificata, con la sola eccezione per l'immagine dell'arcangelo Michele su una delle croci di Messina e del pellicano sulla cimasa delle croci di Castoreale e di Forza d'Agrò, dimostra gli stretti rapporti commerciali e culturali che la città dello Stretto intratteneva già da tempo con i territori adriatici, legami che poi favoriranno i soggiorni veneziani di Antonello. In questo contesto la croce di Collesano appare come un tentativo di emulazione degli aulici esemplari di importazione della Sicilia Orientale⁷⁰³, infatti la struttura più debole delle figure e il tratto patetico che le contraddistingue è caratteristica della pittura isolana.

Legata all'area orientale dell'Isola è forse anche la croce della chiesa dell'Annunziata di Agira (cat. IV.14), non tanto per delle affinità esplicite con gli esemplari citati, ma per lo stretto rapporto con alcune opere scultoree situate proprio nei dintorni di Messina⁷⁰⁴. La croce di Agira presenta inoltre alcuni caratteri di originalità che la contraddistinguono dal resto della produzione siciliana, legandola in qualche modo alla produzione del cosiddetto Maestro di Santa Maria (fig. 334) e delle

⁶⁹⁸Sull'opera cfr. da ultimo R. TERMOTTO, *Collesano. Guida alla Chiesa Madre Basilica di San Pietro*, Notiziario Parrocchiale Insieme, Collesano 2010, pp. 111-112, con bibliografia precedente.

⁶⁹⁹Cfr. F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Longanesi, Milano 1989, p. 323.

⁷⁰⁰Cfr. M. G. PAOLINI, *Ancora del Quattrocento siciliano*, in "Nuovi Quaderni del Meridione", 2, aprile-giugno 1964, pp. 1-2; F. CAMPAGNA CICALA, scheda n. 27, in F. ZERI e EADEM, *Messina Museo Regionale*, Novecento, Palermo 1992, p. 63.

⁷⁰¹G. DAVÌ, scheda n. 12, in *XIV Catalogo...* cit., pp. 37-39.

⁷⁰²Cfr. S. BOTTARI, *Forza d'Agrò*, Edizioni d'arte D'Anna, Messina 1927, pp. 83-86, dove la croce viene ritenuta opera di "scuola siciliana" della fine del Trecento.

⁷⁰³Non mi sembra di vedere invece i rapporti stringenti individuati fra quest'opera e la croce di Castronovo (cfr. G. DAVÌ, scheda n. 12, in *XIV Catalogo...* cit., p. 38; sulla croce di Castronovo cfr. *infra*, p. 167).

⁷⁰⁴Il rapporto fra questa croce dipinta e il Crocifisso ligneo del Museo Civico di Castoreale (cfr. *infra*, pp. 193-194) è già stato individuato dalla Campagna Cicala (F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in G. CANTELLI (ed.), *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, chiesa dell'Annunziata dei Catalani, 28 novembre 1981 – 31 gennaio 1982), De Luca Editore, Roma 1981, pp. 106; 113-114), ma io ritengo che ancora più stringenti siano i contatti con il maestoso Crocifisso del Museo Regionale di Messina, soprattutto per l'identica articolazione plastica del perizoma (cfr. *infra*, pp. 192-193).

loro botteghe siracusane⁷⁰⁵, soprattutto nelle figurine dei capicroce laterali, stranamente raffigurate intere e sedute sulla nuda terra, contornate da brulle montagne rocciose (fig. 335). Più che ai crocifissi gotico dolorosi⁷⁰⁶, per questa croce occorre allora prendere in considerazione il gotico cortese che fra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento era penetrato in Sicilia da Oriente, coniugando elementi adriatici a elementi dell'Oriente levantino. Anche nella scarna figura del Cristo infatti gli elementi edonistico decorativi, come il panneggio del perizoma, il nimbo decorato a rilievo e la stessa croce figurata con terminazioni trilobe, mi sembrano di gran lunga prevalenti sulle presunte derivazioni dai modelli del gotico doloroso, soprattutto se si chiamano in causa gli esemplari di Palermo e di Trapani. Originali nella croce di Agira sono anche alcuni aspetti dell'iconografia delle figure collaterali, a partire dalla raffigurazione frontale del nido del pellicano (fig. 338), anziché essere di tre quarti o di profilo come nelle altre riproposizioni siciliane, ma ancora più specifiche appaiono le altre due immagini qui inserite. Il serpente tentatore non è infatti avvinghiato all'albero dell'Eden, ma alla parte sommitale della croce figurata (fig. 337), con le spire che si dipartono dal nimbo del Cristo e terminano occupando l'intera superficie del capocroce figurato superiore, isolato dal nastro bianco con iscrizione gotica in argento del *titulus*; la resa cromatica del serpente e la sua posizione, ora descritta, mi convincono che qui non è raffigurato il demone genesiaco bensì il serpente di bronzo dell'Esodo, a cui Cristo stesso, prefigurando a Nicodemo la sua crocifissione, si era paragonato:

sicut Moses exaltavit serpentem in deserto ita exaltari oportet Filium hominis ut omnis qui credit in ipso non pereat sed habeat vitam aeternam. (Iohannes III, 14-15)

e proseguendo nella lettura del passo evangelico si può interpretare anche l'immagine del Dio Padre, che ha fatto la sua comparsa sul capocroce superiore al posto del Cristo redentore:

sic enim dilexit Deus mundum ut Filium suum unigenitum daret ut omnis qui credit in eum non pereat sed habeat vitam aeternam non enim misit Deus Filium suum in mundum ut iudicet mundum sed ut salvetur mundus per ipsum qui credit in eum non iudicatur qui autem non credit iam iudicatus est quia non credidit in nomine unigeniti Filii Dei. (Iohannes III, 16-18)

Ma la vera sorpresa che ha riservato la croce di Agira è stata la constatazione che il suo autore ha avuto come punto di riferimento anche la croce di Cefalù, che si credeva più tarda, come dimostra il fatto che egli riprende nei capi-croce il doppio sfondo, dorato e blu, che solo a Cefalù si trova, con la presenza anche dei due elementi a rilievo che dovevano raccordarsi alla cornice ormai persa. Ma ancora più probanti sone le parole che si leggono sul libro tenuto aperto dal Dio Padre, che

⁷⁰⁵Su queste importanti personalità pittoriche ancora ignote cfr. da ultimo L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica...* cit., pp. 38-62.

⁷⁰⁶Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte...* cit., p. 53.

riportano il distico che corre attorno al catino absidale di Cefalù, ed essendo stato esso composto appositamente per quel luogo, solo lì avrebbe potuto copiarlo e riportarlo sulla sua opera, forse per volere del suo committente. Queste nuove acquisizioni spostano decisamente in avanti la data della croce di Agira, intorno al settimo decennio del Quattrocento.

Allo stesso ambiente culturale della Sicilia orientale, siracusano in particolare, vanno pure riferite due croci dipinte già citate in precedenza. Si tratta della croce proveniente dalla chiesa di Santa Lucia al Sepolcro di Siracusa (cat. IV.16), che abbiamo già messo in relazione funzionale con la duecentesca croce della stessa chiesa⁷⁰⁷ e che ingiustamente è stata giudicata da Vincenzo Scuderi come opera di modesta fattura⁷⁰⁸, ma che invece presenta diversi spunti di interesse nei rapporti che si possono instaurare fra la figura del Cristo e i Crocifissi scolpiti della Sicilia orientale⁷⁰⁹ e per le immagini dei due dolenti che ci aiutano a inserire l'opera nella produzione delle botteghe siracusane dei primi decenni del Quattrocento. L'altra opera, anch'essa citata in precedenza⁷¹⁰, si trova nei depositi del Museo di Palazzo Bellomo (cat. IV.17) ed è di più difficile inquadramento, ma l'adeguamento già sottolineato, non solo tipologico ma anche figurativo, ancora alla croce duecentesca di Santa Lucia inducono a pensare anche per essa a una produzione siracusana della prima metà del secolo.

Fra le croci fin qui trattate spicca per qualità e non meno per l'ottimo stato di conservazione, nonostante alcune lievi lacune e le ridipinture di alcune parti come le mani del San Giovanni dolente, la croce opistografa esposta nel salone principale di Palazzo Abatellis (inv. n. 30, cat. IV.18), nel magistrale allestimento museografico di Carlo Scarpa. L'opera proviene dal convento suburbano di Santa Maria di Gesù⁷¹¹, fondato nel 1426 da fra' Matteo Guimerà d'Agrigento, una delle personalità più rappresentative del francescanesimo osservante, noto predicatore dell'Ordine e allievo diretto di San Bernardino da Siena fra il 1418 e il 1425, nonché personaggio di spicco nel quadro politico internazionale, soprattutto nei rapporti fra la Chiesa di Roma e la Corona aragonese⁷¹². E chissà se il beato Matteo non abbia giocato anche un ruolo fondamentale nella

⁷⁰⁷Cfr. *supra*, pp. 83-84.

⁷⁰⁸Cfr. V. SCUDERI, *Restauro di una croce...* cit., p. 11 e nota 5.

⁷⁰⁹Soprattutto quelli prodotti fra Quattrocento e Cinquecento dalla famiglia di "crocifissari" messinesi dei Pilli (cfr. *infra*, pp. 196-198).

⁷¹⁰Cfr. *supra*, p. 87. L'opera è stata pubblicata recentemente in M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit., p. 34.

⁷¹¹La provenienza è registrata nel libro di Inventario di Palazzo Abatellis.

⁷¹²Sull'importante figura del beato Matteo d'Agrigento cfr. F. ROTOLO, *Il Beato Matteo d'Agrigento e la provincia francescana di Sicilia nella prima metà del secolo XV*, Biblioteca Francescana - Officina di Studi Medievali, Palermo 2006; P. EVANGELISTI, ad vocem *Matteo d'Agrigento*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Torino 2008, pp. 373-374, con ampia bibliografia precedente. Sulla fondazione del convento di Santa Maria di Gesù cfr. G. BRESC BAUTIER, *Les étapes de la construction de l'église Santa Maria di Gesù hors de Palerme au XV siècle*, in G. MOTTA (ed.), *Studi dedicati a Carmelo Trasselli*, Rubettino, Soveria Mannelli 1983, pp. 143-147.

concezione della croce opistografa del Quattrocento siciliano, infatti la croce n. 30 di Palazzo Abatellis è la prima che si conosca a presentare la tipica iconografia delle croci dipinte isolate, con l'alternanza Crocifisso – Risorto nelle due facce⁷¹³. Ritengo che per dare una risposta a questo quesito bisognerebbe comprendere e inquadrare correttamente l'iscrizione, oggi solo parzialmente decifrabile, che si dispiega su tre righe lungo il braccio orizzontale della croce figurata, a destra e a sinistra della testa del crocifisso, elemento che stranamente non è mai stato preso in considerazione dagli studi precedenti⁷¹⁴. Essa sembra essere una preghiera rivolta al crocifisso per la salvezza dell'anima dei *cives-fideles*, a cui sono rivolti tutti i sermoni del beato Matteo, e pur non avendo trovato dei precisi riferimenti nei testi del frate agrigentino, le parole dipinte sulla nostra croce sembrano avere una forte assonanza almeno con due suoi sermoni, il *De ligno paradixi* e il *De passione Domini*⁷¹⁵. Troverebbe così una qualche conferma anche l'ipotesi della Paolini⁷¹⁶, che vede nella croce palermitana una ripresa di modelli processionali spagnoli e in particolare di una croce d'argento della cattedrale di Gerona, città dove fra l'altro il beato Matteo era stato a predicare⁷¹⁷, descritta in un inventario del 1470 con una iconografia assai prossima alla croce palermitana, visti i continui viaggi del frate in terra di Spagna a partire dal 1420, come predicatore e come ambasciatore politico. C'è comunque da tenere presente che doveva essere probabilmente nota, ad un frate che andava girando per tenere le sue prediche, l'antica croce trionfale anch'essa opistografa della cattedrale di Mazara del Vallo⁷¹⁸, che potrebbe avere dato l'idea iniziale alla nuova articolazione della croce di Santa Maria in recto e verso, aggiornando l'iconografia alle nuove correnti spirituali di cui fra Matteo era uno dei maggiori interpreti non solo nell'Isola. Mi convince del ruolo determinante che dovette avere il beato, l'inserimento nel capocroce inferiore, al posto del teschio di Adamo, dell'*Imago pietatis* con le *arma* dei chiodi e del *flagellum* (fig. 339), immagine tanto cara ai francescani, che probabilmente ne avano veicolato l'introduzione in Italia fin dalla fine del XIII secolo, culto che culminerà nella fondazione dei Monti di Pietà e nella loro diffusione da parte di Bernardino da Feltre⁷¹⁹. In questa posizione particolare,

⁷¹³Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte...* cit., pp. 53-64 e 129-130; Eadem, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit., pp. 23-25; L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica...* cit., pp. 15-18.

⁷¹⁴L'iscrizione si presenta molto ridipinta, ma nelle parti leggibili si può sciogliere così:

† Ut mittis tolleris
ut tenebra ter()lla
cem cul?

v?a (con)fragella aspice (con)()i()dur(?a) maced?
e t(ib)i despicia() afric(i)o(ne) carnis a(n)i(m)eba
++pragat? me + mea verba?.

⁷¹⁵Cfr. BEATI MATTHAEI AGRIGENTINI, *Sermones varii*, ed. A. Amore, "Studi e testi francescani" XV, Roma 1960.

⁷¹⁶Cfr. M. G. PAOLINI, *Ancora del Quattrocento siciliano...* cit., p. 3.

⁷¹⁷Cfr. F. ROTOLO, *Il Beato Matteo...* cit., p. 114.

⁷¹⁸Cfr. *supra*, pp. 90-96.

⁷¹⁹Cfr. C. GALLORI, *L'«Imago pietatis» e gli istituti di carità. Problemi di iconografia*, in "ACME. Annali della

inserita cioè nell'iconografia della croce *de medio ecclesiae* che continuava a mantenere il suo rapporto visivo con l'altare eucaristico, il Cristo in pietà assume quella valenza che Belting ha magistralmente chiarito attraverso il pensiero di Bernardo di Chiaravalle:

La relazione fra la passione ed il sacramento che il credente doveva ricevere a nutrimento offre a Bernardo un [...] motivo di contemplazione: il Cristo sacrificato che ogni giorno scende sull'altare e si umilia ad un nuovo sacrificio, affinché il fedele riceva il pane della comunione. Riconosciamo uno schema di pensiero la cui attualità continuò a crescere anche oltre il Medio Evo e che necessitava di una raffigurazione simbolica. L'ostia rende in forma materiale la cosiddetta «presenza reale» nel sacramento. L'immagine poté dare al pane l'evidenza figurativa che a questa mancava ed il pane all'immagine l'assicurazione della realtà. Bernardo dà una veste teologica a concetti dai quali la figura della pietà trasse il suo particolare interesse⁷²⁰.

Come dunque l'immagine del crocifisso era simbolo del sacrificio eucaristico, l'immagine del Cristo raffigurato come corpo esanime che si eleva sul sepolcro diventa figura del *Corpus Domini* prelevato dalla pisside. A consolidare il legame fra l'immagine della passione e l'altare può aver contribuito anche il rinvigorirsi e il diffondersi proprio nel Quattrocento del tema iconografico della Messa di San Gregorio (fig. 343) quando, secondo una tradizione ricorrente, durante una celebrazione «in occasione di una celebrazione sarebbe apparso miracolosamente sull'altare Gesù sofferente, al momento della consacrazione, a confermare il legame tra il suo sacrificio e il sacrificio eucaristico»⁷²¹. L'immagine del Cristo in pietà ai piedi della croce dipinta dovette godere di un discreto successo negli ambienti ecclesiastici palermitani, tanto che la ritroviamo nella già citata croce dell'Istituto delle Ancelle del Sacro Cuore⁷²², che pertanto andrebbe collocata dopo quella di Palazzo Abatellis, e soprattutto nella grande croce che sormontava il retablo della cattedrale di Palermo, come detto commissionata nel 1466 dal vescovo catalano Nicolò de Puxades, dove l'immagine del capocroce inferiore viene descritta come un «Cristo coronato di spine con veste purpurea e canna in mano: Ecce Homo»⁷²³, ma che con molta probabilità doveva trattarsi, almeno in origine, di una *Imago Pietatis*.

Per la datazione della croce di Santa Maria di Gesù il 1426, come detto anno di fondazione del convento degli osservanti fuori le mura di Palermo, costituisce un valido *terminus post quem*. Essa tuttavia non può essere stata realizzata ad una data molto lontana da quella, forse già nel 1427,

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LIX, 1, gennaio-aprile 2006, pp. 75-125.

⁷²⁰H. BELTING, *L'arte...* cit., p. 198.

⁷²¹Cfr. A. LONGHI, *Lo spazio dell'altare: il rito, il corpo, l'architettura*, in T. VERDON (ed.), *Gesù. Il corpo...* cit., p. 110.

⁷²²Cfr. *supra*, pp. 152-153.

⁷²³A. MONGITORE, *La Cattedrale...* cit., c. 239.

quando i lavori del primitivo convento erano stati terminati⁷²⁴, e comunque non oltre il 1430. L'opera si inserisce infatti in quella corrente del gotico cortese che a Palermo aveva trovato un suo linguaggio proprio, dopo avere recepito le istanze figurative giunte da Pisa, da Siena, da Genova e, in misura minore, dall'area iberico-provenzale⁷²⁵. Basta confrontare alcune figure della croce dipinta con quelle del trittico con la Madonna del latte tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria⁷²⁶ (fig. 344), opera di pittore palermitano datata 1420, ad esempio il Battista con il Risorto, i volti degli angeli appoggiati al trono della Vergine con quelli del braccio orizzontale del verso della croce, l'uomo alato simbolo del vangelo di Matteo con il volto della Santa Caterina e lo stesso cartiglio tenuto dal Battista con i medesimi dei personaggi del verso. Certo la mano appare diversa fra le due opere, ma entrambe condividono questa temperie culturale dal sapore tirrenico che Palermo aveva saputo sviluppare con mezzi autonomi nella prima metà del XV secolo. Una proposta per identificare il pittore della croce di Santa Maria di Gesù, o quanto meno per raccogliere attorno a esso un discreto numero di opere e delinearne il percorso culturale, è venuta a suo tempo da Roberto Longhi ed è oggi l'ipotesi più accreditata, forse più per l'autorevolezza di chi l'ha espressa che per reale convinzione. Nel suo saggio, scritto quasi di getto a recensione della mostra su Antonello da Messina del 1953⁷²⁷, Longhi individua in un trittico che oggi si trova nei depositi di Palazzo Abatellis la mano di uno dei frescantì della chiesa di Santa Caterina a Galatina (fig. 345), ben diverso da quel "Franciscus de Arcio" che firma nel 1436 il riquadro con Sant'Antonio Abate e che probabilmente a quella data era già tornato in patria, infatti egli pensa che possa trattarsi di «un siciliano andato a lavorare a Galatina, e non viceversa, [come] è suggerito dal prevalente sapore "tirrenico" (come era a Palermo) e non "adriatico" degli affreschi pugliesi»⁷²⁸, e quindi prosegue: «mentre poi un'opera tardiva dello stesso gruppo, dopo il ritorno in patria, sembra essere il "Crocefisso" (col "Risorto" a tergo) di Palermo (n. 20 [sic])»⁷²⁹. Ormai l'attribuzione per via empirica degli affreschi pugliesi a pittore siciliano sembra comunque essere superata⁷³⁰, e dunque pure il nome convenzionale di "Maestro di Galatina" per la nostra croce, che come detto è certamente opera di un pittore palermitano; restano valide però le acute osservazioni di Maria Grazia Paolini, che riconosce come nel pittore «l'accentuata ibridazione riesce a farsi

⁷²⁴cfr. G. BRESCH BAUTIER, *Les étapes de la construction...* cit., p. 146.

⁷²⁵ Per la conoscenza della cultura artistica a Palermo nel tardogotico rimane ancora fondamentale il documentatissimo saggio EADEM, *Artistes patriciens et confrérie. Production et consommation de œuvre d'art à Palerme et in Sicilie occidentale (1348-1460)*, École française de Rome, Rome 1979.

⁷²⁶Cfr. M. C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Flaccovio Editore, Palermo 2006, pp. 42-45.

⁷²⁷Cfr. R. LONGHI, *Frammento siciliano*, in "Paragone", XLVII, 1953, pp. 3-44.

⁷²⁸*IVI*, p. 11.

⁷²⁹*IBIDEM*.

⁷³⁰Cfr. M. S. CALÒ MARIANI, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, in "Archivio storico pugliese", XXXII, 1979, p. 143.

linguaggio unitario»⁷³¹, il quale nella croce di Santa Maria di Gesù «si orienta verso soluzioni di accentuato gusto espressivo, costruendo fisionomie, sottolineando la scheletrica anatomia del Cristo con lumeggiature insistenti a calligrafie ed afferma in pieno una vena di fantasioso decoratore»⁷³². La croce di Santa Maria di Gesù si innesta dunque in un tracciato culturale gotico cortese che assume sempre più caratteri propri di una “sicilianità” che ancora fatica a essere riconosciuta, di cui la produzione di croci dipinte opistografe assurge a “forma d'arte nazionale”, e che ha i suoi due estremi negli ampi repertori forniti dai soffitti dipinti dello Steri⁷³³ (1380 ca.) e di San Nicolò a Nicosia⁷³⁴ (1450 ca.) e il suo cuore nella complessità del Trionfo della Morte dell'Ospedale grande di palazzo Sclafani⁷³⁵ (1430-40).

Alla croce n. 30 di Palazzo Abatellis Antonio Cuccia associa giustamente quella oggi appesa su una parete della navata sinistra della chiesa Madre di Caccamo (cat. IV.19), la quale reca su un cartiglio posto fra il suppedaneo e la grotta con il teschio di Adamo un'iscrizione con i nomi dei coniugi committenti, dei quali però non rimane altra memoria che questa⁷³⁶. Proprio per la presenza di questa iscrizione, caso unico fra le opere conosciute, è probabile che l'opera in origine non stesse sulla trave della navata centrale, ma all'ingresso di una cappella laterale di patronato della famiglia dei committenti⁷³⁷. Pur con le evidenti ridipinture, soprattutto delle immagini dei due dolenti, e nell'impostazione più pacata del crocifisso, nella croce caccamese si può effettivamente riconoscere l'elegante mano del pittore palermitano che ha eseguito quella di Santa Maria di Gesù; sovrapponibile in modo particolare è il nido con il pellicano e i suoi pulcini, mentre un vero pezzo di bravura è l'espressionistica rappresentazione del teschio entro la grotta.

Ritornando al presunto ruolo che l'Ordine degli Osservanti, e in particolare la personalità del beato Matteo d'Agrigento, ha avuto nella codificazione dell'iconografia opistografa delle croci dipinte siciliane, non può sfuggire il fatto che ancora sotto un francescano e per di più agrigentino, fra' Luca de Sarzana, vescovo di Cefalù fra il 1445 e il 1471⁷³⁸, è stata realizzata e messa in opera la grande croce della cattedrale cefaludese (cat. IV.23). Già abbiamo detto come un dato certo per

⁷³¹M. G. PAOLINI, *Ancora del Quattrocento siciliano...* cit., p. 4.

⁷³²IBIDEM.

⁷³³Cfr. F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Flaccovio Editore, Palermo 1975.

⁷³⁴Cfr. L. BUTTÀ, *Immaginario esopico e discorso etico-didattico sul soffitto dipinto della chiesa di S. Nicolò a Nicosia in Sicilia*, in “Storia dell'arte”, 130, n.s. 30, 2011, pp. 5-18.

⁷³⁵Cfr. da ultimo E. DE CASTRO, *Il Trionfo della morte e la "dissidenza radicale" della cultura figurativa a Palermo e nella Sicilia occidentale intorno alla metà del Quattrocento*, in M. A. MALLEO (ed.), *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, Kalòs, Palermo 2006, pp. 91-125, con bibliografia precedente.

⁷³⁶Cfr. A. CUCCIA, *Caccamo i segni artistici*, Cassa Rurale ed Artigiana “San Giorgio”, Caccamo 1988, 26-27.

⁷³⁷L'attestazione di croci su trave all'ingresso di cappelle o su altari laterali è attestato fin dal XIII secolo (cfr. V. M. SCHMIDT, *Tavole dipinte...* cit., p. 209).

⁷³⁸Cfr. G. MISURACA, *Serie dei vescovi di Cefalù con dati cronologici e cenni biografici*, Tipografia Italo-orientale «S. Nilo», Roma 1960, p. 30.

l'ancoraggio cronologico dell'opera sia costituito dall'*ante quem* del 1468, cioè dalla data riportata sull'atto di commissione per un'altra croce dipinta destinata al Duomo di Monreale, la quale doveva dimensionarsi su quella già eseguita per Cefalù⁷³⁹. Adesso si può scendere nel merito della problematica questione riguardante la croce cefaludese, dicendo da subito che il percorso seguito e le conclusioni a cui giungo coincidono con quanto già tracciato da Geneviève Bresc-Bautier⁷⁴⁰, a cui si deve il merito di avere rintracciato tutta la documentazione utile a chiarire il caso, e in seguito da Maria Andaloro⁷⁴¹, con le quali non si può che concordare per l'inconfutabilità delle loro deduzioni. Secondo il citato atto di commissione della croce per Monreale, la sua esecuzione era stata affidata al *faber lignarius* Giovanni Palumba, per l'opera di carpenteria, e al pittore Guglielmo da Pesaro, figlio del più noto Gaspare, uno dei più richiesti pittori della Sicilia occidentale alla metà del Quattrocento⁷⁴². Di per sé la notizia non sarebbe di eccezionale portata, in quanto nel documento si chiede soltanto di adeguarsi alle dimensioni della croce di Cefalù, senza fare alcun riferimento alla forma della tavola, per cui fra l'altro era stato depositato assieme all'atto un disegno autonomo, o alle immagini da dipingere, se non fosse che attraverso una rete di dati incrociati essa diventa effettivamente risolutrice. Premettiamo che né di Guglielmo, né del padre Gaspare sono pervenute opere certe, documentate direttamente o firmate; la ricostruzione della loro attività, per forza di cose parziale, si deve alla interpretazione combinata di indizi e deduzioni⁷⁴³, che in questo caso sono particolarmente convincenti. Guglielmo si trova effettivamente documentato a lavorare per la cattedrale di Cefalù, ma a una data di qualche anno posteriore, infatti nel 1471 gli viene commissionata dal priore del capitolo Giovanni Passafiume, che agisce per conto del vescovo domenicano Giovanni Gatto, una “ycona” di ragguardevoli dimensioni (palmi 12 di larghezza e 18 di altezza, circa m. 3x4,5) per l'altare di San Pietro edificato nel diaconicon del tempio normanno⁷⁴⁴. L'opera di Guglielmo, come del resto la croce di Monreale, non esiste più, ma di essa ci rimane una preziosa descrizione seicentesca che ce lo presenta come un grande polittico a cinque scomparti⁷⁴⁵, molto simile nella struttura a quello oggi esposto a

⁷³⁹Cfr. *supra*, pp. 131.

⁷⁴⁰Cfr. G. BRESC BAUTIER, *Guglielmo Pesaro...* cit.

⁷⁴¹M. ANDALORO, *La croce lignea dipinta*, in *Documenti e testimonianze figurative della Basilica Cattedrale di Cefalù*, catalogo della mostra (Cefalù, duomo, luglio-settembre 1982), EPOS società editrice, Palermo 1982, pp. 125-128.

⁷⁴²Cfr. il documento di allocazione per la croce di Monreale in G. BRESC BAUTIER, *Guglielmo Pesaro...* cit., p. 242.

⁷⁴³Prima degli importanti contributi della Bresc Bautier avevano tentato di ricostruire le personalità di Gaspare e Guglielmo da Pesaro il Di Marzo (G. DI MARZO, *La pittura a Palermo...* cit., pp. 69-74) e Filippo Meli (F. MELI, *La mostra di Antonello a Messina*, in “Arte Cristiana”, XLI, settembre 1953, pp. 172-179).

⁷⁴⁴Il documento è riportato in G. BRESC BAUTIER, *Guglielmo Pesaro...* cit., p. 243.

⁷⁴⁵L'opera, commissionata dal vescovo domenicano Giovanni Gatto, è così descritta: «Vetusta Imago super ligno depicta auro delineata, exprimens Salvatorem Christum Dominum super sedem insistentem, et a latere dextero Imago Deiparae, et sancti Ioannis Evangelistae conspicitur, à sinistro vero Sancti Petri Apostolorum Principis, et sancti Dominici, seu Thomae Aquinatis cernuntur imagines» (B. PASSAFIUME, *De Origine Ecclesiae Cephaleditanae eiusque Urbis, et Diocesis Brevis Descriptio*, Venetiis 1645 [rist. anast. Fondazione Culturale

Palazzo Abatellis ma proveniente dal Monastero del Salvatore di Corleone (figg. 346-347), anche se questo di dimensioni ridotte rispetto all'opera cefaludese. Ora è innegabile, come era già da tempo rilevato, che l'autore del polittico di Corleone (post 1461) sia lo stesso della croce di Cefalù, la figura di Giovanni evangelista del polittico è l'antesignano del Risorto nel verso della croce e inoltre alcune soluzioni di spazialità prospettica condividono una medesima intenzione di profondità, nonostante l'uso del fondo oro in entrambe le opere, e le ricerche delle due studiose citate sopra hanno dimostrato con una certa sicurezza che l'autore del polittico di Corleone è proprio Guglielmo da Pesaro⁷⁴⁶. Se dunque, come diceva la famosa autrice di romanzi giallo, tre indizi fanno una prova, qui di materiale probante mi sembra che ce ne sia a sufficienza per poter confermare la paternità della croce di Cefalù a Guglielmo da Pesaro. Guglielmo aveva inoltre dipinto altre due croci, oggi perdute, in centri vicini a Cefalù, nel 1471 per l'antica chiesa Madre di Caltavuturo⁷⁴⁷, che doveva essere come quella della cattedrale di Palermo, e nel 1476 per Petralia Soprana⁷⁴⁸, con la particolarità iconografica della colomba dello Spirito Santo sopra il crocifisso, elemento che ritroviamo, guarda caso, anche nel verso della croce di Cefalù, sopra l'immagine del Risorto, qui in riferimento all'apparizione agli apostoli, quando il Cristo risorto dice loro: «Accipite Spiritum Sanctum: quorum remiseritis peccata, remittuntur eis: et quorum retinueritis, retenta sunt» (Ioannes XX, 22-23)⁷⁴⁹.

La restante iconografia che si dispiega sulle due facce della grande croce cefaludese è per grandi linee conforme a quella che abbiamo fin qui delineato per le altre opere siciliane. Sul recto, attorno al delicato Crocifisso sormontato dall'albero genesiaco e dal nido del pellicano, i due dolenti, dei quali la Vergine (fig. 353) conserva ancora un impianto arcaizzante quasi iconico e il San Giovanni è ormai quasi del tutto illeggibile, il Dio Padre in alto (fig. 352), attorniato da una schiera di rossi eterei serafini che certamente avranno subito la suggestione delle immagini musive sulla volta del presbiterio⁷⁵⁰, in basso invece un'unicità iconografica, in quanto è raffigurato San Pietro, riconoscibile dalle chiavi che tiene nelle mani, lì dove di consueto si dovrebbe trovare il teschio di Adamo o l'*Imago pietatis* o, più tardi, la Maddalena⁷⁵¹. Bisogna tenere presente, per cercare di

Mandalisca, Cefalù 1991], p. 21); sulla storia critica del polittico di Guglielmo per Cefalù cfr. M. ANDALORO, *La croce...* cit. e G. FAZIO, *Ecclesiam formam...* cit., p. 248.

⁷⁴⁶Cfr. G. BRESC BAUTIER, *Guglielmo Pesaro...* cit.; M. ANDALORO, *La croce...* cit.

⁷⁴⁷Cfr. G. BRESC BAUTIER, *Guglielmo Pesaro...* cit., p. 218.

⁷⁴⁸Cfr. *IVI*, p. 221.

⁷⁴⁹Ancora una volta questa faccia della croce sembra rivolgersi direttamente al clero, che dal presbiterio guardava proprio questo lato delle immagini dipinte.

⁷⁵⁰Un'immagine simile la ritroviamo anche in cima alla composizione del Battesimo di Cristo della collezione Santocanale, generalmente riferito a Tommaso de Vigilia (cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 76), ma che Maria Andaloro (M. ANDALORO, *La croce...* cit., p. 126 e nota 20) non ha dubbi nel riferire a Guglielmo da Pesaro, opzione con la quale qui si concorda.

⁷⁵¹Le particolarità iconografiche della croce cefaludese sono state già notate da Crispino Valenziano (cfr. M. C. DI NATALE, *Tommaso de Vigilia...* cit., pp. 29-30).

spiegare questa anomalia, che un ruolo importante nella commissione delle opere per la cattedrale al pari del vescovo lo aveva il capitolo dei canonici⁷⁵², e qui ci può essere stato una sorta di compromesso fra l'immagine della croce voluta dal vescovo francescano e il capitolo che sceglie di inserire l'immagine di San Pietro, il quale, insieme a San Paolo, era co-titolare della cattedrale ruggeriana, in subordine al titolare principale che era il Salvatore⁷⁵³. Nel verso, invece, l'immagine del Cristo risorto con il vessillo sventolante in mano e nimbo con croce gemmata, è affiancata da due coppie di angeli reggi-cartiglio che riportano una riduzione dal Vangelo di Marco: «**Iesum quaeritis** Nazarenum, **crucifixum**: / **surrexit**, non est hic, ecce locus ubi posuerunt eum. Sed ite et dicite discipulis eius, et Petro, quia praecedit vos in Galilaeam: ibi eum videbitis, **sicut dixit vobis**» (Marcus XVI, 6-7); chiaro è l'intento di creare un rapporto di continuità fra il crocifisso e il risorto delle due facce, e inoltre la citazione marciana fa riferimento anche a Pietro, dando così un ulteriore fondamento iconologico alla raffigurazione del principe degli apostoli sul capo-croce inferiore del recto. Sui capi-croce del verso sono raffigurati come al solito gli emblemi dei quattro evangelisti, qui resi con le personificazioni zoomorfe dei loro simboli abbigliati con ampie vesti "all'antica", con l'*incipit* di ciascun vangelo sui propri cartigli, dove le lettere capitali maiuscole prendono il posto dei caratteri gotici delle opere precedenti.

La discontinuità con le opere precedenti, intendendo sia le prove precedenti di Guglielmo come il polittico di Corleone sia le croci trattate sopra, non si ferma però soltanto ai caratteri paleografici; la croce di Cefalù segna un vero e proprio spartiacque nella pittura della Sicilia occidentale, dove le esperienze pittoriche mediterranee più innovative, «dalla Catalogna alla Provenza, alle rifrangenze fouquettiane, angelicane e pierfrancescane consumate nell'Italia Centrale e a Napoli»⁷⁵⁴, trovano un loro tentativo di sintesi, ma Guglielmo non è Antonello e, pur operando sullo stesso sostrato figurativo e culturale, le sue reminiscenze attardatrici lo frenano su posizioni più tradizionali, riuscendo comunque a creare, secondo la Andaloro, «il raggiungimento più alto nella produzione della Sicilia Occidentale a Quell'epoca»⁷⁵⁵. Straordinario il corpo del Cristo crocifisso (fig. 351), reso con una estrema delicatezza e con una raffinata lumeggiatura che dà perfettamente l'idea della tornitura muscolare⁷⁵⁶; superbi gli angeli reggi cartiglio del verso (fig.

⁷⁵²In questo frangente temporale tutte le commissioni per la cattedrale sono fatte dal priore del Capitolo a nome del vescovo (cfr. G. FAZIO, *Ecclesiam formam...* cit., pp. 247-250).

⁷⁵³Almeno così si credeva leggendo il famoso voto di Ruggero per la costruzione della cattedrale, riportato nel *Rullus Rubeus* fatto compilare nel 1329 da Tommaso da Butera, vescovo eletto di Cefalù, ma in realtà in tutti i diplomi originali e nelle iscrizioni la cattedrale risulta essere da Ruggero "ad Salvatoris nostri honorem domum construere, et ad illius gloriam Aulam fundare" (cfr. G. MISURACA, *Cefalù nella storia*, Roma 1962 [ed. cons. Lorenzo Misuraca Editore, Cefalù 1984], pp. 79-90).

⁷⁵⁴M. ANDALORO, *La croce...* cit., p. 126.

⁷⁵⁵*IBIDEM*.

⁷⁵⁶Da notare come Guglielmo, pur prendendo a modello opere del secolo precedente, tanto che la Santucci crede di cogliere nel crocifisso ciò che resta di una croce di pittore genovese della fine del Trecento (cfr. P. SANTUCCI,

350), di una tale qualità che avevano fatto pronunciare a Bottari, soltanto per queste figure, il nome del giovane Antonello da Messina⁷⁵⁷; ammirevole il tentativo di creare uno spazio prospettico attraverso lo scorcio del sarcofago scoperchiato, ma ancor di più l'aver reso consistente il fondo oro attraverso una linea a onde che crea dietro a ciascuna figura un doppio sfondo dall'uniforme cromatismo blu intenso, rapporto cromatico che si inverte nel crocifisso creando col blu l'immagine della croce figurata.

Per tutte le qualità e le novità evidenziate la croce di Cefalù non poteva passare di certo inosservata ai contemporanei, e di fatti non lo fu, come già abbiamo testimoniato per il caso della croce dell'Annunziata di Agira⁷⁵⁸. Almeno tre sono invece le croci dipinte che in un modo o in un altro mostrano la loro dipendenza diretta dall'opera di Guglielmo da Pesaro, al di là della semplice adesione al modello della carpenteria che si distingue, come aveva già notato la Paolini, per «la smussatura centinata precedente l'innesto delle estremità lobate»⁷⁵⁹. Fra queste, quella che si avvicina maggiormente al prototipo è certamente la croce dipinta solo sul recto della chiesa proto-normanna di San Giovanni dei Lebbrosi a Palermo⁷⁶⁰ (cat. IV.24). Identica è gran parte dell'iconografia, persino nel cartiglio del *titulus* incurvato all'insù e posto tra i rami dell'albero che cresce sulla croce figurata, ma se ne distacca per la raffigurazione del teschio di Adamo nel capo-croce inferiore, lì dove a Cefalù si trova l'immagine di San Pietro, che evidentemente qui non aveva motivo di essere. Nelle figure sia del crocifisso che dei capi-croce si nota però un ulteriore aggiornamento verso suggestioni tosco-emiliane, che si manifestano soprattutto nella figura del Dio Padre, così diversa da quella della croce di Cefalù.

Assolutamente derivata dall'immagine cefaludese è anche il risorto, ovvero ciò che ne resta, della croce opistografa della chiesa di San Francesco a Enna (cat. IV.26), ancora una volta in un contesto francescano, questa volta conventuale⁷⁶¹. La figura del Cristo risorto rappresentata frontalmente (fig. 354), stretta lungo i confini del solo asse verticale, benedicente e con il vessillo che forma

L'arte figurativa... cit., p. 185), riesce a trattare il modello con una sensibilità tutta nuova, incentrata sui rapporti volumetrici e non sui toni cromatici.

⁷⁵⁷Cfr. S. BOTTARI, *Resti di un Polittico di Tommaso de Vigilia?*, in "Arte antica e moderna", 1960, p. 159; più tardi Maurizio Calvesi (M. CALVESI, *Musei e raccolte, Palermo, VIII mostra di opere d'arte restaurate*, in "Bollettino di Italia Nostra", maggio 1972, p. 46) noterà delle somiglianze fra gli angeli della croce cefaludese e quelli reggicorona del Polittico di San Gregorio di Antonello.

⁷⁵⁸Cfr. *supra*, p. 158.

⁷⁵⁹M. G. PAOLINI, Scheda n. 4, in *X Mostra...* cit., p. 39-43.

⁷⁶⁰Sull'opera si vedano *IBIDEM* e M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 34; 132.

⁷⁶¹Cfr. EADEM, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit. pp. 31-32. La Paolini vede nell'opera una qualche relazione con le croci di Piazza Armeria e di Agira (M. G. PAOLINI, *Note sulla pittura...* cit., p. 129), per poi ricondurre tutto questo blocco di opere all'ambito di Guglielmo da Pesaro (EADEM, *La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in T. VISCUSO (ed.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre-8 dicembre 1999), EDIPRINT, Palermo 1999, pp. 162-165). Ritorna così il rapporto evidente con la croce di Cefalù, ma io ritengo da limitarsi a un adeguamento di modello e non di stile.

anse ondulate in profondità sopra il nimbo crociato, con i piedi sopra il bordo del sarcofago, a Enna più evidentemente scorciato, e infine gli angeli disposti sull'asse orizzontale e la *Dextera Dei* in sostituzione della colomba dello Spirito Santo, inducono a pensare ad una conoscenza diretta della croce di Cefalù, dalla quale però si distacca nettamente per tutte le rimanenti immagini, sia del verso che del recto. In particolare le figure degli evangelisti (l'immagine dell'evangelista Matteo è stata invertita da un maldestro intervento e oggi si trova sotto i piedi del Crocifisso), qui rappresentati con le loro sembianze umane nell'atto di scrivere il proprio vangelo e accompagnate dai rispettivi emblemi (fig. 356), non hanno raffronti con nessun'altra opera isolana e sembrerebbero frutto di un artista di formazione adriatica, ovvero umbro-marchigiana, dell'ottavo decennio del XV secolo. Verso una provenienza estera del pittore spinge anche la presenza dell'arcangelo Michele sul capo-croce superiore del recto (fig. 355), estremamente raffinato nella sua verve decorativa, che denota anch'esso contatti con l'area adriatica. La parte più debole dell'opera rimane però la figura del crocifisso, frutto di un fallito tentativo di adeguarsi agli aulici modelli del circondario.

Legata ancora ai modelli palermitani dei primi decenni del secolo è la croce della chiesa madre di Castronovo di Sicilia (cat. IV.25), proveniente dal vicino monastero basiliano di Melia dopo essere passata per la locale chiesa di san Vitale⁷⁶². Priva ormai dei capi-croce, le smussature terminali dei bracci ricordano gli agganci delle croci di questo gruppo derivate da Cefalù, così come anche l'immagine del crocifisso leggermente di tre quarti e il panneggio trasparente del perizoma, ma il linearismo corrugato che costruisce l'immagine, il decorativismo dell'albero sulla croce, che qui fa da cornice al nido del pellicano, e l'uso di caratteri ancora gotici per l'acrostico del *titulus* spinge ad anticipare la cronologia verso una datazione intermedia fra la croci palermitane di Santo Spirito e Santa Maria di Gesù, da un lato, e quella della cattedrale cefaludese, dall'altro.

Parlando della croce di Cefalù abbiamo toccato di sfuggita un argomento fin qui troppo trascurato dalla storiografia, ovvero soltanto accennato e mai adeguatamente approfondito, che se inquadrato correttamente potrebbe fornire delle risposte anche sulla formazione del giovane Antonello, senza dovere ipotizzare viaggi non supportati da nessun appiglio documentario⁷⁶³. Il nocciolo della questione è la presenza in Sicilia di alcune opere dallo spiccato carattere provenzale, che se da un lato non sono attribuibili a mani siciliane che abbiano avuto semplicemente dei contatti con il sud della Francia, come ancora si tende a credere da parte di molti, dall'altro la conoscenza delle analoghe opere siciliane non si può spiegare altrimenti che con la presenza sull'isola di maestranze

⁷⁶²Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 36; 133, con bibliografia precedente.

⁷⁶³Mi riferisco in particolare alla recente riapertura della diatriba circa un presunto viaggio di Antonello in Provenza (cfr. F. BOLOGNA e F. DE MELIS (eds.), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 5 ottobre 2013-12 gennaio 2014), Electa, Milano 2013).

venute da quella terra, probabilmente dopo un passaggio attraverso la Catalogna e quindi via Napoli approdate nell'Isola. Le opere di cui si parla e che costituiscono questo piccolo corpus sono due sculture in legno e tre dipinti, in questo momento però ci occuperemo soltanto di questi ultimi, rimandando la trattazione delle sculture al capitolo successivo⁷⁶⁴.

La complicata vicenda ruota attorno alla superba croce opistografa della cattedrale di Piazza Armerina (cat. IV.27), opera straordinaria da cui prende il nome convenzionale l'anonimo maestro a cui si associano anche l'altrettanto straordinaria tavola di Militello Val di Catania, con San Pietro in cattedra e storie della sua vita (fig. 366), e la croce della chiesa madre di Agira, quest'ultima forse realizzata con la collaborazione di qualche aiutante⁷⁶⁵. Il primo a riconoscere in questo gruppo di opere la mano di un pittore provenzale, che aveva conoscenza diretta dei dipinti di Enguerrand Quarton (figg. 367-368-369-370), è stato Federico Zeri⁷⁶⁶, seguito poi da Vigni⁷⁶⁷ e da Bottari⁷⁶⁸; più recentemente Fiorella Sricchia Santoro, all'indomani del ritrovamento del disegno del Louvre con una scena urbana riferito ad Antonello da Messina, notava come una delle storielle del San Pietro lo ricalchi quasi precisamente nella fuga prospettica degli edifici verso la porta civica sullo sfondo⁷⁶⁹. Questo dimostra un rapporto di interscambio fra Antonello e il mondo provenzale connesso anche in Sicilia, ma in questo caso, visto anche la probabile derivazione dell'immagine principale della tavola di Militello dal perduto San Nicola in cattedra antonelliano e la datazione delle opere dell'anonimo maestro verosimilmente fra il 1465 e il 1475⁷⁷⁰, è più probabile che sia stato quest'ultimo ad avere recepito le suggestioni del grande pittore messinese, questo però non nega la possibilità che infiltrazioni provenzali ci siano state nell'isola prima del Maestro della croce di Piazza Armerina e che quindi un primo contatto di Antonello con la cultura provenzale possa essere avvenuto proprio in patria.

La croce della cattedrale di Piazza Armerina mostra nella sua impaginazione la conoscenza delle analoghe opere siciliane, anzi sembrerebbe proprio di quella della cattedrale di Cefalù, come dimostrerebbero sia la sagoma della tavola sia, soprattutto, le personificazioni degli emblemi degli evangelisti sui capi-croce del verso. Diversi sono però gli elementi di novità che sono qui

⁷⁶⁴Cfr. *infra*, pp. 192-194.

⁷⁶⁵Il nome convenzionale di "Maestro della Croce di Piazza Armerina", sotto cui sono state raggruppate queste tre opere, è stato coniato in occasione della mostra su Antonello da Messina del 1953 (cfr. G. VIGNI e G. CARANDENTE (eds.), *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo Zanca, 30 marzo-31 agosto 1953), Alfieri, Venezia 1953, pp.60-62.

⁷⁶⁶Cfr. F. ZERI, *An Exhibition of Mediterranean Primitives*, in "The Burlington Magazine", XCIV, novembre 1952, pp. 220-222.

⁷⁶⁷G. VIGNI, *Caratteri europei nella formazione di Antonello da Messina*, in "La Giara", I, 1, giugno-luglio 1952, pp. 30-33.

⁷⁶⁸S. BOTTARI, *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, in "Le vie d'Italia", LIX, maggio 1953, p. 602.

⁷⁶⁹F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Jaka Book, Milano 1986, p. 99.

⁷⁷⁰Per un'ultima ricognizione critica di un dibattito ancora apertissimo cfr. T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Occidentale*, Electa, Napoli 1998, pp. 74; 308.

introdotti, ritengo per la prima volta, nel repertorio delle croci siciliane⁷⁷¹. Il teschio di Adamo non è più inserito nel contesto di una caverna, ma è direttamente posto sulla croce figurata⁷⁷², che si stacca nettamente dal fondo uniformemente dorato, ai piedi del crocifisso. Nel capo-croce inferiore fa la sua comparsa la figura della Maddalena (fig. 359), che con le braccia levate si rivolge pietosamente al Cristo. In questo modo i due capi-croce del braccio orizzontale e il capo-croce inferiore vengono a costituire un sistema di immagini a sé, dove sono rappresentati i testimoni diretti della crocifissione come in una scena unitaria. Maria Maddalena, infatti, pur non essendo citata dai vangeli canonici come presente sul Calvario nelle ore della passione di Cristo, è qui attestata da una lunga tradizione patristica, raccolta da Jacopo da Varagine nella sua *Legenda Aurea*: «...quae [Maria Magdalena] juxta crucem in domini passione fuit...»⁷⁷³, e più tardi dal Gesuita Nicola Orlandini (1554-1606):

Optabat cunctis in rebus sentire Christi cruciatu: ut vel conspectus ipse virgarum, et trabium, et ferri, et vestium, et aliarum huiusmodi rerum instaurarent memoriam dolorum, quos Christus per eas res pertulit: vitam quoque assidue moriens agere ad pedes Crucis, assumptis in hoc patronis Deipara, Ioanne, et Magdalena... Alias ad singulos attactus singulas Cruces, quas quinque sibi acute distinxerat, precabatur: vel vt sentiret dolores, quos in Calvario primum Ioannes, deinde Magdalena, tum maestissima Parens, postremo ipse Dominus sustulisset»⁷⁷⁴.

I tre personaggi sono poi inseriti non più in un contesto asettico creato dal fondo a cromie uniformi, ma in un'ambientazione paesistica resa attraverso gli elementi naturali delle rocce brulle (figg. 360-361), che tendono a liberare le figure dalla rigida cornice delle formelle quadrilobe. Il tentativo di affrancare i personaggi dalle costrizioni della tavola sagomata si coglie con maggiore chiarezza nella figura del Cristo risorto nel verso della croce. Qui infatti la posa si fa più libera rispetto alle versioni delle precedenti opere, il corpo si inquadra su un leggero movimento di torsione e le braccia tendono ad assumere una posizione più naturale possibile, tanto da essere in parte tagliate dal confine della tavola. Ai piedi del Risorto, davanti al sarcofago in forte scorcio, il pittore inserisce anche l'immagine della guardia loricata (fig. 364), che davanti all'evento miracoloso della resurrezione rimane attonita e spaventata. Bellissimo è anche l'incastro di linee rette creato dalla lunghissima asta del vessillo che sobbarca l'obliqua della lancia del soldato

⁷⁷¹Sull'iconografia della croce di Piazza Armerina cfr. anche M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit. pp. 75-76.

⁷⁷²Questa potrebbe sembrare una sottigliezza compositiva, in realtà, come ha dimostrato Max Seidel in riferimento ai crocifissi di Giovanni Pisano (*"Sculpens in ligno..."* cit., pp. 87-88), essa costituisce una importante acquisizione teologica già formulata da Ambrogio (*Mors per arborem, vita per crucem*) e ripresa poi da Tommaso d'Aquino (cfr. *supra*, p. 143) che crea un rapporto diretto Cristo-Adamo, senza passare per le leggende apocrife più tarde.

⁷⁷³J. DA VARAZZE, *Legenda Aurea...* cit., p. 409.

⁷⁷⁴N. ORLANDINI, *Historia Societatis Iesu*, Colonia 1615, III, 8, 1.

soccombente. Nel capo-croce in alto del recto compare ancora, e sarà una delle ultime volte, il Redentore che porge alla vista dell'astante il solito libro, dove però non è più riportata una singola frase da far percepire all'astante, ma è riprodotta una intera pagina illeggibile di un volume manoscritto, evocazione dunque delle Sacre Scritture in genere e imitazione di una prassi consolidata nell'Isola ma che il pittore forestiero doveva conoscere soltanto dal punto di vista figurativo e non funzionale, cioè di trasmissione di un messaggio.

Allo stesso maestro, come ricordato, si può avvicinare anche la croce della chiesa madre di Sant'Antonio ad Agira (cat. IV.28), questa dipinta soltanto su una faccia, per la quale valgono tutti i ragionamenti fatti per la croce di Piazza Armerina, salvo che qui le immagini sono rese con una linearità più incisiva e alcune parti, come il teschio grondante del sangue di Cristo e la sottostante figura della Maddalena, denotano una esecuzione più debole, tanto da far pensare all'intervento di un aiuto⁷⁷⁵ oltre che all'adeguamento del maestro provenzale al linguaggio figurativo isolano. La croce di Agira è interessante anche per gli aspetti legati alla carpenteria dell'opera, essa mantiene infatti quasi integra la sontuosa cornice intagliata a cespi di cardo e la tavola si presenta sagomata con le estremità gigliate, come nelle croci di area occidentale che facevano capo alla più volte citata croce della cattedrale di Palermo del 1466: «Sopra il quadro s'inalbera una gran croce, col Redentore Crocifisso sopra tavola. Terminano le 4 estremità della croce in forma di 4 gigli»⁷⁷⁶. Questa conformazione della tavola a forma di croce è stata riconosciuta come di origine spagnola⁷⁷⁷ e questo, almeno per la croce della cattedrale palermitana, è molto plausibile in quanto è probabile che il vescovo barcellonese Nicolò Puxades, che aveva provveduto a rinnovare tutto l'arredo ligneo del presbiterio con gli stalli corali esemplati sul coro della cattedrale di Barcellona affidandosi ad intagliatori catalani⁷⁷⁸, avesse commissionato agli stessi anche la carpenteria del grande retablo «circondato da ogni parte da cornice dorata»⁷⁷⁹, da lui fatto realizzare, che doveva integrarsi alla perfezione con il coro circostante, per poi affidarne la pittura ad un pittore locale⁷⁸⁰. Versione locale di un modesto pittore che cerca di imitare le croci del Maestro provenzale è da intendere la croce opistografa della chiesa di Santa Maria Maggiore della stessa Agira⁷⁸¹ (cat.

⁷⁷⁵Sulla croce della chiesa madre di Agira, oltre alla bibliografia già riferita per quella di Piazza Armerina, si veda anche M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 77-84.

⁷⁷⁶A. MONGITORE, *La Cattedrale...* cit., c. 239.

⁷⁷⁷Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 59.

⁷⁷⁸Sul coro della cattedrale di Palermo cfr. da ultimo L. BUTTÀ, *Nicolau Pujades, il coro ligneo della Cattedrale di Palermo e alcune riflessioni sul viaggio di opere e artisti catalani in Sicilia*, in ROSA TERÉS I TOMÀS (ed.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatrecent*, Cossetània, Tarragona 2011, pp. 435-457, con ampia bibliografia precedente.

⁷⁷⁹A. MONGITORE, *La Cattedrale...* cit., c. 239.

⁷⁸⁰Individuato in Guglielmo da Pesaro (cfr. *infra*, pp. 172-173).

⁷⁸¹Sull'opera cfr. T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...* 1998 cit., p. 288; M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit. pp. 32-33.

IV.30), forse opera di quell'aiuto che era intervenuto nella croce della chiesa madre, che mostra, soprattutto nel verso, un ritorno al calligrafismo isolano con un esagerato decorativismo quasi da miniatura, dove si tenta di inserire la totalità della figura del Risorto allargando la superficie con l'inserimento di tasselli angolari, e che però presenta anche alcune significative varianti iconografiche, segno di una qualche inventiva non sempre però migliorativa: il Redentore si tramuta nel Dio Padre con in mano il globo; la guardia si presenta dormiente, vista di spalle e armata alla moderna; gli incipit dei vangeli sui cartigli retti dalle personificazioni zoomorfe si riducono ai nomi dei quattro evangelisti.

Così pure agli stessi tentativi di imitazione da parte di un altro pittore locale è da riferire la croce appesa in un locale attiguo alla basilica di San Leone della vicina Assoro⁷⁸² (cat. IV.29), dipinta su una sola faccia e dall'iconografia ormai semplificata.

L'unica croce siciliana la cui paternità è certamente attestata, tramite l'atto di allocazione rinvenuto dall'erudito Ignazio De Michele e pubblicato nel 1859⁷⁸³, è quella della maggior chiesa di Termini Imerese (cat. IV.31), dipinta nel 1484 dal pittore palermitano Pietro Ruzzolone⁷⁸⁴. Proprio per il fatto di essere l'unica documentata, attorno alla croce di Termini e al nome di Pietro Ruzzolone sono nati nel tempo numerosi equivoci, nel tentativo di allargare il corpus pittorico dell'artista e di collegargli opere affini soltanto nella tipologia o nell'iconografia. Persino Roberto Longhi credette di poter riconoscere nella raffinata mano del Maestro della Croce di Piazza Armerina quella di Pietro Ruzzolone, addirittura in una fase precedente alla croce di Termini:

L'opera più antica che si conosca del pittore [Pietro Ruzzolone] e cioè il "Crocefisso" sagomato del 1484 a Termini Imerese rivela un uomo cresciuto nella nuova cultura, e legatissimo a certi dipinti di Piazza Armerina, di Agira e di Militello Val di Catania; due dei quali, infatti, sono stati lungamente riferiti al Rozzolone stesso, mentre a Messina figurano come di un maestro diverso e più arcaico; vantato anzi come la maggiore rivelazione della Mostra, a parte l'intoccabile supremazia di Antonello. Ma resta a vedersi se l'indubbia precedenza di codesti dipinti non possa ancora spiegarsi come una fase anteriore del Rozzolone stesso, la cui svalutazione, a proposito del Crocefisso di Termini, mi pare più

⁷⁸²Teresa Pugliatti, datandola agli inizi del XVI secolo, vede in questa croce «un deciso effetto volumetrico, una esecuzione sicura e di segno forte, anche se tutt'altro che raffinato. Anzi, vi si può leggere la mano di un pittore locale modesto, pur se artigianalmente efficace, che non sembra risentire di culture "altre", ma solo intento a rendere una sua aggiornata e semplice versione del tema tradizionale» (T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...* 1998 cit., p. 288).

⁷⁸³Cfr. I. DE MICHELE, *Sopra un'antica Croce del Duomo di Termini Imerese*, Stabilimento tipografico di Francesco Lao, Palermo 1859.

⁷⁸⁴Su Pietro Ruzzolone e la complessa questione della sua attività cfr. T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...* 1998 cit., pp. 65-82; M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...* cit., pp. 161-170.

capziosa che giusta⁷⁸⁵.

Si capisce che queste affermazioni di Longhi sono dettate più da spirito di polemica verso gli organizzatori della mostra messinese del 1953 che per vera convinzione o approfondita conoscenza dei fatti artistici siciliani, luogo che egli ancora romanticamente vede come «isola terribile e luminosa»⁷⁸⁶. In realtà, se consideriamo le uniche due opere documentate del Ruzzolone, oltre alla croce termitana la tavola non finita e abrasa con i Santi Pietro e Paolo (fig. 371) per la chiesa di San Pietro la Bagnara di Palermo⁷⁸⁷, la personalità del pittore va molto ridimensionata verso un ruolo di collaboratore di bottega, ancora non è chiaro se di Tommaso de Vigilia o di Guglielmo da Pesaro, e quindi di discreto maestro autonomo. La croce di Termini, se ben guardata anche oltre l'evidente spellatura delle velature più superficiali, appare infatti come un'opera dalle modeste qualità pittoriche, ovvero impregnata di un delicato calligrafismo ancorato ancora alla stagione autunnale del Medioevo, comunque ben lontana dalle sublimi prove del Maestro provenzale che opera nella Sicilia Centro-orientale, ma che sembra essere informata di quegli esiti, non solo nella riproposizione della cornice, perfettamente integra a Termini, a cespiti di cardo inanellati come nella croce di Agira della quale riprende anche la sagoma gigliata dei capi-croce, ma soprattutto in alcuni particolari iconografici, come l'introduzione della figura della Maddalena, qui devotamente orante e abbigliata come un'elegante dama di corte (fig. 372), e degli accenni paesaggistici sullo sfondo dei capi-croce con i tre testimoni oculari della crocifissione⁷⁸⁸. Il modello che il Ruzzolone era chiamato a seguire per la sua opera è però esplicitamente richiamato nel contratto, e non si tratta delle opere centro-siciliane ma del perduto «grande e nuovo Crocifisso della chiesa di San Giacomo la Marina in Palermo»⁷⁸⁹. Sarebbe stato fondamentale per comprendere meglio il fenomeno di cui ci stiamo occupando, avere a disposizione questo

⁷⁸⁵R. LONGHI, *Frammento...* cit., p. 16.

⁷⁸⁶*IVI*, p. 3.

⁷⁸⁷La storia della tavola con i Santi Pietro e Paolo è abbastanza singolare. Secondo la documentazione rintracciata dal Di Marzo, l'opera era stata commissionata a Pietro Ruzzolone dalla confraternita palermitana di San Pietro la Bagnara, ma non avendo egli rispettato i termini del contratto, quanto già dipinto fu raschiato per recuperare la tavola e il 16 aprile del 1494 fu incaricato Riccardo Quartararo di dipingere le due figure *ex novo* sull'altra faccia, così come testimonia ancora l'affascinante opera esposta a Palazzo Abatellis (cfr. T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...* 1998 cit., p. 67).

⁷⁸⁸Sull'iconografia della croce di Termini cfr. anche M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 137-138, con ampia bibliografia precedente.

⁷⁸⁹«...Crucifixum unum de modo forma et qualitate Crucifissi magni et novi ecclesie sancti Jacobi de maritima Panhormi cum illa quantitate qualitate et perfectione auri et colorum cum quibus est dictus Crucifixus dicte ecclesie sancti Jacobi, et cum illis figuris laboribus et designis muntagna et Crucifisso et cum capello: nec non se obligavit depingere trabem super qua in dicta majori ecclesia est ponendus dictus Crucifixus in quo loco trabem illam ponere teneatur ipse magister Petrus...» (I. DE MICHELE, *Sopra un'antica Croce...* cit., p. 11, nota 2). Interessante è anche la sistemazione che la croce doveva avere nell'antica Maggior chiesa di Termini Imerese: su una trave dipinta, con un appoggio a forma di monte e con un baldacchino a coronamento; ancora una prova documentaria della bontà delle nostre argomentazioni circa la sistemazione delle croci quattrocentesche all'interno delle chiese (cfr. *supra*, pp. 147-149).

esemplare della importante chiesa parrocchiale di Palermo, seconda solamente alla cattedrale⁷⁹⁰, che negli ultimi decenni del Quattrocento sembra essere diventato il principale punto di riferimento per le croci dipinte dell'hinterland palermitano, come dimostra la commissione di un'altra croce perduta nel 1485 al pittore termitano Nicolò Graffeo per la chiesa madre di Polizzi Generosa, che da contratto doveva avere anch'essa come modello la croce di San Giacomo la Marina⁷⁹¹. Sull'autore della ricercata croce palermitana sono state avanzate nel tempo diverse ipotesi, lo stesso Ruzzolone e Tommaso de Vigilia⁷⁹² su tutte, ma un indizio importante l'ha dato in tal senso il ritrovamento e la pubblicazione di un documento da parte della Bressa Bautier, secondo il quale nel 1481 era stato chiamato nella chiesa palermitana dai canonici del capitolo della cattedrale, che avevano giurisdizione anche su questa parrocchia, per dipingere «yconam unam pro altari magno ecclesie parochialis Sancti Jacobi de maritima»⁷⁹³, il pittore, già ampiamente citato in precedenza, Guglielmo da Pesaro. La parte più interessante del contratto riguarda l'ulteriore rimando che in esso è previsto, e cioè che «Qua ycona sit et esse debeat de illo magisterio figurarum et colorum quemadmodum sunt quatuor majoris Panormitane ecclesie depicta et facta per ipsum magistrum Guillelmum»⁷⁹⁴, indicando chiaramente come autore delle opere pittoriche del presbiterio della cattedrale proprio il da Pesaro⁷⁹⁵. I dipinti dell'altare maggiore della prima chiesa palermitana erano effettivamente due, e da qui il plurale usato nel documento, sul fondo dell'abside si trovava il grande polittico con la Vergine al centro e altri santi negli scomparti laterali⁷⁹⁶, mentre sopra l'altare, ovvero in mezzo o all'inizio del coro, la più volte citata tavola opistografa del 1466,

⁷⁹⁰Sulla chiesa parrocchiale di San Giacomo la Marina e per una raccolta sistematica delle fonti che la riguardano cfr. A. MAZZÈ, *Le Parrocchie*, S. F. Flaccovio editore, Palermo 1979, pp. 75-156.

⁷⁹¹Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 72.

⁷⁹²Cfr. M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...* cit., pp. 162-163 e nota 97.

⁷⁹³Il documento è riportato in G. Bressa Bautier, Guglielmo Pesaro... cit., pp. 246-248. Da esso si evince la descrizione dell'opera, che ce lo presenta come un grande polittico, come quelli che già abbiamo visto appartenere allo stesso pittore: «...in eadem ycona depingere ymaginem gloriose domine nostre virginis Marie, aut angelis aut sanctis virginibus associatis, et in uno latere ymaginem beati Jacobi apostoli majoris et in altero beati Jacobi apostoli minoris. Item quod expense di lu assidavi fiant et fieri debeant per dictam ecclesiam. Item quod scannellum dicte ycone sit et esse debeat depictum, videlicet in medio pietate Domini et Salvatoris nostri, et hystoriatum per quantum tenebunt quatuor dicte ycone, videlicet utriusque [lateris] apostoli; in medio cujus scannelli sit et esse debeat tabernaculum pro gloriosissimo corpore Domini nostri Jhesu Christi». La parte di carpenteria dell'opera era stata affidata invece a «magister Gabriel Pamies, faber lignarius».

⁷⁹⁴*IBIDEM*.

⁷⁹⁵Verso questa direzione si spingono ormai molti studiosi (ovviamente la Bressa Bautier in *IBIDEM*; e poi M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...* cit., p. 162); rimane invece dell'opinione di una attribuzione al De Vigilia, nome proposto dubitativamente dalle fonti locali che però scrivono più di due secoli dopo, M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 67. Con questa importante acquisizione Guglielmo da Pesaro diventa il vero protagonista della pittura palermitana della seconda metà del Quattrocento, ricevendo commissioni dalle tre grandi cattedrali normanne di Palermo, Monreale e Cefalù.

⁷⁹⁶La conformazione e la descrizione del polittico a cinque scomparti che doveva trovarsi in fondo all'abside le ricaviamo da due documenti del 1498 e del 1501 per la realizzazione della “cona” della chiesa madre di Polizzi Generosa che doveva «venir simile di forma, d'intagli, di trafori e fogliame alla cona grande del Duomo di Palermo», con l'alternanza di parti dipinte e parti scolpite (cfr. V. ABBATE, *Revisione di Antonello il Panormita*, in “BCA Sicilia. Beni Culturali e Ambientali”, III, 1-2-3-4, 1982, pp. 39-45), oltre che dalla descrizione sopra riportata del polittico per San Giacomo la Marina.

sormontata dalla grande croce dipinta⁷⁹⁷. Proprio quest'ultima presenta la stessa struttura lineare, con capi-croce gigliati⁷⁹⁸, della croce di Termini, per cui è lecito pensare che anche quella affine di San Giacomo la Marina sia stata opera di Guglielmo da Pesaro, dipinta fra il 1481 e il 1484⁷⁹⁹. Guglielmo da Pesaro diventa così una delle figure principali nel complesso panorama artistico della Palermo di seconda metà del Quattrocento, dove fra i molti pittori documentati ma difficilmente inquadrabili sembrava spiccare il solo astro di Tommaso de Vigilia. Questo ovviamente non significa necessariamente che il Ruzzolone sia stato allievo nella bottega di Guglielmo da Pesaro, infatti i modelli erano imposti più per il prestigio del luogo dove si trovavano che per le loro qualità intrinseche o per i rapporti certi fra gli esecutori. La croce di Termini ci tramanda anche alcuni aspetti pittorici innovativi rispetto alle opere precedenti, anche a quelle del Maestro della croce di Piazza Armerina, che sicuramente il Ruzzolone avrà desunto dal modello palermitano⁸⁰⁰. Quello decisamente più interessante è il tentativo di spazialità, nel senso di distinzione dei piani in profondità, che si rileva soprattutto nella figura del Risorto, dove la testa della guardia, ormai intesa in senso naturalista e non più espressionista come a Piazza Armerina, crea il secondo piano spuntando da dietro il sarcofago chiuso, che fa da base di appoggio alla grande figura del Cristo, in cui l'asta del vessillo funge a sua volta da medio proporzionale fra la gamba che avanza e quella che indietreggia.

Alla croce di Termini Imerese, e quindi alla mano di Pietro Ruzzolone, era stata avvicinata già da Gioacchino di Marzo la croce proveniente dalla chiesa di San Francesco a Caccamo e ora esposta nel salone di Palazzo Abatellis (inv. n. 46, cat. IV.32)⁸⁰¹. Ma se lo studioso benedettino quasi subito si era ricreduto su questa sua idea iniziale, ancora oggi parte della critica continua ad insistere su

⁷⁹⁷Così ne parla Pietro Ranzano, che scrive in antico dialetto siciliano alla fine del XV secolo: «...Nicolao Puyata Barsalonensi, homo di multa excellencia di vertuti... in una gran parti cum soi dinari fichi fari, pingiri et ornari la tavula oy vero la ycona nobilissima chi ja si vidi elevata supra l'altaro di la majuri ecclesia panormitana» (P. RANZANO, *Delle origini e delle vicende di Palermo*, ed. G. Di Marzo, Stamperia di Giovanni Losnaider, Palermo 1864, pp. 80-81). La descrizione della tavola e della croce soprastante è riportata in *IVI*, p. 100, nota 77. Circa la posizione della tavola del 1466, il gesuita Giovan Maria Amato precisa: «Chorus a navi dividebatur binis ex marmore gradibus, ac muro pal. 8 alto, adhuc extat in Pan. S. Petri templo, quamquam in centro portam recluderet, ut suplicationes in navim a choro prodiret: super januam erectus Ss. Crucifixus, ut olim in aede M. Reg. Nicolaus Puxades, Archiep. Ut a populo viderentur nova chori subselia, tranferens iconem, reduxit 1466, murum ad palmos 4» (G. M. AMATO, *De principe templo panormitano*, ex Typographia Joannis Baptistae Aiccardo, Palermo 1728, p. 135).

⁷⁹⁸«Terminano le 4 estremità della croce in forma di 4 gigli» (A. MONGITORE, *La Cattedrale...* cit., c. 239).

⁷⁹⁹Le due estremità cronologiche le ricaviamo dall'atto di allocazione del polittico per l'altare maggiore di San Giacomo la Marina (1481) e dalla richiesta fatta al pittore Nicolò Graffeo (1485) di ricalcare la sua croce per Polizzi Generosa ancora a quella palermitana di San Giacomo (M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 72). Probabilmente nel tempo intercorso i canonici della cattedrale pensano di ricreare nell'altra parrocchia gestita da loro lo stesso sistema di immagini già realizzato nella chiesa principale.

⁸⁰⁰Ricordiamo infatti che la croce di Termini doveva essere «cum illis figuris» della croce di San Giacomo la Marina.

⁸⁰¹Sull'opera cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 76-83; 139-140, con ampia bibliografia precedente.

questo legame, nonostante anche recentemente sia Teresa Pugliatti⁸⁰², che sottolinea la maggior plasticità delle figure di Caccamo rispetto al netto contorno disegnato della croce di Termini, sia Maria Grazia Paolini⁸⁰³, che si sofferma invece sugli accenti cromatici del rosso scarlatto nelle vesti del San Giovanni, della Maddalena e del Risorto, abbiano espresso le loro perplessità. Se infatti per un certo verso è innegabile la dipendenza della croce di Caccamo da quella termitana, dall'altro sembra proprio che il loro legame debba circoscriversi ai soli aspetti iconografici e tipologici, in quanto una qualità superiore e un linguaggio più aggiornato sulle nuove tendenze continentali, che avevano a Napoli uno dei maggiori luoghi di sintesi, separano nettamente le due croci a vantaggio dell'opera oggi a Palazzo Abatellis, che dunque si colloca cronologicamente fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Unico deve essere stato il modello per le due opere, da individuare anche per Caccamo nella croce di San Giacomo la Marina, ovvero è possibile che modello per la croce di Caccamo sia stata direttamente quella termitana, visto la vicinanza fra i due centri e che proprio la croce della maggior chiesa di Termini Imerese era diventata a sua volta modello per altre analoghe produzioni, com'è il caso della croce perduta della chiesa madre di Vicari, commissionata nel 1513 all'entourage termitano formato dall'intagliatore Giacomo di Leo e dal pittore Nicolò da Pettineo, da esemplarsi proprio sulla croce di Termini⁸⁰⁴, e proprio al Pettineo è stata riferita in parte la croce di Caccamo, per la sola faccia con il Risorto e i simboli degli evangelisti⁸⁰⁵. Infatti, come è rilevabile anche in altri casi⁸⁰⁶, le due facce sembrano essere di mano diversa, con il verso quasi sempre più debole rispetto al recto. In alcuni casi questo divario, più che a diversità di mano, è dovuto alla maggiore difficoltà di articolazione della figura del risorto entro un confine che non gli appartiene, per cui spesso questa figura appare legnosa e disarticolata nei movimenti, ma a questi fattori di adattamento della figuratività naturalistica entro una forma artistica ancora di tradizione medievale, si devono associare anche le dinamiche di bottega, per cui ritengo che le due facce delle croci dovevano essere dipinte in contemporanea, sia per ottimizzare i tempi sia per evitare di rovinare accidentalmente l'eventuale faccia già dipinta, e per questo l'utilizzo di aiuti da parte del maestro doveva essere inevitabile.

Come hanno già notato Antonio Cuccia e Teresa Pugliatti⁸⁰⁷, la croce proveniente da Caccamo si distingue da quella termitana per la resa plastica delle figure, evidente nel sistema delle ombre portate soprattutto dell'immagine del crocifisso (fig. 376), quasi a imitazione di una scultura

⁸⁰²Cfr. T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998, cit., pp. 74-79.

⁸⁰³Cfr. M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...* cit., p. 164.

⁸⁰⁴Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 72.

⁸⁰⁵Cfr. A. CUCCIA, *Caccamo...* cit., pp. 49-50.

⁸⁰⁶Cfr. T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998, cit., pp. 286-287.

⁸⁰⁷Si vedano *supra* le note 177 e 180.

tridimensionale, associate a «un certo intimismo che l'accomuna ad esperienze dello Scacco»⁸⁰⁸ (fig. 375). La stessa concezione si riscontra anche in altre opere del territorio, non solo pittoriche ma persino scultoree, e questo mi convince sull'origine o comunque sullo stanziamento locale di questi artisti, com'è nel caso del piccolo crocifisso della chiesa eponima di Montemaggiore Belsito (fig. 377), contemporaneo alla croce caccamese, straordinario nel suo apporto naturalistico allora non comune in Sicilia in opere simili e anche per l'uso delle stesse ombre portate, che se possono essere normali in un dipinto sono del tutto straordinarie in una scultura, dove le ombre sono normalmente date dall'incidenza della luce reale sulle superfici plasticamente modellate⁸⁰⁹. Dove la croce di Termini si mostra più avanzata rispetto a questa di Caccamo e nella spazialità già evidenziata della figura del Cristo risorto. Nonostante infatti le pieghe del panneggio siano più profonde e plasticamente articolare, a Caccamo la posizione della figura torna a essere quasi frontale, con una netta distinzione fra lo sfondo della testa della guardia canuta e il primo piano dei piedi paralleli del Cristo, senza i passaggi intermedi che invece il Ruzzolone era riuscito a creare nella croce di Termini.

Anche dal punto di vista iconografico le due croci presentano delle piccole varianti ma pur sempre significative. Queste sono individuabili nella accennata testolina della guardia, che come detto qui diventa un soldato attempato avanti negli anni, nella figura della Vergine abbigliata da clarissa (fig. 378), e questo dipende probabilmente dal contesto francescano a cui apparteneva la croce di Caccamo⁸¹⁰, ma soprattutto nella figura della Maddalena (fig. 374), che inquadrata con un profilo alla greca è colta nell'atto di abbracciare la croce, che prolunga il suo asse verticale fin nel capo-croce inferiore.

Una delle botteghe pittoriche più attive a Palermo e nella Sicilia occidentale in genere negli ultimi decenni del Quattrocento e fino ai primi anni del Cinquecento, è quella condotta dal saccense Riccardo Quartararo⁸¹¹, personalità che presenta ancora diversi aspetti controversi, in particolare riguardo alla sua formazione, ma che può vantare fra le sue esperienze la sicura permanenza a Napoli negli anni intorno al 1491-1492, ormai nella piena maturità e dove ha la possibilità di entrare in contatto con la cultura padana importata a Napoli da Cristoforo Scacco e con quella

⁸⁰⁸Cfr. A. CUCCIA, *Caccamo...* cit., pp. 49. L'autore propone inoltre un interessante e pertinente confronto fra il volto del Crocifisso, di qualità più alta rispetto al Risorto, e il Sant'Onorato del trittico di Fondi, opera di Cristoforo Scacco ante 1491, che in effetti mostrano una simile costruzione plastica delle figure.

⁸⁰⁹Sul Crocifisso di Montemaggiore Belsito cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa in legno nelle Madonie tra la Gran Corte vescovile di Cefalù, il Marchesato dei Ventimiglia e le città demaniali*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere...* cit., pp. 197-198.

⁸¹⁰L'opera perviene infatti alle collezioni di Palazzo Abatellis dalla chiesa conventuale di San Francesco a Caccamo (Cfr. A. CUCCIA, *Caccamo...* cit., pp. 49).

⁸¹¹Su Riccardo Quartararo cfr. T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998, cit., pp. 21-55; M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...* cit., pp. 151-161, con bibliografia precedente.

romana di Antoniazzo, ragion per cui, come già considerato da Maria Andaloro, il soggiorno napoletano costituirà un vero e proprio spartiacque nella produzione pittorica del Quartararo⁸¹².

A Riccardo Quartararo, ovvero alla sua bottega, sono state avvicinate da vari studiosi e con varie sfaccettature, ben quattro croci dipinte, sulle quali varrà la pena di ritornare per ulteriori precisazioni e chiarimenti.

La prima croce che viene riferita ad ambito quartararesco, ossia quella che è ritenuta la più antica delle quattro avvicinate alla cultura del pittore, si trova oggi nella Matrice nuova di Castelbuono (cat. IV.34), ma proviene dalla vecchia chiesa madre, dove una postilla documentaria, pure se del 1602, ci permette di ricostruirne la sistemazione all'interno dell'edificio, infatti la croce era posizionata «nel mezo della chiesa sospeso in aria sopra una trabe dorata, sopra del quale sono l'immagine di Maria Vergine et Gioanni di rilievo»⁸¹³. Una soluzione ibrida, dunque, che affianca alla croce dipinta due statue raffiguranti i dolenti e se questa doveva essere abbastanza diffusa per quanto riguarda l'uso del crocifisso ligneo, per una croce dipinta appare alquanto inusuale, tanto da costringere il pittore a sostituire le figure normalmente dipinte nei capi-croce che affiancano il crocifisso con due angeli adoranti, per evitare ripetizioni. L'attribuzione a un seguace del Quartararo è stata proposta dalla Andaloro e pressoché condivisa dagli studi successivi⁸¹⁴; potrebbe trattarsi nello specifico di quel Nicolò de Randatio, ben diverso da Nicolò da Pettineo col quale spesso viene confuso⁸¹⁵, stretto collaboratore del pittore e che nel 1489 si era obbligato proprio col saccente a ingessare e indorare una non meglio specificata *yconam Castryboni* che poi lo stesso Quartararo avrebbe dovuto dipingere⁸¹⁶. La Andaloro crede di individuare l'*yconam* del documento nel piccolo trittico proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio Abate⁸¹⁷, anche se questa idea recentemente è stata messa in discussione da Vincenzo Abbate⁸¹⁸, e su questo si è ipotizzata una giovanile formazione del Quartararo di matrice antonelliana, su cui è informata anche la croce dipinta, essendo accostabile per linee generali alla croce dipinta di Calatabiano, firmata nel 1502 dal pittore antonellesco Salvo d'Antonio, come già aveva notato lo studioso locale Antonio

⁸¹²Cfr. M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte. Università degli studi di Roma", a.a. 1974/75 – 1975/76, pp. 81-124.

⁸¹³A. MOGAVERO FINA, *Notizie sull'antica Matrice Maria SS. Assunta*, Kefa, Palermo 1978, p. 14.

⁸¹⁴Cfr. M. ANDALORO, scheda n. 8, in *X Mostra...* cit., pp. 55-63.

⁸¹⁵Cfr. M. C. DI NATALE, *Il Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 2005, p. 22.

⁸¹⁶Il documento è reso noto da F. MELI, *Regesto dei documenti editi ed inediti su Riccardo Quartararo*, in "Arte Antica e Moderna", VIII, 1965, pp. 379-380.

⁸¹⁷Cfr. M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo...* cit., pp. 86-88.

⁸¹⁸Cfr. V. ABBATE, *Castelbuono: il mecenatismo artistico dei Ventimiglia nel secondo Quattrocento e una ipotesi per il percorso di Riccardo Quartararo*, in G. ANTISTA (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009), Edizioni Arianna, Geraci Siculo 2009, pp. 141-149.

Mogavero Fina⁸¹⁹. Ma proprio per questi richiami tardo antonelleschi e per la natura stessa dell'intaglio ligneo della cornice a foglie di cardo accartocciate, che pur derivando dagli omologhi esempi di Agira e di Termini appare più razionale nel disegno, la datazione della nostra croce si allontana dal 1489, unica testimonianza di un qualche rapporto fra la bottega del Quartararo e Castelbuono, e si spinge fin verso la fine del secolo, forse anche all'inizio del successivo, quando si ripensa all'allestimento interno dell'antica chiesa castelbuonese con la realizzazione del grande polittico che occupa fino a occluderla completamente l'abside⁸²⁰ e, penso, anche con la collocazione della croce e delle statue dei dolenti «nel mezo della chiesa». La questione attributiva è destinata per ciò a rimanere aperta, almeno finché non si saranno meglio chiarite le fasi iniziali di formazione e della prima attività del Quartararo.

Raccogliendo invece le argomentazioni di Claudia Guastella⁸²¹, sembra di poter collegare al Quartararo la splendida croce del duomo di Enna (cat. IV.36), spingendomi anche oltre alla proposta di un prodotto di bottega e riconoscendovi la mano del maestro. Questa mia proposta nasce dal raffronto diretto non con un'opera attribuita, che potrebbe portare a risultati dubbiosi, vista la ancora non definita personalità del pittore, ma con l'unica opera certa del Quartararo⁸²², ossia la tavola con i Santi Pietro e Paolo di Palazzo Abatellis (fig. 379). L'accostamento con la tavola, proveniente dalla chiesa palermitana di San Pietro la Bagnara e dipinta sull'altra faccia dello stesso supporto dove erano state raschiate le figure iniziate da Pietro Ruzzolone, che evidentemente non aveva rispettato i termini del contratto⁸²³, è già stato proposto dalla stessa Guastella, la quale però, dopo aver rilevato nella croce ennese «un'esperienza che si è molto avvicinata alla concitazione plastica della tavola con i “SS. Pietro e Paolo” del Quartararo ed ha guardato da vicino i dettagli dell' “Incoronazione della Vergine” di Palazzo Abbatellis»⁸²⁴ finiva poi per notarvi «un più aspro e ferrigno tratto pittorico [che] tende ad una definizione netta, forbita delle linee e ad un geometrizzare solo a tratti addolcito dalle morbide venature malinconiche che si ritrovano nel Quartararo ed in quanto gli si riferisce»⁸²⁵. In realtà io ritengo che le più accentuate spigolature che si riscontrano nei panneggi e in taluni tratti duri dei personaggi siano da addebitarsi alla rimozione delle velature e delle lumeggiature tipiche del pannello quartararesco, asportate

⁸¹⁹Cfr. A. MOGAVERO FINA, *La Matrice Vecchia di Castelbuono*, Le Madonie, Castelbuono 1956, p. 19. Sulla croce di Calatabiano vedi *infra*, p. 181.

⁸²⁰Su questi aspetti del polittico di Castelbuono cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., pp. 209-210 e nota 73, con bibliografia precedente.

⁸²¹Cfr. C. GUASTELLA, scheda n. 6, in *Opere d'arte dal XII...* cit., pp. 47-57. L'attribuzione alla cerchia del Quartararo viene recepita di norma dalla critica successiva, ma viene confutata invece da T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998, cit., p. 45.

⁸²²Cfr. M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...* cit., p. 155.

⁸²³Cfr. *supra*, p. 171.

⁸²⁴C. GUASTELLA, scheda n. 6... cit., pp. 51-52.

⁸²⁵*IBIDEM*.

probabilmente durante uno dei restauri antichi subiti dall'opera, dei quali da conto la documentata scheda curata dalla Guastella in occasione dell'ultimo intervento di restauro⁸²⁶. Mi sembra però, allo stesso tempo, che il profondo articolarsi in geometriche anse chiaroscurate del panneggio, il modo di illuminare le figure con luce quasi radente (figg. 380-381), che mette in evidenza un solo profilo lasciando quasi del tutto in ombra l'altro, le stesse qualità luministiche degli incarnati, possano essere addebitati soltanto alla mano dello stesso pittore dei Santi Pietro e Paolo, ossia proprio Riccardo Quartararo. Tutto questo senza avere preso in considerazione ancora i confronti dei particolari iconografici, che sono altrettanto eloquenti, basta guardare i lineamenti somatici, dalle arcate sopraccigliari al taglio degli occhi, dalla canna nasale al modellato delle labbra sporgenti, e ancora la mano benedicente del Cristo risorto che sembra la ripresa in controparte di quella del San Pietro (figg. 383-384), e la forgia dei piedi nudi che evidenziano le articolazioni delle falangi e che nelle due opere sono pressoché sovrapponibili (figg. 387-388), e per ultimo il già proposto confronto fra il profilo del soldato grugnito davanti al sarcofago ai piedi del Risorto e il volto del San Paolo di Palazzo Abatellis⁸²⁷ (figg. 385-386). Nel percorso artistico del Quartararo, la croce di Enna si deve collocare certamente al rientro del soggiorno napoletano del pittore e probabilmente dopo la tavola palermitana, quindi nell'ultimo quinquennio del XV secolo; in essa si fondono istanze padane e ferraresi che il pittore acquisì attraverso il probabile contatto con Cristoforo Scacco, che traspare palese anche nella croce ennese, anche se con modalità ancora da chiarire, infatti il Quartararo nel 1491 si recò a Napoli probabilmente a seguito di Enrico Ventimiglia, marchese di Castelbuono, che verosimilmente lo aveva introdotto alla corte di re Ferrante, e recentemente è stato ipotizzato che egli possa aver seguito il suo patron anche a Ferrara, dove sarebbe entrato in contatto con la vivace cultura della corte estense, che si ritrova nei colori ramati della tavola dei Santi Pietro e Paolo del 1494, e dove il Ventimiglia morirà il 16 settembre 1493 e a seguito di ciò il pittore sarebbe rientrato a Palermo⁸²⁸. Non devono neanche stupire le componenti “nordiche” individuate e che in qualche modo insistono sulla nostra croce⁸²⁹, soprattutto nel volto emaciato e drammatico del Crocifisso caricato di un folto casco di spine, tenendo conto infatti che a Napoli a fine Quattrocento la pittura fiamminga doveva essere molto frequentata⁸³⁰ e che anche in Sicilia non mancavano occasioni per lasciarsi suggestionare dal

⁸²⁶I restauri documentati sulla croce sono stati eseguiti: nel 1561, quando la croce risulta rotta e sconnessa; nel 1569, da parte del pittore ennese Pietro di Bilio, o Bellia, a cui probabilmente si devono le trasformazioni pittoriche più consistenti; e poi ancora nel 1664, nel 1677 e nel 1733 (cfr. *IVI*, pp. 48-49).

⁸²⁷Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 93.

⁸²⁸Cfr. V. ABBATE, *Castelbuono: il mecenatismo...* cit., pp. 146-148, che riprende uno spunto già lanciato da Claudia Guastella (C. GUASTELLA, scheda n. 6... cit., p. 54).

⁸²⁹Cfr. T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998, cit., p. 45.

⁸³⁰Cfr. F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 1978.

realismo nordico, come dimostrano ancora i tre volti di Cristo, “Ecce Homo”, di Mistretta, Monreale e Alcamo (fig. 382), tavole di piccole dimensioni dipinte a fini devozionali e tutte databili tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, a dimostrazione di come nel periodo di nostro riferimento immagini simili dovevano essere molto diffuse⁸³¹. La croce di Enna ci è giunta mutila dei capi-croce, che sono stati asportati allorché l'opera, che già dal 1561 era rovinata forse a causa di una caduta e che nel 1569 era stata trasferita dalla trave *in medio ecclesiae* in una cappella laterale, intorno al 1664 fu murata sul fondo della stessa cappella e i capi-croce recisi furono sostituiti dagli attuali intagli⁸³². Come ben nota ancora la Guastella, è possibile tuttavia ricostruire l'iconografia della croce ennese tramite un'altra croce della stessa città, nella chiesa di San Cataldo (cat. IV.37), dipinta soltanto su una faccia e che nella figura del Crocifisso si palesa come imitazione della croce del duomo⁸³³. Da essa si evince che sul capo-croce in alto doveva trovarsi l'immagine allegorica del nido del pellicano, come d'altronde era intuibile per la presenza ancora visibile dell'arguto serpente attorcigliato al braccio superiore della croce figurata, ai lati i la Vergine e San Giovanni e in basso la Maddalena orante; nel verso invece è assai probabile che dovessero trovare posto le immagini degli evangelisti, non sappiamo se in forma umana o tramite i loro simboli zoomorfi.

Da una citazione documentaria, anche se non perfettamente chiara, sappiamo che il Quartararo aveva probabilmente dipinto una croce per la sua città natale, Sciacca, ma l'appellativo di *grande croce civica* con il quale viene denominata l'opera non ci aiuta a capirne funzione e destinazione, bensì soltanto le dimensioni notevoli⁸³⁴. Nel 1503 infatti l'imprenditore Lorenzo Guastapani, che gestiva gli aspetti amministrativi della bottega quartararesca, si impegna con l'intagliatore Salvatore Pellenito a pagare ben 26 onze per l'opera di carpenteria di una croce da esemplarsi su quella saccense. Per questa croce è stata proposta dubitativamente l'identificazione proprio con quella di Enna⁸³⁵, cosa che per le argomentazioni sopra riportate tendo ad escludere, come pure è da escludere il successivo accostamento di questo documento alla croce della chiesa del Carmine di Sciacca⁸³⁶, dipinta solo nel verso con la figura del Risorto e nel capo-croce inferiore da entrambi i lati con le figure della Maddalena e di San Michele arcangelo (figg. 389-390), mentre la faccia principale presenta una scultura a tutto tondo del Crocifisso, poiché come già notato dalla Pugliatti le immagini di questa croce non mostrano alcuna attinenza con il linguaggio pittorico del

⁸³¹L'*Ecce Homo* già nella collezione Renda-Pitti e oggi al Museo Diocesano di Monreale è stato recentemente pubblicato da A. CUCCIA, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere...* cit., pp. 78-79; le immagini di Mistretta e di Alcamo sono pressoché inedite.

⁸³²Cfr. C. GUASTELLA, scheda n. 6... cit., pp. 48-49.

⁸³³*IVI*, p. 51.

⁸³⁴*IVI*, p. 53.

⁸³⁵Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 93, forse equivocando le perole a riguardo della Guastella.

⁸³⁶*IVI*, pp. 98-100; 145.

Quartararo⁸³⁷. Sembra invece da potersi collocare in questa produzione organizzata di bottega la croce proveniente dal monastero dell'Annunziata di Corleone e oggi esposta a Palazzo Abbatellis (cat. IV.35). L'opera è stata accostata alla cerchia di Riccardo Quartararo da Roberto Delogu⁸³⁸ e rispetto alla croce di Enna mostra un marcato espressionismo nella figura del Cristo (fig. 391), associato a un uso più piatto della luce con la conseguente minore plasticità delle immagini che si appiattiscono sul fondo oro, come nel caso del capo-croce con San Giovanni, dove compare inconsuetamente anche la figura di San Pietro (fig. 394), in un rapporto fra le due immagini di avanti e dietro ricostruibile soltanto dai passaggi cromatici e dalle linee di contorno, senza neanche il tentativo di una costruzione spazio-volumetrica che risulta del tutto annullata. In linea invece con il *modus operandi* del maestro sono le sottolineature luministiche, soprattutto nei capelli del San Giovanni e della Maddalena (fig. 392) e i richiami alle culture continentali, campane in particolare. È assai difficile poter stabilire se questa croce possa essere individuata con quella del documento del 1503, ma se come credo la cronologia dell'opera è in linea con questa data, sappiamo che in questo momento il pittore più vicino alla famiglia di Riccardo Quartararo, che risulta essere fuori sede, è Giacomo Galvagno⁸³⁹, figura pressoché sconosciuta nella sua produzione artistica ma che ritroviamo forse non casualmente l'anno successivo, nel 1504, a collaborare proprio con quel Salvatore Pellenito del documento citato, per la realizzazione del piccolo crocifisso per Caltavuturo⁸⁴⁰.

Se la Sicilia occidentale presenta fra gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi del secolo successivo questa situazione variegata, in cui spesso risulta difficile districarsi, l'area orientale dell'Isola, specialmente quella che gravita attorno a Messina, vive di riflesso alla luce dell'operato del grande Antonello, del quale solo pochi raggi erano giunti a Palermo. Teresa Pugliatti, nel ricostruire le vicende pittoriche del Cinquecento isolano ha infatti argutamente segnalato come «il Cinquecento pittorico messinese si apre con gli epigoni di Antonello, che prevalentemente sono i suoi diretti allievi e i continuatori di una bottega a carattere addirittura familiare»⁸⁴¹. Le personalità che a noi qui interessano, perché legati alla produzione di croci dipinte, sono Salvo d'Antonio, figlio di, Giordano, fratello minore di Antonello⁸⁴², e Antonello de Saliba, figlio di una sorella del

⁸³⁷Cfr. T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998, cit., p. 47. Della croce e del Crocifisso del Carmine di Sciacca si dirà in seguito (cfr. *infra*, p. 190).

⁸³⁸Cfr. R. DELOGU, *La Galleria...* cit., p. 40. Sulla croce di Palazzo Abatellis (inv. n. 55) cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 93; 141, con bibliografia precedente.

⁸³⁹Cfr. C. GUASTELLA, scheda n. 6... cit., pp. 53-54. Su Giacomo Galvagno cfr. M. A. MALLEO, ad vocem, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, ed. M. A. Spadaro, Novecento, Palermo 1993, p. 220, con bibliografia precedente.

⁸⁴⁰Cfr. *infra*, pp. 204-205.

⁸⁴¹T. PUGLIATTI, *La pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Orientale*, Electa, Napoli 1993, p. 14.

⁸⁴²Cfr. *IVI*, pp. 27-53.

grande pittore messinese e dell'intagliatore Giovanni⁸⁴³, entrambi allievi e collaboratori di Jacobello. Entrambi questi pittori, come gli altri gravitanti attorno alla cultura antonelliana ormai di terza mano, alternano prove convincenti a forme ormai stereotipate, e questo ha contribuito alla valutazione sostanzialmente negativa sulla scuola antonelliana di Messina, soprattutto se il metro di giudizio sono le opere del maestro capostipite.

Il 24 ottobre del 1502 viene commissionata a Salvo d'Antonio la croce della chiesa madre di Calatabiano (cat. IV.38), già menzionata in riferimento alla presunta croce “quartararesca” di Castelbuono⁸⁴⁴. L'opera era stata in passato ingiustamente giudicata come “arcaica” e persino dubbi era stati mossi circa l'identificazione con la croce del documento, ma la tornitura del corpo con la luce che scivolando lungo le superfici crea i volumi sono l'eloquente segno della matrice antonelliana dell'opera. D'altronde, come più volte ho cercato di fare capire, una delle difficoltà più grandi nel giudicare le opere di cui trattiamo, soprattutto quelle più avanzate cronologicamente, sta proprio nel dovere astrarre le figure, ormai riprodotte in maniera moderna, dal supporto sagomato, che invece ci rimanda a esperienze ancora di stampo medievale, per cui le immagini vanno giudicate per le loro qualità intrinseche e non per il contesto in cui si inseriscono. Considerato ciò non si può non concordare col giudizio sull'opera espresso da Teresa Pugliatti:

...nella morbidezza tonale del sensibilissimo volto di Cristo è riconoscibile la mano di Salvo... la calda tornitura del corpo di Cristo nella *Croce* del 1502 si configura come il primo esito di quella stessa ricerca svolta lungo una linea coerente che in un momento successivo perverrà a soluzioni più evidentemente progressive, quali l'amplificazione spaziale, il distendersi dei piani e l'aereo gonfiarsi dei panneggi degli apostoli nel più tardo *Transito della Vergine*⁸⁴⁵.

Attribuita ad Antonello de Saliba è invece la croce oggi conservata al Victoria&Albert Museum di Londra (cat. IV.39), stranamente non presa in considerazione dalla Pugliatti ma la cui appartenenza al catalogo del pittore messinese è assai verosimile⁸⁴⁶. Basta confrontare le figure della nostra croce con taluni particolari del polittico della cattedrale di Taormina (fig. 395), documentato al 1503⁸⁴⁷, per avere contezza dell'attribuzione; si vedano ad esempio la dolce pacatezza del volto e la resa volumetrica del corpo del Cristo con l'*Imago Pietatis* nello scomparto centrale dell'attico del dipinto di Taormina, il San Giovanni con il suo caratteristico caschetto con il San Sebastiano e l'ovale del volto della Vergine con il corrispettivo della Santa Lucia. La croce di Londra conserva anche parte della cornice originale a traforo, che si può ritenere opera del padre del pittore,

⁸⁴³Cfr. *IVI*, pp. 15-27.

⁸⁴⁴Cfr. *infra*, p. 177. Sulla croce di Salvo d'Antonio cfr. *IVI*, p. 30.

⁸⁴⁵*IBIDEM*.

⁸⁴⁶Cfr. C. M. KAUFFMANN, *Catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London 1973, pp. 10-11, cat. n. 8.

⁸⁴⁷Cfr. T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1993 cit., pp. 16-17.

Giovanni de Saliba, noto intagliatore, il quale aveva realizzato la complessa cornice anche del polittico di Taormina⁸⁴⁸ con la quale l'intaglio londinese presenta strette analogie tipologiche. Così, all'interno della ripetitiva produzione del de Saliba, questo elemento, unito agli stringenti rapporti stilistici, ci aiuta a datare la croce londinese con una cronologia prossima al polittico di Taormina. L'opera è inoltre interessante anche perché testimonia lo scambio culturale tra artisti operanti con mezzi e materiali diversi, infatti l'accavallarsi dei lembi del perizoma, così schematico oltre che intriso di un carattere curiosamente decorativo, sembra essere ripreso alla lettera dai crocifissi lignei di una delle famiglie messinesi specializzate nella produzione di questa tipologia di sculture sacre, ossia i Pilli⁸⁴⁹.

Le due croci antonellesche, seppur con un linguaggio rinnovato, si mantengono fedeli alla tradizione delle croci dipinte messinesi di inizio Quattrocento⁸⁵⁰, con una sagoma molto lineare e una iconografia che si è standardizzata su uno schema che prevede, oltre al crocifisso, il pellicano, il teschio, e spesso anche le ossa, di Adamo e i due dolenti. Straordinaria e innovativa sotto tutti i punti di vista appare invece la croce della co-cattedrale di San Giovanni a Malta (cat. IV.40), riconosciuta da Alessandro Marabottini come opera messinese di Polidoro Caldara da Caravaggio⁸⁵¹, il pittore di origini lombarde che a Roma era entrato a far parte della stretta cerchia di Raffaello e che alla morte di questi e in seguito al Sacco del 1527, dopo un breve passaggio per Napoli, era giunto nel 1528 nella città dello Stretto, dove rimarrà fino alla morte, avvenuta nel 1543, contribuendo in maniera determinante al rinnovamento della pittura isolana⁸⁵². L'attribuzione a Polidoro è talmente evidente da non essere mai stata messa in discussione⁸⁵³, il dibattito critico si è concentrato invece sulla datazione dell'opera. Marabottini, seguito dalla Pugliatti, colloca l'opera intorno al 1530, quando i cavalieri Ospitalieri, in fuga da Rodi, avevano stabilito temporaneamente a Messina la loro sede, prima che Carlo V affidasse loro in via esclusiva le isole maltesi⁸⁵⁴. Leone de Castris pensa invece che la croce possa essere stata commissionata a Polidoro per rimpiazzarne una più antica andata persa in un incendio che nel 1532 distrusse la chiesa di Vittoriosa, da cui sembra effettivamente provenire l'opera e fatto che giustificherebbe l'aspetto arcaico delle sagoma con capi-croce stellari e decori a rilievo anche nel nimbo, quindi la

⁸⁴⁸ *IBIDEM*.

⁸⁴⁹ Cfr. *infra*, pp. 197-199.

⁸⁵⁰ Cfr. *supra*, p. 156.

⁸⁵¹ Cfr. A. MARABOTTINI, *Una croce dipinta di Polidoro da Caravaggio a Malta*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina, II, 1976, pp. 31-33.

⁸⁵² Su Polidoro da Caravaggio cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001.

⁸⁵³ A limite si è tentato di associarvi la mano di qualche aiutante, soprattutto Stefano Giordano (cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *La cultura pittorica nella Sicilia orientale*, in T. VISCUSO (ed.), *Vincenzo degli Azani...* cit., p. 137).

⁸⁵⁴ Cfr. T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1993 cit., pp. 116; 323, nota 18.

data fra il 1534 e il 1535⁸⁵⁵. La sagoma della croce è comunque l'unica nota tradizionale che è presente nell'opera, perché per il resto si tratta di una realizzazione con forti caratteri di originalità rispetto alla produzione precedente. Polidoro riesce infatti ad annullare qualsiasi aspetto simbolico dalla croce omettendo di inserire l'iconografia di contorno che in effetti avrebbe tolto veridicità naturalistica alla rappresentazione; le immagini dei capi-croce vengono sostituite da rosette a rilievo e la tavola sagomata a croce viene fatta corrispondere alla lunghezza della croce figurata, sfruttando lo spazio di risulta a fondo oro soltanto per l'articolazione della figura del crocifisso e per il cartiglio del *titulus*. L'unico elemento che rimane della usuale iconografia è l'immagine del teschio, che qui ha solo il ricordo del progenitore, mentre sembra essere diventato quasi un *memento mori*. Ciò che comunque rimane di assolutamente straordinario in quest'opera è «il naturalismo crudo della figura di Cristo, la sua scavata anatomia, il suo volto emaciato, e insomma la drammaticità acuta e vera di questa immagine... che subito raggiungono l'attenzione dello spettatore, e che denunciano il carattere moderno»⁸⁵⁶.

Opera che sembra riprendere, anche se solo in superficie, o quantomeno conoscere forse per averla vista in fase di preparazione nella bottega del pittore, la croce maltese di Polidoro ma assai significativamente anche per quanto riguarda la forma dei capi-croce a stella, qui dipinti con gli emblemi degli evangelisti, è la pressoché inedita croce della chiesa parrocchiale di Santo Stefano di Briga (cat. IV.41), frazione di Messina, alla quale si può in qualche modo ricollegare la croce della chiesa della Badia di Caltanissetta⁸⁵⁷ (cat. IV.42), dall'impostazione più arcaica, anche per il bordo sagomato a monticelli, ma che per l'impianto volumetrico del corpo si inserisce fra i prodotti dei primi decenni del Cinquecento, ben prima però delle novità introdotte da Polidoro.

L'opera che però più di tutte sembra avere recepito l'essenza del dipinto maltese di Polidoro, pur ritornando alla sagoma e all'iconografia tradizionale delle croci messinesi, è la croce della chiesa di San Nicolò a Villafranca (cat. IV.43), in cui il linguaggio polidoresco si riconosce soprattutto «nella figura di Cristo, nel modo in cui le ombre scavano il suo volto e il suo corpo»⁸⁵⁸. Per questi stretti rapporti con l'opera polidoresca e per l'alta qualità che la contraddistingue, imputabile soltanto ad uno stretto seguace del pittore, l'attribuzione della croce di Villafranca ha oscillato nel tempo fra Mariano Riccio e Jacopo Vignerio, a cui oggi si tende a riferirla, soprattutto per il raffronto fra la figura della Vergine del capo-croce sinistro (fig. 396) e i volti ovali delle Madonne

⁸⁵⁵Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, scheda n XI b.7, in IDEM (ed.), *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 11 novembre 1988-15 febbraio 1989), Mondadori, Milano 1988, pp. 150-152.

⁸⁵⁶T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1993 cit., p. 116.

⁸⁵⁷Recentemente pubblicata in M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit., p. 35.

⁸⁵⁸T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1993 cit., p. 166.

documentate del Vignero⁸⁵⁹ (fig. 397).

Ricollegabile al contesto messinese del quarto e quinto decennio del Cinquecento è anche la croce della chiesa madre di Itàla (cat. IV.44), che alla matrice polidoresca coniuga modi e iconografia della tradizione isolana, creando un'opera ibrida dal debole linguaggio.

Nella trattazione fin qui condotta non hanno trovato spazio alcuni esemplari di croci dipinte, alcune di esse inedite, che per vari motivi, che possono essere stilistici, iconografici o tipologici, sono da considerare fuori contesto, ulteriore conferma della grande varietà della produzione di questa tipologia di arredo ecclesiale nella Sicilia di Quattro e Cinquecento. Di esse si cercherà di darne conto di seguito, dandone un elenco con brevi argomentazioni.

Legata a modulazioni tardo gotiche, con la figura del Cristo fortemente allungata e preminenti accenti decorativi, è la croce della chiesa della Madonna del Rosario di Alcamo (cat. IV.20), della quale recenti studi hanno puntualizzato la provenienza dalla distrutta chiesa palermitana di San Vincenzo Ferreri, di pertinenza dello stesso Ordine Domenicano che possedeva la chiesa alcamese⁸⁶⁰. La consacrazione della chiesa di Palermo nel 1458 conferma la datazione della croce alla metà del Quattrocento⁸⁶¹.

All'incirca allo stesso periodo potrebbe risalire la croce della chiesa Madre di Cesarò (cat. IV.21), piccolo centro fra le provincie di Messina, Enna e Catania. Secondo fonti locali, non confermate però da nessun riscontro documentario, l'opera proverrebbe dal monastero benedettino di S. Elia di Ambulà, i cui ruderi si trovano oggi in territorio di Troina⁸⁶². L'opera si presenta di buona qualità, con accentature ancora del tardo gotico isolano riscontrabili nel linearismo che contraddistingue le figure e persino il fondo dorato, solcato da incisioni che tentano di creare una trama decorativa a girali. La cromia della croce di Cesarò è tutta costruita sui toni bruni, accordati all'oro brunito dello sfondo, con il risalto degli accenti di rosso brillante delle vesti della Vergine, del San Giovanni e dell'arcangelo Michele, che qui è raffigurato come l'angelo del Giudizio, con la spada e la bilancia.

Al secondo Quattrocento può riferirsi l'inedita croce della chiesa Madre di Adrano (cat. IV.22), opera che sembra riproporre in forme semplificate gli aulici esemplari della Sicilia centrale. Il pesante strato di vernici scure che ricoprono le immagini, appiattendole e non lasciando cogliere i

⁸⁵⁹ *IBIDEM*.

⁸⁶⁰ Cfr. G. TRAVAGLIATO, *Testimonianze tardogotiche e rinascimentali nella Chiesa Madre di Alcamo*, in M. VITELLA (ed.), *Museo d'arte sacra Basilica Santa Maria Assunta*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2011, p. 35.

⁸⁶¹ Sulla croce della chiesa del Rosario di Alcamo cfr. anche M. C. DI NATALE, *Le croci dipinte nella provincia di Trapani dal XIII al XV secolo*, in M. VITELLA (ed.), *Mysterium Crucis...* cit., pp. 22-23; G. TRAVAGLIATO, scheda n. 2, in Ivi, pp. 82-83, con bibliografia precedente.

⁸⁶² Cfr. E. MAGANUCO, *Opere d'arte della Sicilia inedite e malnote*, S.E.I., Torino 1944, p. 70.

tratti dipinti, non consento attualmente di poter esprimere alcun giudizio di merito.

Recentemente Licia Buttà ha ricollegato la croce della chiesa di San Nicolò di Randazzo (cat. IV.15), ormai priva dei capi-croce, all'estrema produzione di un seguace del cosiddetto Maestro di Santa Maria, in cui è stata ravvisata una «svolta sempre più esplicitamente veneto-adriatica della pittura siracusana della metà del Quattrocento, i cui indizi più evidenti si riscontrano nell'adozione di *clichés* decorativi condivisi con l'ambito di Michele Giambono e Iacobello del Fiore»⁸⁶³. A conferma della fattura siracusana della croce di Randazzo si potrebbe mettere a confronto anche il Maestro di San Martino (fig. 398), che forse ancora di più rispetto a quelli proposti segna le coordinate dell'opera, soprattutto per l'olivastro, le ombre pesanti e i toni cupi degli incarnati.

Anche per le croci opistografe rimangono da esaminare almeno altri tre esemplari. Nel marzo del 1987 è apparsa presso la casa d'aste Semenzato una croce dipinta opistografa (cat. IV.33) proveniente da una non precisata «collezione privata siciliana». Nel catalogo d'asta la croce venne riferita a «Maestro siciliano vicino a Pietro Ruzzolone»⁸⁶⁴, probabilmente perché l'unica croce dipinta siciliana documentata, come detto quella ruzzoloniana di Termini, aveva creato la tendenza ad assimilare a questa tutto ciò che vagamente la ricordava. La croce, oggi di ubicazione ignota (cat. IV.33) e conosciuta soltanto attraverso due foto della Fondazione Zeri⁸⁶⁵, presenta però dei caratteri originali che la differenziano nettamente dall'esemplare di Termini. Innanzi tutto l'eccessiva larghezza della tavola sagomata, che fa apparire tozze le figure, soprattutto quella del Crocifisso, e allo stesso tempo costringe il pittore a rappresentare i due dolenti quasi a figura intera, mentre la Maddalena risulta rimpicciolita ai piedi della croce. Ci sono poi gli elementi naturalistici dell'albero genesiaco con il nido del pellicano, del paesaggio nel capo-croce inferiore e dello stesso fondo ceruleo che non trovano riferimenti in nessun'altra croce fin qui conosciuta, tranne in parte nella Croce di santa Maria Maggiore di Isnello più tarda e di tutt'altro retaggio culturale⁸⁶⁶.

Da inserire nel pieno Cinquecento è la piccola croce opistografa della basilica di San Leone di Assoro⁸⁶⁷ (cat. IV.45), che presenta caratteri originali nella costruzione volumetrica delle figure, ben rappresentate dalla fluttuante immagine del pellicano e dei suoi piccoli. Straordinario dal punto di vista coloristico l'accentuato panneggio porporato del Cristo risorto, come pure interessanti sono alcuni particolari, la Vergine dolente (fig. 399) e l'evangelista Giovanni sul verso,

⁸⁶³L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica...* cit., pp. 57-58.

⁸⁶⁴Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 86-89.

⁸⁶⁵Numero scheda: 20933; Serie: Pittura italiana; Numero busta: 0254; Intestazione busta: Pittura italiana sec. XV. Sicilia, Italia meridionale. Gotico e pittori non strettamente antonelleschi; Numero fascicolo: 12; Intestazione fascicolo Anonimi siciliani sec. XV; Malta, affreschi.

⁸⁶⁶Cfr. *infra*.

⁸⁶⁷Cfr. M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit., pp. 33-34; T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998 cit., p. 288.

che denotano la conoscenza di esemplari colti centro italiani.

Decisamente più tarda è la croce della chiesa di Santa Maria Maggiore di Isnello⁸⁶⁸ (cat. IV.46). L'opera appare come il tentativo di superare, sia dal punto di vista tipologico che iconografico, gli esempi del passato, infatti lo sfondo della tavola viene convertito in elemento naturalistico compartecipe dell'evento, un cielo incupito riconoscibile dalle due nubi sopra il braccio orizzontale della croce figurata, questa resa con effetto prospettico dalle assi piallate. La figura allungata del Crocifisso, il panneggio particolarmente esuberante, il serpente convertito in un piccolo drago alato, il linguaggio pittorico sintetico, sono tutti elementi che indirizzano verso l'acquisizione dei modi manieristi di metà Cinquecento, se non oltre, datazione avanzata confermata anche dai resti della cornice e dall'intaglio del cespo di cardo che separa il capo-croce inferiore dal resto della croce.

Due croci dipinte soltanto su una faccia, presenti nelle chiese palermitane di Sant'Ippolito⁸⁶⁹ e della Magione⁸⁷⁰, fanno ben comprendere, anche perché condividono la medesima sagomatura con capicroce stellati, il repentino cambio di gusto nella rappresentazione del cristo in croce e delle immagini che lo corredano. Legata ancora a modi tardo quattrocenteschi è la croce di Sant'Ippolito (cat. IV.47), in cui gli unici accenni di modernità sono dati dalla resa volumetrica dei corpi. Più aggiornata sugli esiti della pittura palermitana intorno al quarto decennio del Cinquecento appare invece la croce della Magione (cat. IV.48), soprattutto nella figura incombente del Dio Padre che ricorda certe figure di Vincenzo da Pavia (fig. 400). In quest'opera le volumetrie dei corpi sono create dalle profonde ombreggiature che sottolineano l'anatomia, mentre il tradizionale nimbo dorato sul capo di Cristo è convertito più modernamente in un'aureola di luce. Risulta non strana, perché registrata in alcuni antichi esemplari centro italiani, ma inusuale la presenza di San Francesco nel capo-croce inferiore, testimonianza della provenienza dell'opera da un contesto se non proprio minorita, quantomeno di devozione francescana.

Alcuni esemplari di croci dipinte siciliane, anche se non brillano per le loro qualità pittoriche, sono interessanti per gli aspetti strutturali e tipologici. Esempio è la croce della chiesa di Santa Maria di Gesù di Butera⁸⁷¹ (cat. IV.49), che presenta una sagomatura originale con ondulature distribuite lungo il bordo riscontrabili soltanto in alcuni esemplari tedeschi del XIII secolo. Forse ricavata da un esemplare più antico presente in loco e poi andato perduto, e forse non è un caso che la croce più vicina a quella siciliana si trovi nell'abbazia cistercense di Schulpforta⁸⁷² (fig. 401) e che anche

⁸⁶⁸Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 90 e 147; T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998 cit., p. 288.

⁸⁶⁹Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 148.

⁸⁷⁰Cfr. *IVI*, p. 149.

⁸⁷¹Recentemente pubblicata in M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit., p. 34.

⁸⁷²Cfr. *supra*, p. 78.

nella stessa Butera si trovava una abbazia cistercense fondata da Guglielmo II⁸⁷³.

Segue invece una tipologia più diffusa nella Sicilia centro meridionale la croce della chiesa madre di Palazzolo Acreide (cat. IV.50), che probabilmente risente dei diversi esemplari che presentano un contorno con monticelli scalari, diffusi nel siracusano a partire dalla prima metà del XV secolo⁸⁷⁴.

Unico esemplare in Sicilia a presentare una sagomatura della tavola non più astratta su un modello mistilineo predefinito, ma incentrata sulla figura del Crocifisso, di cui segue i contorni come se si trattasse di una scultura, è la croce dei depositi di Palazzo Abatellis (inv. n. 107, cat. IV.53). Non credo infatti che in questo caso si possa parlare di manomissioni successive di un'opera dal taglio tradizionale, ma essa si inserisce invece in una tipologia ben precisa di croce dipinta, molto diffusa tra toscana ed Emilia dalla metà del Quattrocento ai primi decenni del Cinquecento⁸⁷⁵ (fig. 402), in cui dai confini della croce fuoriescono sporgenti alcune parti, qui le braccia e il busto del Cristo, i lembi del perizoma e la sagoma della Maddalena. In alto, al di sopra del titulus, la colomba dello Spirito Santo è colta con una visione frontale, straordinariamente vicina alle corrispondenti figure scolpite nel marmo da Antonello Gagini (fig. 403), per cui penso che una datazione verisimile per l'opera sia fra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento⁸⁷⁶.

Originale per l'iconografia proposta è invece la croce della chiesa di Sant'Anna a Caltabellotta (cat. IV.54), che presenta alle estremità del braccio orizzontale, invece delle consuete figure dei dolenti, la Vergine annunciata e l'Arcangelo Gabriele⁸⁷⁷. La croce potrebbe avvicinarsi alla tavola con la Crocifissione dell'Ospedale della vicina Sciacca (fig. 404), della fine del XV secolo, soprattutto per alcune soluzioni anatomiche e per la resa del legno della croce, ma le ridipinture che attualmente travisano la croce di Caltabellotta sono talmente pesanti da non lasciare spazio ad un pur dubbioso pronunciamento.

Altra croce dall'iconografia inconsueta è quella della chiesa del Varò a Taormina (cat. IV.56), che presenta la sola figura del crocifisso su un fondo dorato uniforme, ma anche qui le profonde manomissioni subite dall'opera non permettono un giudizio concreto, che tuttavia sembrerebbe

⁸⁷³Cfr. V. AMICO, *Dizionario topografico...* cit., I, p. 173. Non deve neanche sfuggire la presenza a Palermo, ancora a inizi Cinquecento, di intagliatori tedeschi, com'è il caso di Giovanni di Merlo "de alemagna" (cfr. G. MENDOLA, *Maestri del legno...* cit., p. 147).

⁸⁷⁴Citata da M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 21, nota 11.

⁸⁷⁵Si vedano ad esempio i crocifissi sagomati dipinti da Lorenzo Monaco (cfr. M. EISENBERG, *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, Princeton 1989, pp. 183-184).

⁸⁷⁶M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., p. 142, dove l'opera è pubblicata per la prima volta, e T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998 cit., p. 288, pensano che l'opera possa essere collocata alla fine del XV secolo.

⁸⁷⁷Sulla croce e sulla bibliografia pregressa cfr. *IVI*, p. 45, nota 30.

portare verso una produzione siciliana della seconda metà del XV secolo⁸⁷⁸.

⁸⁷⁸La croce non è mai stata oggetto di studio, è solamente citata come «croce dipinta di anonimo tardo-trecentesco» in *Guida d'Italia. Sicilia*, Touring Club Italiano, Milano 1989, p. 932.

Cap. V - Le alternative alla croce dipinta: crocifissi, croci ibride e calvari

La croce dipinta, nelle diverse accezioni che abbiamo distinto, non era tuttavia l'unico modello di esposizione della croce nelle chiese siciliane. Parallelamente alle tavole sagomate a croce e con immagini dipinte, infatti, si mantiene l'uso del crocifisso scolpito da collocare sempre su una trave in medio ecclesiae, ma a partire dalla fine del Quattrocento si registra in Sicilia una ancora più diversificata formula di rappresentazione del Cristo in croce, che nelle sue varianti, pur se in numero ridotto, doveva costituire una valida e originale alternativa alla tradizionale croce dipinta. In quest'ultima parte della ricerca si cercherà di sintetizzare questa parallela e variegata produzione, a partire da un ristretto numero di opere dal carattere ibrido in cui convivono parti dipinte e parti scolpite, o plasticamente modellate, non sempre risolte in un felice connubio.

Originale per diversi motivi è la croce del monastero benedettino femminile di San Michele a Mazara del Vallo (cat. V.1), databile alla fine del XV secolo⁸⁷⁹. Qui un crocifisso in mistura (fig. 405), dal sereno volto imberbe e dal corpo smagrito e curvato, è posto su una croce dipinta solo su una faccia con un uniforme campitura di un blu molto intenso, alla quale si innestano tramite corti bracci rettilinei quattro tondi che fungono da capi-croce (fig. 406). Questa tipologia di croce, che a questa altezza cronologica appare come un unicum, richiama in realtà un aulico e antico esemplare molto famoso nel Medioevo, si tratta infatti della grande croce in oro e gemme preziose che Teodosio II aveva innalzato all'inizio del V secolo sulla cima del Golgota a Gerusalemme e che aveva alle terminazioni dei bracci proprio dei tondi⁸⁸⁰. La grande croce di Teodosio era stata distrutta durante la conquista islamica di Gerusalemme⁸⁸¹, ma la sua memoria deve essere rimasta viva nelle testimonianze cristiane successive, tanto che la troviamo raffigurata nel frontespizio miniato a tutta pagina del *Vangelo di Dionisio* (fig. 407), realizzato a Costantinopoli per un funzionario siciliano nel X secolo e oggi conservato presso la Biblioteca Universitaria di Messina⁸⁸², dove è rappresentato il Santo Sepolcro, riconoscibile dalla cupola conica della Rotonda dell'Anastasis, con l'atrio e la croce teodosiana al centro; e poi ancora nei mosaici della navata della Basilica della Natività a Betlemme (fig. 408), realizzati durante il Regno Latino del XII

⁸⁷⁹Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit, pp. 100; 146.

⁸⁸⁰Fatta erigere al centro dell'atrio fra la basilica costantiniana del Santo Sepolcro e la Rotonda dell'Anastasis intorno al 416 in sostituzione di una precedente di cui ci dà testimonianza la pellegrina Egeria alla fine del IV secolo (cfr. M. DELLA VALLE, ad vocem *La croce in Oriente*, in *Costantino I. Enciclopedia Costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano. 313 - 2013*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma 2013, pp. 667-682, con ampia bibliografia precedente).

⁸⁸¹Saccheggiata entro la presa di potere da parte degli arabi nel 638 (cfr. *IBIDEM*).

⁸⁸²Cfr. M. A. LIMA, *I codici miniati, tesori di pergamena*, in *Sicilia Bizantina*, supplemento a "Kalòs. Arte in Sicilia", XII, 2, aprile -giugno 2000, p. 27.

secolo⁸⁸³. Il monastero di San Michele è fra l'altro di fondazione normanna⁸⁸⁴, dunque poteva anche conservare qualche testimonianza figurativa della croce teodosiana, che comunque continuava ad essere conosciuta e per tanto facilmente riproducibile. Riamane il fatto che una simile riproposizione prevede necessariamente la presenza di una colta committenza, da rintracciare tra le fila delle monache del prestigioso monastero. Meno interessante è la croce dal punto di vista qualitativo, nei tondi è infatti riproposta la consueta iconografia isolana (il pellicano, la Vergine, San Giovanni e la Maddalena) da inquadrare, anche dopo il recente restauro come opera di un modesto pittore locale.

Queste stesse istanze popolareggianti imperniano anche le due croci dipinte con crocifisso a rilievo di Mazzarino, una nella chiesa di Santa Maria Regina del Mazzaro (cat. V.2) e una nella chiesa del Signore dell'Olmo⁸⁸⁵ (cat. V.3), entrambe databili tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. Le due opere mostrano un medesimo e approssimativo taglio della tavola sagomata, che sembra essere l'originale perché le figure dipinte si adattano perfettamente ai contorni. L'iconografia ancora superstita, che esibisce un'affastellata serie di immagini confusamente distribuite, sembra essere frutto più di pratiche devozionali locali che di un pensato percorso visivo, per cui è lecito pensare per le due opere, viste anche le medie dimensioni, ad un uso processionale come emblemi di confraternite laicali. Probabilmente in origine le due croci prevedevano un Cristo sempre scolpito ma di dimensioni minori, questo è evidente perché le mani degli attuali crocifissi, soprattutto nel caso del Crocifisso dell'Olmo, sono fissate direttamente sulle immagini dipinte dei trilobi terminali del braccio orizzontale; tuttavia i due crocifissi attuali non sono posteriori alle due croci, ma sembrano contemporanei o di poco più tardi, e costituiscono le parti qualitativamente più alte delle due opere.

Nel contesto di questa problematica categoria delle croci ibride, emerge per dimensioni, qualità e peculiarità la croce oggi nella chiesa del Carmine di Sciacca⁸⁸⁶ (cat. V.4), commissionata in origine dai confrati di San Michele, come attesta inequivocabilmente l'iscrizione sul braccio orizzontale del verso e le figurine di due confratelli incappucciati che affiancano l'immagine dell'arcangelo nel capo-croce inferiore, e posta nel loro oratorio, accanto alla trecentesca chiesa dedicata anch'essa al titolare della confraternita. La croce di Sciacca, nella sua articolazione opistografa, mostra come al solito la giustapposizione del Crocifisso, qui scolpito, e del Risorto, mentre nell'unico capo-

⁸⁸³Cfr. G. KÜHNEL, ad vocem *Betlemme*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale...* cit., III, pp. 463-468, con ampia bibliografia precedente.

⁸⁸⁴Fondato nel 1124 da Giorgio d'Antiochia (cfr. L. T. WHITE JR., *Latin...* cit., p. 42).

⁸⁸⁵Sulle due opere cfr. M. C. DI NATALE, *Due rari esempi di croci dipinte*, in *Mazzarino*, supplemento a "Kalòs. Arte in Sicilia", VIII, 5, settembre-ottobre 1996, p. 18.

⁸⁸⁶Cfr. EADEM, *Il crocifisso nelle chiese...* cit., pp. 36-37; T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998 cit., pp. 47 e 286.

croce rimasto, ma non è detto che ci fossero anche gli altri, sono raffigurati da un lato la patetica immagine della Maddalena, con il vaso degli unguenti, e dall'altro il ricordato arcangelo Michele con i due confrati. La croce è stata dubbiosamente identificata dalla Di Natale con quella indicata come modello da seguire nel documento già citato del 1503⁸⁸⁷, e quindi assegnata per la parte pittorica alla bottega di Riccardo Quartararo⁸⁸⁸. Il documento reso noto dalla Guastella parla però soltanto di un'opera di carpenteria da affidare al Pellenito, una tavola sagomata che poi doveva essere dipinta, e non si fa cenno a un Crocifisso scolpito, che presumibilmente non era presente neanche nell'opera presa a modello; e poi non è giustificabile l'appellativo di "Croce civica", con cui l'opera è identificata, riferito alla nostra croce, che invece era collocata in un oratorio privato. D'altronde risultano azzardati i riferimenti sia alla bottega del Quartararo, poiché le parti dipinte della croce non mostrano nessuno stretto legame, se non vago, con il linguaggio proprio del pittore, ma semmai da esse risulta una precisa conoscenza della pittura locale, infatti alcuni passaggi chiaroscurali denotano una certa vicinanza, più che con la Crocifissione dell'Ospedale Civico, con opere come il San Girolamo e storie della sua vita (fig. 409), di ignoto pittore della seconda metà del Quattrocento, fra l'altro collocato nella stessa chiesa di San Michele⁸⁸⁹. Il crocifisso in mistura risulta aggiornato invece sulle opere dei crocifissari messinesi⁸⁹⁰, dei quali molti esemplari erano giunti anche nei dintorni di Sciacca⁸⁹¹, si tratta dunque di un adeguamento, anche nella tecnica, pur esso locale a un modello che nell'Isola stava riscuotendo un enorme successo, innestato però su un modulo che si pone nell'alveo della produzione scultorea della Sicilia Occidentale⁸⁹². Avevo già citato la croce di Sciacca in riferimento al forzato inserimento dell'immagine pittorica del Risorto sulla faccia tergale⁸⁹³, e ritengo che questo sia uno degli aspetti più interessanti di quest'opera. Non ritengo infatti, come invece la Paolini⁸⁹⁴, che il taglio stretto della tavola sia frutto di un ridimensionamento successivo, bensì che la croce sia proporzionata sull'immagine scultorea del Crocifisso e che il pittore, che sembrerebbe comunque diverso da quello della Maddalena sul recto, invece di rimpicciolire l'immagine, ha provato ad adattarla così come poteva, creando comunque una figura di forte suggestione.

La principale alternativa alla croce dipinta restava però l'uso del solo crocifisso plasticamente definito, per il quale in verità non si può parlare neanche di alternativa perché fra Quattrocento e

⁸⁸⁷Cfr. *supra*, pp. 179-180.

⁸⁸⁸Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 98-99 e 145.

⁸⁸⁹Sulle due opere cfr. T. PUGLIATTI, *La pittura...* 1998 cit., pp. 262-265.

⁸⁹⁰Cfr. C. CIOLINO, *Crocifissi Messinesi (1447-1551)*, in G. BARBERA (ed.), *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, Quaderni dell'Attività didattica del Museo Regionale di Messina. 13, Messina 2003, p. 15.

⁸⁹¹Cfr. *infra*, p. 204.

⁸⁹²Sulla produzione lignea o con tecniche assimilabili della prima metà del Cinquecento nella Sicilia occidentale cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., pp. 44-86.

⁸⁹³Cfr. *supra*, p. 150.

⁸⁹⁴M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...* cit., pp. 163-164.

Cinquecento ne sono attestati in numero almeno pari alle croci dipinte e, in alcune aree dell'Isola, persino superiore. Il crocifisso da collocare sulla trave *in medio ecclesiae* si distingue da quelli destinati ad altri usi non solo per le dimensioni maggiori, ma anche per la perfetta frontalità della posa, coniugata a un profilo sottilissimo e schiacciato, e con una prospettiva che spesso prevede la visione da sotto in sù, con la caratteristica affossatura del capo sulla clavicola destra, che a seconda delle dimensioni della chiesa, e quindi dell'altezza a cui il crocifisso andava collocato, può essere più o meno accentuata. Le testimonianze documentarie che danno conto della continuità del posizionamento del crocifisso sulla trave in mezzo alla chiesa, per cui valgono le medesime argomentazioni espresse per le croci dipinte, rispetto a queste sono più durature nel tempo, essendo documentabili nuove commissioni in tal senso fino a fine Cinquecento, quando l'arcivescovo conservatore Ludovico II torres «sopra'l muro dell'atrio ha posto... un trave dipinto, nel quale è scritto à maiuscole d'oro: Sic Deus dilexit mundum. Et sopra il detto trave ha collocato un bellissimo e grandissimo Crocefisso di legno, venuto da Roma»⁸⁹⁵ (fig. 412). Oggi però, in Sicilia, l'unico crocifisso che rimane nella sua posizione originale, sulla trave posta sotto l'arco trionfale, è quello tardo cinquecentesco della chiesa madre di Castelvetroano⁸⁹⁶ (fig. 411), se si esclude il caso della chiesa madre di Collesano, che per la complessità e la straordinaria originalità della sua elaborazione andrà trattato separatamente più avanti⁸⁹⁷.

Fra i numerosi crocifissi siciliani ancora superstiti, meritano il primato per qualità e indole culturale il superbo *Crocifisso* monumentale del Museo Regionale di Messina (cat. V.5) e il non meno straordinario esemplare del Museo Civico di Castoreale (cat. V.6), entrambi da dover collocare intorno alla metà del Quattrocento⁸⁹⁸ e frutti, pur con declinazioni diverse, di quella *koinè*

⁸⁹⁵Cfr. G. L. LELLO, *Historia...* cit., p. 3. Oggi nel Duomo di Monreale esiste ancora un crocifisso ligneo su trave davanti all'abside dedicata a San Paolo, che corrisponde in tutto alla descrizione del Lello, compresa la cronologia e l'origine romana dell'intaglio, ma non corrisponde l'iscrizione a lettere capitali. È possibile però che nel testo sia riportata solo la parte iniziale dell'iscrizione e che questa nell'attuale sistemazione sia saltata per il restringimento della trave a causa delle differenze dimensionali tra l'arco della navata centrale e quello dell'abside laterale. Altri hanno proposto la commissione da parte del Torres non di uno ma di tre crocifissi, fra i quali quello attuale sarebbe l'unico superstite, ma questo non è supportato da nessuna fonte e non corrisponde allo spirito conservatore del presule.

⁸⁹⁶«Nel 1600 l'arciprete Nicolò Ciambra fece collocare a spese del popolo una grossa trave dorata e decorata fra i pilastri del primo arco di trionfo. Essa sostiene nel suo mezzo un grande Crocifisso, che un tempo veniva annualmente portato in processione collocato sull'artistica vara ancora esistente. Nella stessa trave leggiamo la seguente iscrizione: ISTE CRUOR SUPERAS ADITUS CONCEDIT AD AURAS - MORS VITAM TENEBRAE DANT SINE FINE DIES (Questo sangue concede l'ingresso alle sfere celesti; la morte dà la vita, le tenebre danno giorni senza fine). Nella parte posteriore si legge: NICOLAUS CIAMBRA SACRAE THEOLOGIAE DOCTOR PROTHONOTARIUS APOSTOLICUS ET ARCHIPRESBITER - POPULI SUMPTU CRUCIFIXUM HUNC EFFIGIANDUM LOCANDUMVE HIC DILIGENTER CURAVIT» (cfr. F. S. CALCARA, *La Chiesa Madre di Castelvetroano. Guida storico-artistica al monumento*, Lions Club di Castelvetroano, Castelvetroano 1994, p. 4).

⁸⁹⁷Cfr. *infra*, pp. 216-222.

⁸⁹⁸Sul Crocifisso di Messina cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura lignea...* cit., p. 106; EADEM, *Messina...* cit., pp. 60-61. Sul Crocifisso di Castoreale cfr. EADEM, *Per la scultura lignea...* cit., pp. 106 e Scheda n. 1, pp. 113-114.

franco-provenzale, iberica e partenopea, fuse insieme organicamente in quel grande crogiolo di incontro culturale che fu il Mediterraneo, e che in Sicilia condividono la stessa temperie culturale che contraddistingue le opere pittoriche del Maestro della Croce di Piazza Armerina⁸⁹⁹. Entrambe le opere dipendono ancora da quel linguaggio gotico-cortese che si era sviluppato attorno alla corte papale di Avignone fra gli anni trenta e quaranta del Trecento, grazie alla presenza soprattutto di Simone Martini, esemplificato, per quanto riguarda il nostro soggetto, dalla longilinea e delicata figura del Crocifisso dipinto intorno al 1350 da un seguace avignonese di Simone (fig. 410), oggi esposto nel Museo Amedeo Lia di La Spezia⁹⁰⁰. Questi caratteri culturali giungevano in Sicilia alla metà del Quattrocento tramite due canali di trasmissione principali; attraverso la corte di Napoli, che già da tempo li aveva recepiti e a cui sembra potersi associare il Crocifisso del Museo di Messina, e attraverso l'area catalano-valenciana, riferimento più pertinente per il Crocifisso di Castoreale. Per questo contesto culturale Ferdinando Bologna, con esplicito riferimento al crocifisso messinese, ha parlato di «avvio provenzale-borgognone del giovane Antonello»⁹⁰¹, in linea con quanto si è già proposto per le opere del Maestro di Piazza Armerina⁹⁰². Rappresenta, inoltre, un valore aggiunto per le due sculture il morbido accordo cromatico fra gli incarnati, verde oliva e bruno tenue, e il delicato rosa antico del perizoma.

Pur essendo di dimensioni notevoli (m. 3,30 di altezza, con la croce), non si conosce la collocazione del Crocifisso del Museo di Messina prima del terremoto del 1908, quando l'opera fu salvata in extremis da un tentativo di trafugamento⁹⁰³. La monumentale scultura è stata così delineata esaustivamente da Francesca Campagna Cicala: «La sensibilissima resa formale dei volumi intatti, appena scalfiti dai segni anatomici del torace e delle costole, culmina nella testa reclinata del *Christus patiens*, che racchiude la tensione del corpo allungato e delle braccia stirate. L'impostazione solenne e statuaria ed il pungente patetismo del volto stilizzato nella smorfia del dolore sono gli elementi che colpiscono maggiormente, assieme alla policromia svariata dal verde ambrato al rosa, sommessa e delicata...»⁹⁰⁴, per poi confermare l'origine franco-provenzale della statua, riprendendo le condivisibili opinioni del Bologna che vi vede anche rapporti con la scultura napoletana di metà Quattrocento⁹⁰⁵.

⁸⁹⁹Cfr. *supra*, pp. 167-169.

⁹⁰⁰Cfr. D. VINGTAIN, *I pittori senesi ad Avignone nel XIV secolo*, in M. SCALINI e A. GUIDUCCI (eds.), *Pittura senese: ars narrandi nell'Europa gotica*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 10 settembre 2014 - 18 gennaio 2015), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2014, pp. 69-83.

⁹⁰¹F. BOLOGNA e R. CAUSA, *Sculture lignee...* cit., p. 128. Sulla circolazione culturale nel bacino mediterraneo cfr. F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...* cit.

⁹⁰²Cfr. *supra*, p. 169.

⁹⁰³Cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Messina...* cit., p. 60.

⁹⁰⁴*IBIDEM*.

⁹⁰⁵*IVI*, p. 61.

Dal contesto conventuale dei francescani osservanti di Santa Maria di Gesù, fondato tra il 1424 e il 1431 dal beato Matteo d'Agrigento, perviene invece al locale Museo Civico l'altro straordinario Crocifisso di Castoreale⁹⁰⁶, che presenta caratterizzazioni più intimistiche rispetto alla solennità del Crocifisso di Messina e un'incisività più linearmente calligrafica. Alle componenti provenzali, che anche qui stanno alla base del modellato, si associano adesso segni di estrazione iberica «non catalani però, quanto piuttosto valenzani, proprio per quel tanto di forza espressiva, di eleganza ornamentale, di deformazione fisionomica al gusto impresso da Marçal de Sax fino a Miguel Alcaniz, e che da quel centro, Valenza cioè, si era diffuso in una più ampia circolazione, toccando anche l'Italia meridionale»⁹⁰⁷. Fondamentale nel Crocifisso di Castoreale è anche l'apporto della componente pittorica, che va ben al di là della normale stesura policroma di completamento, interessando alcuni particolari anatomici e persino luministici, dai capelli alla barba, ai denti e alle sottili ombreggiature del torace⁹⁰⁸. Proprio questo aderente rapporto con la pittura è stato determinante nella definizione dell'opera, i punti di più stretto contatto a mio avviso vanno però cercati oltre che con le croci dipinte fin qui proposte, soprattutto con quella coeva proveniente dalla locale chiesa di Santa Marina, meno con la n. 979 del Museo di Messina⁹⁰⁹, anche e principalmente con le croci di Piazza Armerina e di Agira, di cui il nostro crocifisso sembra quasi una traduzione nel legno (figg. 413-414-415-416); basta guardare il compassato volto dalla bocca semiaperta e che lascia trasparire un leggero filo di pathos, il morbido ricadere delle ciocche di capelli sulle spalle, il delicato tracciato osseo dello sterno e del torace, a conferma della comune matrice culturale di questo gruppo di opere. Derivata invece da questi aulici esemplari, soprattutto dai due Crocifissi lignei, è come già accennato la croce dipinta della chiesa dell'Annunciata di Agira⁹¹⁰, non tanto per la postura del corpo che segue altri modelli più arcaici, quanto per l'intonazione drammatica e gli aspetti chiaroscurali della massa corporea, e poi per la prova provata del perizoma, con quel caratteristico risvolto tubolare ripreso alla lettera dal Crocifisso di Messina.

Nel trattare però il tema iconografico del Crocifisso bisogna necessariamente fare riferimento al fenomeno che a partire dalla metà del Quattrocento e per tutta la prima metà del Cinquecento ha investito l'intera Isola, invadendola con un impressionante numero di Crocifissi modellati quasi in serie, grazie anche all'utilizzo di una tecnica "pseudo-industriale", quella della mistura, che consentiva una produzione ampia, rapida e poco dispendiosa⁹¹¹. Protagonisti di questo fenomeno

⁹⁰⁶Cfr. A. BILARDO, *Il Museo Civico di Castoreale*, Comune di Castoreale, s.l. e s.d., pp. 43-46.

⁹⁰⁷ F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura lignea...* cit., p. 114.

⁹⁰⁸Cfr. *IVI*, p. 113.

⁹⁰⁹Cfr. M. C. DI NATALE, *Il Crocifisso nelle chiese...* cit., p. 26.

⁹¹⁰Cfr. *supra*, pp. 156-157.

⁹¹¹Da una testimonianza processuale del 1518 di un garzone contro Antonello Gagini sappiamo che la mistura era un composto di gesso, cenere, colla e stracci colato entro delle matrici-stampo su un'ossatura lignea di sostegno; una volta asciutte, le varie parti venivano rifinite, assemblate e impannate per dare omogeneità alla superficie,

sono tre famiglie di scultori messinesi, cioè quelle dei Tifano, meglio conosciuta con il nomignolo de “li Matinati”, dei Pilli e poi Pietro Cuminella, sulle quali almeno due note documentarie aprono uno spiraglio circa possibili rapporti reciproci di parentela⁹¹², il che ci consente di poter affrontare l’argomento con una visione unitaria, inquadrando i prodotti delle rispettive botteghe in un contesto di collaborazione e scambi reciproci e non di concorrenza, che vista la grande mole di richiesta non avrebbe avuto ragion d'essere.

Il Cristo proposto dai “crocifissari” messinesi è ancora inserito nel solco della tradizione tardogotica, per quella propensione al calligrafismo che delinea l’eleganza delle forme e la grazia delle pose, pur non mancando un tentativo di rinnovamento percepibile nella maggior distensione delle membra e nell’acquietamento dei tratti espressivi. Certamente la presenza in città di opere come il Crocifisso oggi al Museo Regionale⁹¹³, devono avere avuto qualche ascendente sull’attività iniziale degli artefici messinesi, basta guardare il primo crocifisso documentato ancora esistente, realizzato da Paolo e Jacopo Matinati, padre e figlio, nel 1469 per la chiesa madre di Licata (cat. V.7), e già una commissione per un centro così lontano da Messina testimonia la fama di cui questi scultori dovevano godere, o quello assai simile del chiesa di Sant'Antonio abate a Messina (cat. V.8), citato già in un documento del 1490, riferito generalmente ad ignoto ma che ritengo vada inserito in questa prima fase dell’attività dei Matinati⁹¹⁴. In entrambe le opere il modulo allungato deriva certamente dall’illustre precedente di metà Quattrocento, ma qui le membra risultano più rilassate, senza più la carica emotiva del modello, e il volto si risolve in una rasserenata pacata dolcezza. I principali caratteri della produzione di crocifissi messinesi vanno ricercati però in altri contesti culturali e in particolare negli stretti contatti con Napoli, in particolare dopo l’unificazione dei regni sotto la corona aragonese nel 1443⁹¹⁵. Le opere messinesi risultano infatti

quindi l’opera veniva gessata e infine dipinta (cfr. C. CIOLINO, scheda n. 5, in G. CAMPO (ed.), *Il volontariato d’arte. Sei lustri di restauri del Rotary Club di Sicilia e Malta*, catalogo della mostra (Catania, chiesa di San Francesco Borgia, 7 giugno-27 luglio 2003), Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali ed ambientali e dell’educazione permanente, Palermo 2003, p. 43, nota 2; e P. RUSSO, *La scultura in legno del Rinascimento in Sicilia. Continuità e rinnovamento*, Palermo 2009, p. 118).

⁹¹²Giorno 8 febbraio 1492 Jacopo Tifano fa testamento legando il ricavato della vendita di un grande crocifisso alla figlia di Gerobino Pilli; un altro documento del 2 maggio 1537 riferisce della commissione di un Crocifisso per la chiesa di San Michele a San Fratello ad un «honorabilis magister Antoninus Pilli seu Cherubino alias li matinati» (cfr. R. STRACUZZI, *Mastro Antonino Pilli, pittore messinese a San Fratello*, in “Paleokastro. Rivista trimestrale di studi sul territorio del Valdemone”, III, 2, ottobre-dicembre 2003, pp. 15-20). L’attività dei crocifissai messinesi è stata portata alla luce dalle ricerche archivistiche di Gioacchino Di Marzo (cfr. G. DI MARZO, *La pittura...* cit., p. 8) e di Gaetano La Corte Cailler (cfr. G. LA CORTE CAILLER, *Memorie catanesi in Messina*, in “ASSO”, XXIX, 1933, p. 302 ss.); l’inquadramento critico si deve a Francesca Campagna Cicala (cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura...* cit., pp. 108-112) e più recentemente a Caterina Ciolino (cfr. C. CIOLINO, *Crocifissi...* cit., pp. 15-20; EADEM, *I maestri crocifissai messinesi*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere...* cit., pp. 368-383).

⁹¹³Cfr. *supra*, pp. 193-194.

⁹¹⁴Sul crocifisso di Licata cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura...* cit., pp. 108-109; sul crocifisso di Sant'Antonio di Messina cfr. C. CIOLINO, *I maestri crocifissai...* cit., p. 368.

⁹¹⁵Cfr. P. SANTUCCI, *L'arte figurativa...* cit., pp. 215-220.

straordinariamente vicine, dal punto di vista tecnico, iconografico e in parte anche stilistico, a un gruppo di crocifissi presenti a Napoli e negli immediati dintorni, di cui l'archetipo sembra essere il tardo trecentesco o primo quattrocentesco simulacro della chiesa di San Pietro a Maiella⁹¹⁶ (figg. 417-418), da cui le opere siciliane recepiscono la conformazione del corpo smagrito e stretto in vita, ma soprattutto la tipologia della barba a bozzoli; inoltre l'articolazione del perizoma a due valve incrociate è ripresa anche nel citato crocifisso messinese di Sant'Antonio. Ancora più straordinaria è l'assimilazione di altri modelli partenopei, non solo da parte dei Matinati ma anche dei Pilli, in particolare del Crocifisso in gesso della chiesa angioina di Santa Maria Maddalena ad Aversa⁹¹⁷ (fig. 419), probabilmente da datare già in pieno Quattrocento, e del suo emulo in Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Napoli⁹¹⁸ (fig. 420), non solo per l'elegante e sinuosa linea di contorno, per la foggia del perizoma, con inserti laterali a triangolo e pieghe inanellate a "V" al centro, e per il tracciato calligrafico delle vene rigonfie, ma ancor di più per la medesima tecnica esecutiva in gesso, tela e colla⁹¹⁹, che costituirà, come detto, il vero motivo del successo dei crocifissi messinesi e che in Sicilia era sconosciuta prima del 1447, anno in cui per la prima volta compare un membro della famiglia Matinati, «magister Paulus tifannus alias matinati de nobile civitate Messane», intento a eseguire un crocifisso in legno e gesso per la confraternita di San Giacomo la Massa di Palermo⁹²⁰. Questi rapporti strettissimi fra le opere del primo Quattrocento napoletano e i crocifissi messinesi mi inducono a pensare non a una semplice conoscenza delle opere campane ma ad una vera e propria formazione a Napoli sia dei Matinati che dei Pilli, nello stesso lasso di tempo in cui nella città partenopea si formava anche il giovane concittadino Antonello⁹²¹.

Caterina Ciolino, dopo una ricognizione sul territorio, limitata alla provincia di Messina e ad altre opere già pubblicate, ha diviso l'ampia rassegna di crocifissi messinesi dapprima in tre gruppi⁹²² e recentemente addirittura in cinque⁹²³. Fra questi mi sembra che quelli più degni di nota, perché costituiscono insiemi organici di opere, sono quelli riconducibili alle due principali famiglie di crocifissari.

⁹¹⁶Cfr. S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2013, pp. 79-80, che riporta la precedente bibliografia.

⁹¹⁷Publicato per la prima volta in F. BOLOGNA e R. CAUSA, *Sculture lignee nella Campania*, Catalogo della mostra, Napoli 1950, tavv. 38-39, come opera di artista boemo della fine del Trecento.

⁹¹⁸Opera inedita segnalatami da Stefano D'Ovidio, che ringrazio.

⁹¹⁹Sulla tecnica esecutiva dei due crocifissi campani cfr. S. D'OVIDIO, *Scultura lignea...* cit., p. 105, nota 110, che riporta la bibliografia precedente.

⁹²⁰cfr. C. CIOLINO, *I maestri crocifissai...* cit., p. 370.

⁹²¹Sul soggiorno napoletano di Antonello cfr. G. BARBERA, *Antonello da Messina*, Electa, Milano 1998, pp. 13-15. Il modello del crocifisso con la vita stretta e il perizoma a falde incrociate è stato usato fra l'altro da Antonello nella Crocifissione di Londra.

⁹²²Cfr. C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...* cit., p. 10.

⁹²³C. CIOLINO, *I maestri crocifissai...* cit., p. 368.

Dalle opere riconducibili con certezza documentaria alla produzione dei Pilli, che dopo una iniziale attività come pittori sembrano essersi convertiti con Giobino nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento alla produzione di crocifissi in rilievo, si può dedurre che agli esponenti di questa famiglia si devono quelle opere più direttamente connesse al crocifisso di Aversa. Al 1496 risale infatti l'atto di commissione a Giobino per il piccolo crocifisso in legno e gesso della confraternita di San Giovanni di Ali Superiore (cat. V.10), frazione di Messina, che la Campagna Cicala ha riconosciuto nell'opera oggi conservata in chiesa Madre⁹²⁴. A distanza di circa quarant'anni Antonino Pilli si impegna per un crocifisso da fare per la chiesa di San Michele a San Fratello, che doveva imitare uno dei due già fatti dallo stesso per Castania, oggi Castell'Umberto⁹²⁵. Se il crocifisso di San Fratello oggi risulta irreperibile, è invece riferibile ad Antonino Pilli quello che si trova nella chiesa madre di Castell'Umberto⁹²⁶ (cat. V.11). Dal confronto fra le due opere si evince che, escludendo il modulo più allungato dell'esemplare più tardo, il modello rimane praticamente identico a se stesso, e questo è uno dei limiti più grandi della tecnica usata dai crocifissari messinesi: lavorando su forme preconfezionate, se da un lato si poteva consegnare un crocifisso di piccole dimensioni anche in dieci giorni, dall'altro l'inventiva dell'artista era limitata alla sola rifinitura dell'opera⁹²⁷. Alla bottega dei Pilli sono stati associati tutta una serie di crocifissi di piccole e medie dimensioni, dalle medesime caratteristiche e tutti siti nei dintorni di Messina, da cui si stacca per il suo aspetto più arcaico legato ancora ai modelli di metà Quattrocento, sia scultorei che pittorici, il crocifisso della chiesa madre del villaggio Gesso (cat. V.9), che giustamente la Ciolino riconduce all'ambito dei Pilli e che tramite una nota documentaria riesce a datare ante 1492⁹²⁸.

Al modello di Crocifisso imposto dalla famiglia Pilli si lega anche la ricostruzione della personalità di Pietro Cuminella, cognato di Antonello da Messina da cui riceve nel 1481 parte dell'eredità, documentato nella realizzazione di crocifissi fra il 1493 e il 1500⁹²⁹. In particolare due sono i documenti che ci interessano maggiormente, perché è possibile riferire o collegare a opere ancora esistenti. Il 14 settembre 1493 Pietro Cuminella si impegna a realizzare un crocifisso simile a quello citato della chiesa messinese di Sant'Antonio abate. Il crocifisso doveva essere altresì corredato da una croce «viridi et nodosa, seu gropposa, cum uno tundo in uno latere cum Imagine

⁹²⁴Cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura...* cit., pp. 116-117.

⁹²⁵Cfr. R. STRACUZZI, *Mastro Antonino Pilli...* cit.

⁹²⁶Cfr. C. CIOLINO, *I maestri crocifissai...* cit., p. 374.

⁹²⁷Si noti ad esempio la particolare vicinanza fra i Crocifissi in mistura nella chiesa Madre di Collesano (realizzato fra il 1547 e il 1555) e in quella di Milazzo (datato forse troppo precocemente agli inizi del secolo), talmente evidente, anche nella corrispondenza delle dimensioni, da rendere le due opere praticamente sovrapponibili e da far pensare ad una loro produzione addirittura con lo stesso stampo, differendo però in alcuni minuti particolari che sono indice del campo di azione limitato dell'artista in opere replicate con simile tecnica.

⁹²⁸Cfr. C. CIOLINO, *I maestri crocifissai...* cit., pp. 373-374.

⁹²⁹Si veda il regesto documentario in C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...* cit., pp. 23-25.

beate marie Virginis matris tristi, et altero tundo in altero latere cum ymagine sancti Johannis evangelista, et super caput cum uno angelo, et Inferius In pedibus cristi cum ymagine marie magdalene»⁹³⁰. Ciò che è interessante qui non è tanto il tentativo di individuare l'opera, che pure si cercherà di fare, quanto sottolineare una tipologia di croce interamente a rilievo che imitava quelle dipinte e che nel messinese doveva essere abbastanza diffusa. Infatti, come ben nota la Ciolino, una croce molto simile a quella descritta nel documento esiste ancora nella chiesa del villaggio Santa Margherita (cat. V.16), nei pressi di Messina, con la croce vera e propria realizzata ad *arbor vitae* e sui capi-croce, qui a stella, la Vergine, San Giovanni, l'angelo dell'Apocalisse e in basso, su quello perduto, forse il teschio di Adamo o anche la Maddalena⁹³¹. Troppo distante però è il linguaggio di questo crocifisso, anche se sembra essere ispirato proprio al modello di Sant'Antonio proposto nel contratto, rispetto a quanto si è ricostruito attorno alla personalità di Pietro Comunella, e più avanzato rispetto alla data del 1493 per poter esprimere una proposta di attribuzione al cognato di Antonello, mentre mi sembra più pertinente, anche se non da individuare con l'opera del documento citato, che era destinata a Paternò⁹³², il crocifisso del Tesoro del Duomo di Messina (cat. V.17), proveniente dalla cappella privata della famiglia D'Alcontres, ove fu portato dopo il ritrovamento tra le macerie delle chiese di Santa Barbara e San Michele, distrutte in seguito al terremoto del 1908⁹³³. Quest'opera presenta anch'essa una croce ad *arbor vitae* e quindi una tavola sagomata dal fondo oro, della quale sono andati perduti i capi-croce. Ciò che però mi convince dell'attribuzione al Comunella è il rapporto di parentela che questo ha con i crocifissi citati nell'altro documento che lo riguarda. Il 29 gennaio del 1500, Pietro Comunella si impegna, infatti, a realizzare un Crocifisso per una chiesa non specificata di Castoreale, da esemplarsi su quelli esistenti nelle locali chiese di San Cono e di Sant'Antonio⁹³⁴. Se uno dei due crocifissi usati come modello è da identificare con quello della chiesa di Sant'Antonio di Barcellona Pozzo di Gotto (cat. V.18), a quel tempo sobborgo di Castoreale, e se il crocifisso del documento si può accertare essere, come credo, quello di piccole dimensioni oggi sull'altare maggiore della chiesa madre di Castoreale (cat. V.19), verrebbe confermata l'attribuzione al Comunella del superbo crocifisso di Barcellona proposta a suo tempo dalla Campagna Cicala⁹³⁵, in quanto il piccolo crocifisso di Castoreale, al di là dei semplici richiami iconografici, sembra

⁹³⁰IVI, p. 13.

⁹³¹IBIDEM.

⁹³²Recentemente si è proposto di identificare il Crocifisso di Pietro Comunella con quello malridotto della chiesa di santa Caterina di Paternò (cfr. S. LANUZZA e V. BUDA, *La scultura lignea nel territorio catanese*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere...* cit., p. 465).

⁹³³ Cfr. C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...* cit., p. 10.

⁹³⁴Il documento è stato reso noto da G. DI MARZO, *I Gagini...* cit., p. 718.

⁹³⁵Cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura...* cit., pp. 115-116.

veramente la miniatura di quello barcellonese⁹³⁶. La conferma di questa importante acquisizione, a cui si sono aggiunte le nostre due proposte, ci consente adesso finalmente di poter scendere dentro il linguaggio di Pietro Comunella, a partire proprio dal crocifisso di Barcellona, che a differenza degli altri due è in legno e quindi opera che prevede un intervento diretto e originale in tutte le sue fasi della mano dell'artista. Il modello seguito è comune a quello dei Pilli, stesso modulo allungato e leggermente inarcato, stessa sagomatura a chitarra del busto, stesso modello per il perizoma. In Pietro Comunella però tutto assume maggiore fluidità di movimento: il panneggio del perizoma è dilatato nel senso longitudinale ed è solcato sul di dietro da sottilissime pieghe che seguono l'andamento dell'anatomia sottostante (fig. 422); assolutamente resi in senso naturalistico sono i capelli e la barba (fig. 421); il volto è solcato da un filo di espressivo dramma, sottolineato dalla bocca e dagli occhi socchiusi. Ne viene fuori un'opera emotivamente coinvolgente, soprattutto se paragonata ai risultati asettici delle opere realizzate in mistura con una cassaforma predefinita, e difatti queste finezze sono dovute proprio alla possibilità di aver potuto agire direttamente sulla materia, con la libertà di poter esprimere chiaramente il proprio linguaggio e le proprie abilità tecniche. Rimane il dubbio su alcuni crocifissi che pur presentando caratteri che li accomunano sia al crocifisso di Barcellona sia alla produzione dei Pilli, non hanno quella stretta aderenza alle opere documentate da permettere di spingersi oltre il riconoscimento dell'ambito culturale. Si tratta del Crocifisso della chiesa di San Giuseppe a Nizza di Sicilia (cat. V.20), recentemente pubblicato dalla Ciolino⁹³⁷, in cui l'elemento pittorico assume un ruolo determinante nella definizione dell'approssimativa forma uscita dallo stampo; ma soprattutto lo splendido crocifisso della chiesa madre di Tortorici⁹³⁸ (cat. V.13), sicuramente una delle opere più riuscite di questa serie di produzioni e che vedremo avrà anche un certo successo nell'area occidentale dell'Isola⁹³⁹.

La più prolifica bottega di crocifissari messinesi, nonché la più longeva, è però certamente quella della famiglia Tifano, alias Matinati, la cui fama nella produzione di crocifissi fu incontrastata per tutta la prima metà del Cinquecento non solo in Sicilia ma anche sulle sponde al di là dello Stretto. In realtà abbiamo già visto come a partire dal 1447 membri della famiglia erano intenti alla lavorazione di crocifissi fuori dalla città peloritana, a Palermo, in quell'anno, era stato chiamato il capostipite Paolo, che poi nel 1469 ritroviamo insieme al figlio Jacopo per la fattura del crocifisso

⁹³⁶Il piccolo crocifisso in mistura della chiesa madre di Castoreale proviene dalla locale chiesa di Santa Marina e fin'ora è stato attribuito a Girolamo Pilli (cfr. A. BILARDO, *Castoreale. Curiosando tra passato e presente*, Pro loco "Artemisia", Castoreale 2006, p. 66).

⁹³⁷Cfr. C. CIOLINO, *I maestri crocifissai...* cit., p. 368.

⁹³⁸Attribuito ora a Pietro Cuminella ora alla Bottega dei Pilli (cfr. *IBIDEM*, p. 369).

⁹³⁹Cfr. *infra*, pp. 202-203.

di Licata⁹⁴⁰, a cui si può aggiungere anche la statua di San Silvestro in trono di Troina (fig. 423), commissionata a Giovanni Tifano, fratello di Jacopo, nel 1484 ma ancora non consegnata nel 1492⁹⁴¹.

La vera svolta nella produzione di crocifissi seriali da parte dei Matinati si ha però con il monumentale crocifisso commissionato per la cattedrale di Messina nel 1503, quando sembra essere stato ideato il modello con il quale il nome della famiglia messinese verrà identificato per il quattro decenni successivi⁹⁴². Il crocifisso della cattedrale di Messina oggi non esiste più, essendo stato distrutto con il terremoto del 1908, ci rimane però una vecchia foto che testimonia anche la disposizione del crocifisso al centro del grande arco che immette nel santuario, posto su una struttura triloba certamente non pertinente ma che forse ripropone le forme del sostegno originario (fig. 424). Per poter parlare allora dell'ideazione dei Matinati bisogna rivolgersi ad altre opere e fra le innumerevoli distribuite in tutto il territorio isolano ne scelgo una semplicemente perché, al pari di quanto si è già detto per Pietro Comunella, è realizzata in legno, quindi espressione più autentica rispetto alle serie in mistura. Si tratta del bel crocifisso della chiesa madre di Montalbano Elicona (cat. V.21), che pur se non documentato è già stato riconosciuto dalla Campagna Cicala come indubbia opera della famosa famiglia messinese⁹⁴³. Guardando a questo modello si ricava che i crocifissi dei Matinati sono caratterizzati dalla compatta chioma, solcata da una serie infinita di incisioni parallele raccolte nelle ciocche simmetriche sulle spalle, dalla barba a bozzoli, ripresa dall'esemplare napoletano di San Pietro a Maiella, dall'usuale busto sagomato a chitarra e soprattutto dall'originale e distintivo perizoma, costituito da una lunga e stretta fascia animata da un sottile accavallarsi di piegoline, che lo percorrono in tutta la sua lunghezza, avvolgendo in obliquo i fianchi e l'inguine del Cristo senza legarsi in alcun modo ma anzi creando con i due lembi estremi i caratteristici svolazzi posteriori⁹⁴⁴.

Il perduto *Crocifisso* monumentale, sospeso sull'arco trionfale della Cattedrale di Messina, divenne presto modello da imitare e richiestissimo; già nel 1508 Colella di Jacopo, probabilmente figlio proprio di Jacopo Tifano, viene incaricato di realizzare un crocifisso per il convento dei Minori Osservanti di Nicotera (cat. V.22), in Calabria, «prout est illo crocifisso ecclesie maioris Messanensis»⁹⁴⁵, opera oggi esposta nel Museo Diocesano della cittadina calabrese, e non a caso garante dell'opera è proprio l'autore del crocifisso della cattedrale, ossia il presunto fratello

⁹⁴⁰Cfr. *supra*, p. 196.

⁹⁴¹Cfr. P. RUSSO, *La scultura in legno...* cit., p. 82, con bibliografia precedente. Al San Silvestro di Troina si può avvicinare l'inedito San Giacomo in trono del vicino centro di Capizzi.

⁹⁴² Cfr. C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...* cit., p. 10, con bibliografia precedente.

⁹⁴³ Cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura...* cit., p. 110.

⁹⁴⁴Cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., p. 200.

⁹⁴⁵Cfr. C. CIOLINO, *I maestri crocifissai...* cit., p. 370.

Giovannello; e poi ancora, nel 1520, Francesco Matinati, figlio di Giovannello, si impegna per il Cristo del monastero messinese dello Spirito Santo «cussì comu quillo di la matri ecclesia di Missina», opera ancora oggi esistente (cat. V.23) e che mostra un timido aggiornamento verso un modulo più filiforme e naturalisticamente impostato⁹⁴⁶.

Come detto, presto da tutta la Sicilia arrivarono richieste per quello che era diventato ormai uno status symbol per ogni chiesa dell'Isola e pur nella carenza di documenti che possano comprovarlo, rimangono le opere a darne testimonianza, disposte lungo le principali direttrici viarie dell'Isola, da Messina attraverso la litorale ionica a Castiglione di Sicilia, Paternò, Caltagirone (cat. V.25) e giù fino al litorale meridionale di Gela (cat. V.26) per poi risalire fino a Piazza Armerina⁹⁴⁷ (cat. V.27); e sul versante tirrenico per Milazzo (cat. V.28), attraverso i Nebrodi, le Madonie e Termini Imerese (cat. V.34; cat. V.35), fino a Palermo⁹⁴⁸. Anche la Capitale siciliana si lasciò infatti affascinare dai Crocifissi messinesi, tanto da spingere alcuni epigoni della famiglia Matinati a trasferirsi nella città principale dell'Isola e a stipulare società con personaggi locali per la fabbricazione seriale dei tanto richiesti oggetti liturgici⁹⁴⁹. A Palermo il crocifisso che godette di larga considerazione in città e nel suo hinterland divenne ben presto quello realizzato da Giovanni Matinati per il convento di San Domenico (cat. V.38), realizzato prima del 1514, quando all'intagliatore di Bisacquino Domenico Didama venne commissionato un Crocifisso per la chiesa di Santa Maria di Gesù ad Alcamo⁹⁵⁰ che per contratto doveva imitare l'opera dei Matinati di Palermo. Così pure ad Antonello Gagini, il più importante scultore siciliano del Cinquecento, nel 1519, quando egli era già uno scultore di gran fama, viene chiesto per la fattura del Crocifisso in mistura della stessa Alcamo (cat. V.42) di ispirarsi all'opera «de' Matinati in San Domenico in Palermo»⁹⁵¹. L'opera era stata voluta per legato testamentario da un certo Pietro de Lacio, che

⁹⁴⁶ Cfr. *IVI*, p. 372.

⁹⁴⁷ Cfr. T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere...* cit., passim.

⁹⁴⁸ Numerosi sono anche gli esemplari, in sola mistura o in legno e mistura, ancora esistenti lungo la fascia tirrenica della Sicilia e riferibili alla bottega dei Matinati, tutti databili entro la prima metà del secolo, partendo da quello monumentale di Milazzo, passando per quelli di Montalbano Elicona e di San Piero Patti (cat. V.29), e poi Tusa (cat. V.30), Collesano, dove ne esistono ben tre, uno in mistura nella chiesa Madre (cat. V.33), ancora oggi sospeso entro quella strepitosa struttura lignea sulla quale ci soffermeremo a breve (cfr. *infra*, pp. 216-222), uno nella chiesa di San Giacomo (cat. V.31) e l'altro in quella di San Sebastiano o del Collegio (cat. V.32), entrambi ante 1543, quest'ultimo proveniente dalla diruta chiesa di San Giovanni Battista e oggi trasformato definitivamente in Cristo giacente e posto dentro una lettiga ottocentesca ad uso dei riti del Venerdì Santo; altrettanti ne troviamo a Termini Imerese, ben due all'interno della Maggior chiesa, sulla porta della sagrestia e nella cappella-battistero in fondo alla navatella sinistra (erroneamente identificato con un'opera del termitano Giacomo di Leo), mentre il terzo è nella chiesa francescana di Santa Maria di Gesù, la Gancia; un ulteriore esemplare è riconoscibile a Caccamo, nella casa canonica della chiesa parrocchiale dell'Annunziata (per tutte queste opere cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., pp. 199-200, con bibliografia precedente).

⁹⁴⁹ Cfr. *infra*, p. 203.

⁹⁵⁰ Cfr. G. MENDOLA, ad vocem *Matinati Giovanni*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti... Scultura* cit., p. 218.

⁹⁵¹ Cfr. da ultimo M. VITELLA, "Ecce lignum crucis": *l'iconografia del Cristo in croce nel trapanese dal Rinascimento al Barocco*, in IDEM (ed.), *Mysterium Crucis...* cit., pp. 44-46; scheda n. 5, pp. 88-89, con bibliografia precedente.

morendo nel 1517 aveva destinato dieci onze delle sua eredità «a quella maggior chiesa pel lavoro di un crocifisso in rilievo da collocarsi in mezzo ad essa»⁹⁵²; alla trave *de medio ecclesiae* dunque l'opera era destinata, probabilmente in sostituzione della croce dipinta di fine Trecento⁹⁵³, e questo spiega il profondo affossamento della testa sulla spalla, per una visione prevista da sotto in sù, mentre oggi l'opera è posta in una cappella nella navata destra, con visione frontale che non permette di godere del delicatissimo volto impreziosito dalle lumeggiature dorate della barba e dei capelli (fig. 425), in cui la consistenza pilifera è data proprio a pennello. Antonello, che in effetti terrà in considerazione il prototipo con il quale la sua opera appena terminata, nel 1521, verrà confrontata per verificarne la conformità⁹⁵⁴, tramuterà però quel modello, ancora in qualche modo goticeggiante, in un manifesto della classicità di stampo toscano-romano, sicuramente più consona al suo linguaggio figurativo. Successivamente, il 22 maggio del 1522, viene commissionato ad Antonello Gagini un altro crocifisso in mistura per la chiesa di San Francesco a Ciminna⁹⁵⁵ (cat. V.43). Anche quest'opera oggi è reperibile nella chiesa ciminna e sembrerebbe ancora più vicina ai modelli dei Matinati rispetto al precedente lavoro di Alcamo, ma il manifesto travisamento subito dal Cristo in epoche successive rendono difficile poter leggere l'operato del Gagini, finché almeno un auspicato intervento di recupero non liberi le superfici dagli appesantimenti che lo deturpano. Oltre che nella chiesa di San Domenico le opere dei Matinati sono ancora godibili in alcune delle maggiori chiese di Palermo: alla Gancia (cat. V.41), chiesa dei Minori Osservanti, nel santuario carmelitano di Santa Maria dei Rimedi (cat. V.39) e nella chiesa dei Cappuccini (cat. V.40), anche se questo appare modificato in epoche successive soprattutto nel perizoma⁹⁵⁶. Una ulteriore evoluzione del modello imposto dai Matinati si ha nel 1546 con il crocifisso di Giovanni Antonio per la chiesa di San Martino a Randazzo⁹⁵⁷ (cat. V.44). Il Cristo emblema di famiglia è ancora riconoscibile nella sagoma della figura, nella barba a bozzoli, nei capelli ricadenti a ciocche longilinee sulle spalle, ma tutto si fa adesso più nervoso, dando all'immagine una spinta espressionista che mancava nelle realizzazioni precedenti, evidente nel divaricamento innaturale delle tibie e soprattutto nella nuova tipologia di perizoma, annodato su un fianco con una ricaduta sovrabbondante che copre con pieghe ad arabesco l'inguine. Identici al crocifisso di Randazzo sono i due esemplari di Assoro (cat. V.45) e della chiesa della Collegiata di Monreale (cat. V.46), ritenuti in passato opere di Antonello Gagini⁹⁵⁸ ma che nulla hanno in comune con

⁹⁵²G. DI MARZO, *I Gagini...* cit., I, pp. 288-289.

⁹⁵³Cfr. *supra*, pp. 139-140.

⁹⁵⁴Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini...* cit., I, p. 289.

⁹⁵⁵Cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 62.

⁹⁵⁶Cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., p. 199.

⁹⁵⁷Citato nel 1549 nel *Liber Rubeus* della chiesa (cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura...* cit., p. 111).

⁹⁵⁸Sulle due opere cfr. da ultimo A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 62, con bibliografia precedente.

l'imposta classicista del crocifisso di Alcamo, mentre il solo accostamento con questo di Randazzo non lascia spazio a dubbi sull'assegnazione a Giovanni Antonio Matinati con una datazione verso la fine del quinto decennio del Cinquecento.

Con il crocifisso di Monreale si ritorna così verso il polo culturale palermitano, dove si svolge l'attività dell'ultimo esponente noto della schiera di crocifissari messinesi. È del 5 maggio 1549 la formalizzazione della società stipulata a Palermo fra Giovannello Matinati e il sacerdote Francesco de Greguzio, che doveva essere una sorta di imprenditore, i quali si impegnano per dieci mesi a metter in comune gli stampi in loro possesso per realizzare i tanto richiesti crocifissi in mistura in tre taglie diverse⁹⁵⁹; e subito dopo, il 9 settembre, ecco documentata la richiesta di un'opera riferibile a questa società: un crocifisso per la chiesa del Crocifisso ad Alcamo (cat. V.47), che ancora oggi si conserva nella sacrestia della chiesa di San Francesco di Paola⁹⁶⁰. La simbiosi che avevamo prospettato all'inizio del nostro discorso sui crocifissari messinesi trova piena risposta in quest'opera, in cui il tipo "Matinati" si fonde col tipo "Pilli-Comunella", sul modello del crocifisso di Tortorici⁹⁶¹, cercando in questo modo di aggiornare un modello che doveva sembrare ormai stereotipato, ma che anche in questa nuova veste tradisce un'immagine a questo punto superata dai tempi. Fin'ora questa è stata l'ultima opera conosciuta di un crocifissaio messinese, se si eccettua la postilla del 1551 di un pagamento ricevuto da Antonino Matinati per un crocifisso realizzato a Messina per la confraternita *de li Justiciandi*⁹⁶², ma proprio il confronto con l'opera alcamese mi consente di potere avvicinare a Giovannello altri quattro crocifissi, tre inediti e uno da me recentemente pubblicato con attribuzione alla bottega dei Matinati⁹⁶³, siti in centri gravitanti attorno all'area di influenza culturale palermitana. Si tratta del crocifisso cosiddetto "della pioggia" nella chiesa dell'Annunciata di Cammarata (cat. V.48), di quello sull'altare maggiore della chiesa madre di Burgio (cat. V.49), quello della chiesa Madre di Castelvetro (cat. V.50), che forse a fine secolo fu poi sostituito dall'attuale sulla trave dell'arco trionfale, e l'altro in quella di Petralia Sottana (cat. V.51), oggi su un altare laterale della navata destra e in parte manomesso ma che ancora nel 1599 era posto su «un arco travo di lignami»⁹⁶⁴. Più debole appare invece il crocifisso della Magione (cat. V.52) da riferire a un probabile tentativo più tardo di emulazione da parte di

⁹⁵⁹Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini...* cit., I, p. 718.

⁹⁶⁰Cfr. da ultimo G. TRAVAGLIATO, scheda n. 7, in M. VITELLA (ed.), *Mysterium Crucis...* cit., pp. 92-93, con bibliografia precedente.

⁹⁶¹Cfr. *supra*, p. 200.

⁹⁶² Cfr. C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...* cit., p. 26.

⁹⁶³Cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., p. 199.

⁹⁶⁴P. BONGIORNO e L. MASCELLINO, *Storia di una "frabbrica". La Chiesa Madre di Petralia Sottana*, Offset Studio, Palermo 2007, p. 34. L'opera fu profondamente modificata soprattutto nel modellato della fascia inguinale e nell'aspetto drammatico probabilmente intorno al 1650, quando cioè fu sistemato sul nuovo altare (cfr. *IVI*, pp. 151-152) e quindi totalmente ridipinta nel 1763 da un certo Leone Gervasi (cfr. S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni...* cit., p. 173, nota 216; p. 249, doc. n. 397).

artisti locali, come pure il bel crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano (cat. V.53), per il quale la datazione al primo quarto del Cinquecento sembra un po' precoce⁹⁶⁵, mentre ben gli si addice una collocazione nel clima culturale che si era venuto a creare a Palermo intorno alla metà del secolo.

Ad un ignoto intagliatore operante nella prima metà del XVI secolo nella Sicilia Occidentale, presumibilmente a Palermo, è invece da riferire il crocifisso della chiesa madre di Castronovo⁹⁶⁶ (cat. V.54), opera che se da un lato ha certamente presente i lavori dei crocifissai messinesi, lo si vede chiaramente nel modulato longilineo con la vita stretta, dall'altro mostra il riuscito esperimento di superamento di quello schema rigido con una nuova sensibilità riconoscibile «per via della pacata solennità dell'impianto, del giusto rapporto proporzionale tra le parti, di quella modellazione a larghi piani, del contenuto patetismo»⁹⁶⁷.

Figura particolarmente interessante di “crocifissaro” questa volta palermitano è quella di Salvatore Pellinito, che opera nella capitale siciliana fra il 1499 e il 1512⁹⁶⁸ e che già abbiamo incontrato diverse volte nelle pagine precedenti⁹⁶⁹. Come detto nel 1503 il Pellinito si obbliga con Lorenzo Guastapani per l'opera di carpenteria di una croce da esemplare su un modello saccense forse realizzato da Riccardo Quartararo e che ho proposto di individuare nella croce attribuita alla bottega del Quartararo di Palazzo Abatellis, proveniente da Corleone. Nel 1504 si consolida il rapporto con il pittore Giacomo Galvagno, sempre della cerchia quartararesca, infatti i due si obbligano in solido per la realizzazione di un piccolo crocifisso destinato alla confraternita del Salvatore di Caltavuturo e che è stato identificato con quello oggi nella sacrestia della chiesa Madre della stesso centro madonita (cat. V.55). Si tratta probabilmente di un Crocifisso processionale ad uso proprio delle confraternite, con il quale esse erano solite aprire il loro corteo sfilando nei riti sacri, in questo senso si può leggere la postilla documentaria che prescriveva di fare una croce anche «deorata ex parte posteriori»⁹⁷⁰. Culturalmente la nostra scultura si colloca fra quelle opere transienti che sanciscono il passaggio, almeno nelle intenzioni, fra il rigore espressionistico tardo-gotico, ancora rintracciabile nel *pathos* facciale, e la nuova ricerca naturalistica, anche se qui resa con fare approssimativo, che mostra la volontà di affrancarsi dagli schematismi rigidi di quella cultura e tende a proiettare il corpo liberamente nello spazio. Il prezioso perizoma, poi, ancora più

⁹⁶⁵Sull'opera cfr. M. C. DI NATALE e M. SEBASTIANELLI, *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, Congregazione di Sant'Eligio – Museo Diocesano di Palermo, Palermo 2010.

⁹⁶⁶Cfr. M. ANDALORO, scheda n. 12, in *XI catalogo...* cit., p. 81.

⁹⁶⁷P. RUSSO, *La scultura in legno...* cit., p. 118.

⁹⁶⁸La personalità di Salvatore Pellinito è stata recentemente ricostruita da Giovanni Mendola sulla scorta delle prime notizie fornite dal Di Marzo e dei documenti inediti da lui stesso rintracciati (cfr. G. MENDOLA, *Maestri del legno...* cit., pp. 145-146; cfr. anche A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., pp. 55-58).

⁹⁶⁹Cfr. *supra*, pp. 179-180.

⁹⁷⁰Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini...* cit., II, p. 395, doc. CCCVII.

arcaico nel suo eccessivo decorativismo, ricalca antecedenti modelli pittorici toscani ben attestati in Sicilia; ce ne offre un esempio molto vicino la lunetta di Palazzo Abatellis con l'*Annunciazione e la Trinità*, dipinta da un ignoto pittore pisano oltre un secolo prima rispetto al nostro Crocifisso⁹⁷¹. In seguito, il 28 aprile 1505 il Pellenito si obbliga con la badessa del monastero della Martorana per la realizzazione di una croce intagliata che dalla sola descrizione appare molto interessante e ne fa rimpiangere la dispersione. L'opera commissionata allo scultore prevedeva un crocifisso alto sei palmi (circa m 1,60) «de relevo bonum et devotum cum eius incarnatura ad oglo ex patto cum eius tobaleo tessuto de aureo cum eius coronam spinarum di lignamine supra caput dicti crucifixi cum diadema deaurato et cum eius crucem magnam viridem de lignamine» la cui croce doveva essere corredata di “titolo”, “unum pignum deoratum” e “unum montem”; inoltre, ed è qui che sta il maggior interesse del documento, il Pellenito doveva provvedere anche ad una catena di ferro «bona et sufficiente di lu tettù» e porre il crocifisso sopra “una trava” della chiesa di San Simone, facente parte del complesso del monastero⁹⁷². Poi ancora nel 1507 un crocifisso per la confraternita palermitana di Sant'Alberto, ancora in collaborazione con Giacomo Galvagno, e infine due commissioni per la chiesa di San Leonardo di Gratteri, il cui impegno risale al 24 ottobre 1508: una per un crocifisso alto quattro palmi (circa m 1,10), corredata da una complessa croce intagliata con capi-croce a tabella tonda, sopra il capo del crocifisso «un pellicano di relevo cum tri pellicanotti et una serpi che stiaianu tutti sutta lu nidu» e ancora ai piedi del Cristo il corpo di Adamo e una “cunetta” con l'immagine di San Leonardo; l'altra per aggiustare il crocifisso che già si trovava nella stessa chiesa gratterese⁹⁷³. Rimane il rammarico per la perdita dell'interessante croce intagliata descritta nel documento, ma uno dei due crocifissi commissionati al Pellinito si è salvato, infatti è identificabile con quello oggi appeso nella sacrestia della chiesa Madre di Gratteri (cat. V.56), che pur nelle condizioni di travisamento in cui versa, presenta non pochi punti di contatto col crocifisso di Caltavuturo.

La recente ricognizione sulla scultura lignea siciliana⁹⁷⁴, fra i tanti aspetti di novità proposti, ha fatto anche chiarezza su un tema che spesso viene abusato nella storiografia artistica pregressa, e non solo per quanto riguarda la scultura in legno. Spesso infatti si tende a dare per scontato che la dominazione spagnola della Sicilia abbia portato con sé anche un carico di influenze stilistiche⁹⁷⁵, che però si sarebbero dovute trasmettere tramite la presenza massiccia di opere che in realtà non si registra, poiché abbiamo visto che altri e più complessi sono i canali che trasmettono il loro

⁹⁷¹Cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., pp. 198-199.

⁹⁷²Cfr. G. MENDOLA, *Maestri del legno...* cit., pp. 145-146.

⁹⁷³Per i documenti relativi a tutte queste opere cfr. *IBIDEM*.

⁹⁷⁴Il più volte citato T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere...*, frutto delle ricerche a tappeto su tutto il territorio regionale che ha visto la partecipazione di decine di studiosi, fra cui anche lo scrivente.

⁹⁷⁵Il problema è già stato posto da L. BUTTÀ, *Il Crocifisso...* cit., pp. 26-29.

sostrato culturale alla Sicilia tramite la presenza sull'Isola di opere prestigiose e di artisti forestieri, e la tanto decantata influenza spagnola si deve intendere, invece, soltanto come tendenza di scelte, gusti e mode e non già come indirizzo visivo. In questo diversificato complesso fa eccezione uno sparuto gruppo di Crocifissi, tutti databili nei primi tre decenni del XVI secolo, che invece sono stati riconosciuti giustamente come prodotti iberico-levantini⁹⁷⁶ e che infatti, a conferma di quanto appena affermato, rimarranno dei casi isolati e non avranno nessun ruolo nello sviluppo del tema nella scultura siciliana.

Tre di questi crocifissi appartengono certamente allo stesso ambito culturale, si tratta del Crocifisso della chiesa domenicana del Salvatore a Ciminna (cat. V.57), di quello proveniente dalla chiesa di Sant'Egidio di Mazara del Vallo (cat. V.59), oggi conservato nel Palazzo Vescovile, e di quello del santuario dell'Annunziata a Trapani (cat. V.58), proveniente dalla chiesa del Carmine di Erice, che già lo Scuderi aveva proposto di associare alla stessa mano⁹⁷⁷. Ad essi si aggiunge, per palese comunanza della provenienza e non per affinità stilistica, il crocifisso del monastero di San Michele (cat. V. 60), ancora a Mazara. Queste opere, mi riferisco soprattutto ai tre crocifissi affini, rispondono ancora a retaggi culturali di matrice tardogotica, riscontrabile nella calligrafia e nella ricercatezza dei dettagli, mentre l'origine spagnola si rivela nella forte carica drammatica, quasi teatrale, rappresentata dall'immagine di un Cristo ancora vivo ma sofferente. Giustamente l'importazione di un tale modello è stato legato da Antonio Cuccia⁹⁷⁸ alla committenza dei padri domenicani, per quanto riguarda il crocifisso di Ciminna, e dei carmelitani, per quello di Trapani, sottolineando come la consacrazione del convento domenicano di Ciminna, dove si trova l'esemplare di più alta qualità, sia avvenuta per mano del maestro generale dell'ordine, lo spagnolo Garsia da Loaisa, che può aver fatto da tramite per l'arrivo in Sicilia dello scultore levantino.

Di tutt'altro carattere è invece un'altra opera che nella sua sontuosa bellezza appare ancora di più come un *unicum* fra le opere isolane, sia per il suo linguaggio figurativo che per il materiale in cui è plasmata, trattandosi infatti di un raro esempio di crocifisso in terracotta a dimensioni più che naturali. Sembra impossibile che della qualità di quest'opera non si sia mai accorto nessuno, non si trova infatti nessun riferimento né fra la storiografia moderna né fra le fonti antiche, eppure la chiesa del convento cefaludese di San Francesco (cat. V.61), dove si trova il crocifisso, è stata nel tempo oggetto di diverse campagne di studio, tutte incentrate però su altre opere e su altri aspetti. È stato proprio lo scrivente ad aver pubblicato l'opera per la prima volta cercando di mettere a fuoco le componenti culturali che indirizzano tutte verso l'ambiente artistico fiorentino di primo

⁹⁷⁶Cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., pp. 72-75.

⁹⁷⁷Cfr. V. SCUDERI (ed.), *Tetti di Erice: le chiese di San Carlo, di Santa Teresa e del Carmine, interventi di restauro*, Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Trapani, Trapani 1997, pp. 44-51.

⁹⁷⁸Cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 74, a cui si rimanda per un'analisi più dettagliata delle opere.

Cinquecento⁹⁷⁹.

Alcuni particolari del nostro Crocifisso sembrano, infatti, derivare dai modi di Verrocchio, detentore di una delle maggiori botteghe fiorentine della seconda metà del Quattrocento, in particolare le anse della capigliatura che si dipartono dalla riga centrale o gli zigomi marcatamente sporgenti oltre ad una assonanza nell'impianto generale della figura, si veda ad esempio il Cristo nel famoso gruppo della Verifica delle Piaghe per l'esterno di Orsanmichele (fig. 426) o il busto in terracotta del Redentore del Bargello (427), manca però nella scultura cefaludese la carica introspettiva dei personaggi verrocchieschi, il che induce a pensare ad un avanzamento cronologico rispetto a quella fase culturale, pur rimanendo inserita in quella scia.

Negli ultimi decenni del Quattrocento, infatti, si assiste a Firenze ad una vasta produzione di Crocifissi di varie dimensioni rispondenti a diverse esigenze, che rielabora proprio i modelli verrocchieschi⁹⁸⁰. Particolarmente pertinente mi sembra il raffronto con alcuni di questi crocifissi fiorentini di fine secolo, su tutti alcuni esemplari della produzione di Baccio da Montelupo e Benedetto da Maiano (fig. 429), che mostrano una simile ricerca volumetrica e spaziale rispetto alla nostra scultura.

La stratificazione culturale che si riscontra nel Crocifisso di Cefalù appare però assai più complessa del semplice accostamento con opere del medesimo linguaggio. In essa si può infatti rintracciare anche l'eco di un altro grande protagonista della cultura figurativa centroitaliana, quella cioè di quel Pietro Perugino, la cui risonanza arriva anche nel territorio madonita tramite i numerosi artisti venuti in Sicilia da quella regione, vedi il rilievo con la Pietà della chiesa madre di Petralia Sottana che ricalca nel disegno la Pietà del Louvre anche se nel tocco risulta poi poco fluida e ingessata⁹⁸¹. Il Cristo di Cefalù presenta infatti quella cadenza euritmica propria del classicismo peruginesco, chiaro nel confronto con l'affresco della chiesa fiorentina di Santa Maria Maddalena de' Pazzi (fig. 430).

Il classicismo che pervade il Crocifisso di Cefalù non è però soltanto formale ma è di quel tipo mistico-religioso rispondente alle prediche di Girolamo Savonarola, al cui seguito fra i "piagnoni" c'erano pure numerosi artisti. Infatti come afferma Giancarlo Gentilini: «La devozione promossa dal Savonarola [...] si era infatti concentrata sul tema della Redenzione attraverso il Sacrificio di

⁹⁷⁹Cfr. G. FAZIO, *Un Crocifisso fiorentino in terracotta a Cefalù*, in G. MARINO e R. TERMOTTO (eds.), *Conoscere il territorio: Arte e storia delle Madonie. Studi in memoria di Nico Marino. Vol. I*, atti delle giornate di studio (Cefalù, Fondazione Culturale Mandralisca, 21-22 ottobre 2011), Associazione Culturale "Nico Marino", Cefalù 2013, pp. 175-185.

⁹⁸⁰Cfr. G. GENTILINI, *Michelangelo giovane: un piccolo Crocifisso in legno di tiglio*, in C. ACIDINI e G. GENTILINI (eds.), *Michelangelo giovane. Il Crocifisso ritrovato*, Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York 2008, pp. 17-38.

⁹⁸¹Cfr. G. FAZIO, *Pietà fra San Giovanni Evangelista e la Maddalena*, in V. ABBATE (ed.), *Itinerari Gagini*, Edizioni Comune di Gangi, Gangi 2011, p. 143.

Cristo sulla Croce – “nos dicimus quod amor Christi crucifixi est omnis virtus”- esortando i fiorentini, fin dal sermone De Passione Domini del 1492, alla contemplazione del crocifisso – “vide Crucifixum, respice sanguinem, vide eius charitatem” – giacchè “la forza e il decoro della chiesa e di ogni cattolico è l’amore del Crocifisso, infatti chi ama il Crocifisso odia se stesso e subito diventa forte nelle cose prospere come in quelle avverse”»⁹⁸².

Il Crocifisso di Cefalù sembra esprimere questo nuovo concetto della Passione e del sacrificio di Cristo, aderente all’immagine di un corpo «di nobile complessione et tenera, et delicata, et molto sensibile» formulata dal Savonarola nel Trattato dell’amore di Jesu Cristo, diffuso nel 1492. L’opera presenta una struttura corporea tenera e modulata, una postura distesa e composta, un volto più mesto che sofferente, espressione di un dolore intimo e trattenuto, più dello spirito che della carne; un dolore altresì contenuto e interiore, in quanto consapevole, che non compromette la nobiltà e la bellezza di quel corpo, come si avverte nelle mani non più contratte e nella soave, quasi estatica compostezza del volto. Ossia un’immagine che, come si è visto, sembra interpretare alla lettera quella diffusa verso al metà degli anni novanta del Quattrocento dalle parole e dagli scritti di Savonarola.

Il nostro artista, allora, apparteneva forse alla cosiddetta Scuola di San Marco, gravitante attorno alla figura carismatica di Fra’ Bartolomeo, già fervente “piagnone” e traduttore visivo delle invettive del Savonarola contro un’arte troppo profana e il culto dell’antico, di cui a inizio Cinquecento doveva sentirsi ancora l’eco tra le mura del convento domenicano. Come ben nota Fiorella Scricchia Santoro: «Le opere nate in questo contesto portano profondamente l’impronta dell’impegno e del particolare fervore religioso dell’ambiente in cui sono maturate e insieme dell’eccezionale congiuntura artistica fiorentina del primo decennio del secolo, di cui culturalmente partecipano ed entro la quale impongono autorevolmente l’aggiornata classica solennità del loro richiamo devozionale. Ad esse fa più o meno diretto riferimento un consistente filone di pittura [e scultura] fiorentina cinquecentesca che resta estranea alla inquieta sperimentazione formale ed espressiva manierista innescata da Michelangelo e al fascino dell’antico che le è connesso...»⁹⁸³.

Mi sembra che proprio in questo clima misto di fervore religioso e misticismo, avverso al gusto antiquario ma propinatore di un’armonia classica puramente formale, possa essere stata prodotta la superba scultura di Cefalù. Per suffragare questa ipotesi bastano alcuni semplici raffronti esemplificativi. In particolare mi sembrano abbastanza significativi i confronti con due artisti della

⁹⁸²Cfr. G. GENTILINI, *Michelangelo giovane...* cit., pp. 23-24.

⁹⁸³F. SRICCHIA SANTORO, *La scuola di San Marco*, in S. PADOVANI (ed.), *L’età di Savonarola. Fra’ Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti – Museo di San Marco, 25 aprile – 28 luglio 1996), Marsilio, Venezia 1996, p. 160.

cerchia stretta di Fra' Bartolomeo, a partire da Mariotto Albertinelli, alter ego laico del pittore domenicano e che secondo Vasari modellò anche sculture in terracotta⁹⁸⁴, si confronti ad esempio la Crocefissione affrescata nella certosa di Firenze (fig. 431) dove il tornito corpo del Cristo sembra anticipare in linea diretta la scultura di Cefalù; e poi con Giovan Antonio Sogliani, pittore recentemente divenuto celebre a Cefalù per il ritrovamento nei depositi del Mandralisca del piccolo dipinto raffigurante San Giovanni Battista, a lui attribuito⁹⁸⁵. Anche in questo caso basta confrontare la grande Crocefissione del convento di San Marco per testarne la vicinanza con la terracotta di San Francesco⁹⁸⁶.

L'artista però che mi sembra avere più affinità con la nostra opera è uno scultore che solo marginalmente partecipò alla scuola fiorita attorno al giardino di San Marco e che risponde al nome di Pietro Torrigiani, antagonista del gusto michelangiolesco nella Firenze di fine Quattrocento e inizi Cinquecento, scultore di fama europea tanto da essere chiamato a lavorare dapprima a Londra, alle tombe reali di Westminster, e quindi a Siviglia, dove farà scuola fra i suoi contemporanei e anche alle generazioni a seguire. Si consideri ad esempio il busto del Redentore (fig. 432) in terracotta policroma della sacrestia di Santa Trinita a Firenze; assolutamente straordinaria appare la vicinanza nella resa caratterizzante del volto, con gli zigomi sporgenti e gli identici boccoli della capigliatura, tuttavia nella scultura fittile cefaludese la modellazione appare ben più sintetica rispetto alla ricchezza plastica del busto fiorentino.

Rimane ancora irrisolto l'incognita della committenza dell'importante opera. Nel corso del Cinquecento la chiesa del convento di San Francesco e il piazzale antistante vengono eletti a sepoltura dalla maggior parte delle famiglie nobili e borghesi di Cefalù, diventando di fatto non solo *pantheon* della nobiltà cittadina, ma anche una sorta di cimitero pubblico *ante litteram*. Ritengo allora che la committenza di un'opera tanto colta come il nostro *Crocifisso* vada ricercata proprio nella ricca aristocrazia cefaludese e, per quanto è dato sapere al momento, nei primi decenni del Cinquecento in riferimento alla nostra chiesa il campo può essere ristretto a poche alternative.

Fin dalla fine del XIII secolo il convento di San Francesco e la chiesa attigua furono oggetto di particolare attenzione da parte della potentissima famiglia dei Ventimiglia, conti di Geraci, che vedevano nella città vescovile la possibilità di uno sbocco commerciale e strategico sulla costa⁹⁸⁷.

⁹⁸⁴G. VASARI, *Vita di Mariotto Albertinelli*, in IDEM, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Edizione Giuntina, Firenze 1568; qui Vasari definisce Mariotto «un altro fra' Bartolomeo».

⁹⁸⁵Sull'argomento cfr. V. ABBATE (ed.), *Giovanni Antonio Sogliani (1492-1544): il capolavoro nascosto di Mandralisca*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

⁹⁸⁶Su entrambi questi pittori cfr. F. SRICCHIA SANTORO, *La scuola di San Marco...* cit., pp. 160-162.

⁹⁸⁷Sui rapporti fra i Ventimiglia e Cefalù cfr. G. ANTISTA, *Le cappelle ventimigliane in epoca medievale: Cefalù e Geraci*, in IDEM (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia...* cit., pp. 51-63; N. MARINO, *I Ventimiglia nella storia e nell'assetto urbano di Cefalù*, in *IVI*, pp. 87-95.

I rapporti fra la nobile famiglia geracese e il convento francescano erano testimoniate fino alla fine del Trecento, ma un inedito documento ci permette di avanzare tale data di oltre due secoli, ipotizzando una mancata soluzione di continuità nella presenza ventimigliana nelle vicende del convento⁹⁸⁸. Nel 1589, infatti, una certa Isabella Ventimiglia, terziaria cappuccina, ottiene il permesso di edificare un altare da dedicare al “Monte di Pietà” nell’angolo del presbiterio “versus aquilonem”. La cappella in cui collocare quest’altare è la stessa dove era sistemato il nostro *Crocifisso*, prima della traslazione nell’attuale disposizione sulla parete di fondo del presbiterio. Il documento si riferisce probabilmente ad un restauro e al cambio del titolo della cappella, poiché in quel sito, nel corso dei restauri del *Crocifisso*, sono stati rinvenuti anche i resti di un precedente altare in muratura addossato alla parete di fondo con decori dipinti riferibili al XIV secolo, poi occultati nuovamente per la mancanza dei fondi necessari al recupero completo⁹⁸⁹. Se il nostro *Crocifisso* fin dal suo arrivo nella chiesa era collocato in questa cappella, una committenza ventimigliana appare plausibile, anche in considerazione dei continui rapporti che nel corso dei secoli precedenti i Ventimiglia detengono con maestranze toscane⁹⁹⁰.

Tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento un’altra famiglia di spicco fra quelle che avevano interessi nella chiesa conventuale è quella Indulci, o Indulsi, di origine andalusa. Capostipite della famiglia è forse quel Michele Indulci che già nel 1474, ancora vivente, aveva predisposto il suo sepolcro all’interno della chiesa reimpiegando un pregevole sarcofago tardo antico. Già questa colta operazione dimostra il raffinato gusto di cui erano dotati i membri di questa famiglia e che potrebbe preludere alla commissione del nostro *Crocifisso*. Elemento da non trascurare in questo senso è la provenienza degli Indulci dall’Andalusia, terra, come accennato, dove negli ultimi anni della sua vita, tra il 1519 e il 1528, aveva operato Pietro Torrigiani, che già abbiamo avuto modo di ricordare per le sue opere fittili molto vicine alla nostra. Si apre così un’altra strada che potrebbe giustificare l’arrivo del crocifisso nel convento cefaludese, visto fra l’altro che il Torrigiani, a detta del Vasari, aveva anche realizzato a Siviglia un monumentale Crocifisso in terracotta oggi disperso e considerando anche il grande influsso che l’operato dello scultore toscano ebbe fra gli artisti locali⁹⁹¹.

⁹⁸⁸ Archivio di Stato di Palermo (ASPa), Corporazioni soppresse, Cefalù, Convento di San Francesco, vol. 59, c. 182-183.

⁹⁸⁹ Ringrazio Sandro Varzi, curatore anche del restauro del Crocifisso, per la comunicazione e la documentazione fotografica.

⁹⁹⁰ Cfr. G. TRAVAGLIATO, *L’orafo Piero di Martino e il reliquiario di San Bartolomeo di Geraci*, in G. ANTISTA (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia...* cit., pp. 43-49; G. FAZIO, *Committenza ventimigliana a Collesano: il mausoleo di Elvira Moncada e Antonio Ventimiglia e una proposta per il gruppo dei Dolenti della chiesa del Collegio*, in *IVI*, pp. 131- 139.

⁹⁹¹ Cfr. G. VASARI, *Vita di Torrigiano*, in *Le vite...* cit.: «Dopo, essendo condotto d’Inghilterra in Ispagna, vi fece molte opere che sono sparse in diversi luoghi e sono molto stimate; ma in fra l’altre fece un Crocifisso di terra che è la più mirabile cosa che sia in tutta la Spagna. E fuori della città di Siviglia in un monasterio de’ frati di San Girolamo fece un altro Crocifisso...».

Più rara in Sicilia è l'esposizione della croce in formulazioni complesse, con articolazioni che comprendono, oltre alla figura del crocifisso, anche le immagini dei due dolenti in sculture separate che lo affiancano, eppure le poche testimonianze che restano di questi gruppi detti “Calvario” sono altamente rappresentative di una diversificazione altamente qualitativa. Mentre in area padana e soprattutto nell'Europa del Nord questa disposizione era molto diffusa, se non la norma, fin dal XII secolo⁹⁹², basti pensare per rimanere in Italia al gruppo scultoreo della cattedrale di San Pietro a Bologna⁹⁹³, in Sicilia l'attestazione di una simile disposizione si ha soltanto a partire dalla fine del Quattrocento, infatti come abbiamo già accennato, la croce dipinta quartararesca di Castelbuono era posta sulla trave *de medio ecclesiae* affiancata dalle statue dei due dolenti⁹⁹⁴. Potrebbe essere pezzo erratico di un gruppo del “Calvario”, così come lo riteneva Delogu, la statua dell'evangelista Giovanni (cat. V.62), oggi esposta nella prima sala del piano terra di Palazzo Abatellis, della quale nulla si sa prima dell'approdo nelle collezioni del museo palermitano⁹⁹⁵. La scultura, nella sua longilinea e schiacciata figura e con le vesti decorate da motivi a *ramages* ricavati con la tecnica dell'*estofados*⁹⁹⁶, è riferibile agli ultimi decenni del Quattrocento, opera di un intagliatore siciliano attardato su istanze goticheggianti, e risulta essere interessante, oltre che per la buona qualità, anche per la rara tipologia. Convince di questa sua ipotizzata funzione primigenia lo sguardo e la linea allungata della figura che sembrano rivolgersi verso un qualcosa che doveva stare alla destra dell'immagine e leggermente più in alto, quando a queste altezze cronologiche le figure ieratiche avevano perlopiù impostazione frontale, mentre pone qualche dubbio la probabile presenza in origine nella mano sinistra del calice, usuale attributo del santo ma non in un contesto di gruppo scultoreo del Calvario. Non deve stupire invece la presenza del libro che l'evangelista trattiene con la mano sinistra, infatti questo è assolutamente normale nelle raffigurazioni di San Giovanni come dolente sul Calvario e non sta a simboleggiare genericamente il libro del vangelo da lui scritto, ma il suo essere testimone diretto della crocifissione, per cui quello che egli ha scritto viene percepito come certamente vero, secondo quanto egli stesso afferma nel suo vangelo: «Et qui vidit, testimonium perhibuit: et verum est testimonium eius. Et ille scit quia vera dicit: ut et vos credatis» (Iohannes XIX, 35).

⁹⁹²Per lo studio dei gruppi scultorei sulle travi rimane fondamentale M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters...* cit.

⁹⁹³Cfr. F. CERVINI, *Di alcuni crocifissi...* cit., p. 22, con bibliografia precedente.

⁹⁹⁴Cfr. *supra*, p. 176.

⁹⁹⁵La statua è stata recentemente restaurata a cura dell'associazione Salvare Palermo ed è comunemente riferita a maestranze centro italiane della prima metà del XV secolo (cfr. E. DE CASTRO, *Il restauro del San Giovanni di Palazzo Abatellis*, in “PER Salvare Palermo”, XXV, 2009, pp. 38-39, con bibliografia precedente).

⁹⁹⁶Sulla tecnica di origine spagnola dell'*estofado* cfr. da ultimo A. CERASUOLO, *Estofado e policromie. Osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco*, in G. B. FIDANZA, L. SPERANZA, M. VALENZUELA (eds.), *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo*, atti del convegno di studi (Serra San Quirico e Pergola, 13 - 15 dicembre 2007), Bollettino d'Arte-volume speciale, De Luca, Roma 2012, pp. 147-160.

Appartengono invece certamente a un gruppo del “Calvario” i due straordinari Dolenti della chiesa del Collegio di Collesano (cat. V.63), scoperti nei depositi dallo scrivente e attribuite al grande scultore senese Francesco di Valdambrino⁹⁹⁷. Tralascio qui di ritornare sugli aspetti stilistici, per i quali rimando alle mie precedenti pubblicazioni, anche perché quelle argomentazioni sono state largamente accettate⁹⁹⁸, mentre vorrei soffermarmi su due importanti novità emerse di recente e che confermano la mia ricostruzione storica sui motivi dell'arrivo a Collesano delle due sculture e forse anche di un crocifisso che ben presto è andato perduto. Inoltre, rispetto a quanto avevo già detto, oggi sono in grado di poter precisare meglio la cronologia delle due opere, dopo il proficuo confronto con alcuni esperti sullo scultore e sulla statuaria lignea a Pisa e a Siena, come Mariagiulia Burrese, Guido Tigler e Gabriele Fattorini.

Avevo già ipotizzato come le due statue potessero essere appartenute al mausoleo dei conti di Collesano, eretto nel presbiterio della chiesa di San Francesco a partire dal 1406, e di come, in seguito alle precarie condizioni della chiesa d'origine, che poi di fatto sarebbe crollata, il «tumulo seu Mausoleo de Conti di Collesano» nel 1665 fu trasportato nella chiesa di San Domenico, dove oggi si trova ancora il sarcofago marmoreo con la bella figura di *gisant* di Elvira Moncada (fig. 433), moglie di Antonio Ventimiglia conte di Collesano⁹⁹⁹. Un successivo ritrovamento documentario del 1869, che attesta il passaggio della proprietà del convento e della chiesa di San Domenico al neonato comune di Collesano, cita tra le opere date in consegna anche una Addolorata e un San Giovanni, che con molta probabilità sono proprio da identificare con le due statue del Valdambrino, confermando la presenza in chiesa delle due sculture¹⁰⁰⁰. Inoltre il restauro delle due opere, ancora in corso, ha evidenziato un precedente intervento che ha revisionato in maniera

⁹⁹⁷Cfr. A. CUCCIA e G. FAZIO, *Aria di Siena in Sicilia. La scoperta di tre inedite sculture in legno del Quattrocento toscano a Collesano e Palermo*, in “Paleokastro. Rivista trimestrale di studi siciliani”, I, 2, maggio 2010, pp. 38-40. Su Francesco di Valdambrino cfr. G. FATTORINI, *Jacopo della Quercia e l'inizio del Rinascimento a Siena. Domenico di Niccolò 'dei cori', Francesco di Valdambrino, Giovanni di Paolo, Sassetta, Sano di Pietro, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Domenico di Bartolo, Vecchietta*, E-Ducation.it, Firenze 2008; M. BURRESE, *Una folla pensosa e cortese. Sculture note e inedite di Francesco di Valdambrino, del Maestro di Montefoscoli e di altri*, in EADEM (ed.), *Sacre Passioni...* cit., pp. 196-227; A. BAGNOLI, *Francesco di Valdambrino e la scultura lignea dipinta nella Toscana del primo Quattrocento*, Editori dell'Acero, Empoli 1999.

⁹⁹⁸Cfr. G. FAZIO, *Committenza ventimigliana a Collesano: il mausoleo di Elvira Moncada e Antonio Ventimiglia e una proposta per il gruppo dei Dolenti della chiesa del Collegio*, in G. ANTISTA (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia...* cit., pp. 130-139. Il 5 dicembre 2013 il Comune di Collesano ha organizzato un convegno incentrato sulle due sculture dal titolo: *Il gruppo dei Dolenti di Collesano: un'opera di Francesco di Valdambrino*; con la partecipazione anche di Mariagiulia Burrese che ha condiviso pienamente la ricostruzione che ho proposto in quella sede (cfr. M. BURRESE, “...inedita, maestosa e matronale...”. *Un'aggiunta per la riconsiderazione degli esordi di Francesco di Valdambrino*, in “Valori Tattili”, i.c.s., nota n. 19); più recentemente la notizia ha trovato spazio in T. LEPRI, *Un senese in Sicilia: scoperte due sculture di Francesco di Valdambrino*, in “Il Giornale dell'Arte”, edizione online, 14 gennaio 2014.

⁹⁹⁹Cfr. G. FAZIO, *Committenza ventimigliana...* cit., pp. 134-138.

¹⁰⁰⁰*Verbale di cessione e consegna da parte dell'Amministrazione del Fondo per il Culto al Comune di Collesano del Convento di San Domenico e della chiesa annessa. Cefalù, 29 maggio 1869* (Archivio Storico del Comune di Collesano, documento non classificato), in cui nell'inventario dei beni mobili della chiesa si elencano: «... Due statue del SS.mo Crocifisso, una grande e l'altra piccola, un'Addolorata e S. Giovanni».

globale la policromia quattrocentesca, intervento che risale proprio all'incirca alla metà del XVII secolo¹⁰⁰¹. Rileggendo allora la nota di pagamento liquidata all'artista locale Giovan Giacomo Lo Varchi l'8 febbraio 1667 per i lavori svolti nel trasferimento del mausoleo dei Ventimiglia nella nuova sede, cioè per «haver remediato alcuni mancamenti delli petri di marmo, leoni, crucifisso et altri nel monumento di pietra delli Ill.mi conti di questa terra, fare due mensoli attorno detto Crucifisso, friscio con una riserva di stucco...»¹⁰⁰², mi sembra di poter concludere che le due mensole accanto al crocifisso dovevano servire proprio per accogliere le nostre due statue, secondo uno schema che doveva risultare molto simile a quello della tomba di Ruggero Sanseverino (fig. 434), morto nel 1433, nella chiesa di Santa Monica a Napoli, firmato da un Andrea da Firenze, generalmente identificato con Andrea Guardi¹⁰⁰³.

Circa la cronologia delle due opere, fermo restando l'assoluta vicinanza delle statue collesanesi al gruppo di opere realizzate per Volterra¹⁰⁰⁴ (fig. 435), nel percorso artistico del Valdambrino esse sono da collocare dopo il ritorno dello scultore a Siena intorno alla metà del secondo decennio del Quattrocento, quando egli recepisce da Domenico de' Niccolò dei Cori quel certo calligrafismo nel panneggiare e l'astrazione delle linee in schematismi tardogotici che si riscontrano nelle figure siciliane. Più correttamente allora esse vanno riferite non alla prima fase di impianto del mausoleo dei Ventimiglia, fra 1406 e 1408, come avevo precedentemente proposto¹⁰⁰⁵, ma al completamento dello stesso dopo la morte di Antonio Ventimiglia avvenuta nel 1415 a Malta, dove era tenuto come prigioniero dal 1408, e il successivo trasferimento delle spoglie a Collesano, dove fu sepolto con tutti gli onori insieme alla moglie Elvira, che era morta nel 1412¹⁰⁰⁶. La commissione delle due opere si deve dunque non direttamente al Ventimiglia, ma probabilmente a suo genero Gilberto Centelles, di origini valenciane, che gli succedette nella guida della contea di Collesano, avendo sposato la figlia Costanza, e che presto divenne una personalità di grande rilievo in Sicilia fino a ottenere la nomina a Vicerè nel 1440¹⁰⁰⁷.

Contestualmente alla riscoperta delle statue di Collesano, Antonio Cuccia rendeva nota un'altra

¹⁰⁰¹ Ringrazio il restauratore, Franco Fazzio, per le gentili comunicazioni e il parroco di Collesano, don Franco Mogavero, per avermi consentito l'accesso alle opere a restauro in corso.

¹⁰⁰² Il documento è stato pubblicato da R. TERMOTTO, *Giovanni Giacomo Lo Varchi pittore di Collesano (1606-1683). Un allievo dello Zoppo di Gangi*, in "Bollettino della Società Calatina di Storia Patria e Cultura", 5-6, 1996-1997, pp. 292-293.

¹⁰⁰³ Cfr. F. ABBATE, *Storia dell'Arte nell'Italia Meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Donzelli editore, Roma 1998, p. 167.

¹⁰⁰⁴ La proposta di cronologia delle opere volterrane del Valdambrino intorno al 1415 (cfr. M. BURRESI, *Una folla pensosa...* cit., pp. 214-215) è oggi generalmente accettata dalla storiografia.

¹⁰⁰⁵ Cfr. G. FAZIO, *Committenza ventimigliana...* cit., p. 138.

¹⁰⁰⁶ Sulle vicende della Contea di Collesano cfr. R. TERMOTTO, *Collesano dai Normanni ai Ventimiglia. Profilo storico*, in V. PICCIONE (ed.), *I Ventimiglia e le Madonie*, atti del I seminario di studio (Geraci Siculo, 8-9 agosto 1985), Comune di Geraci Siculo, Geraci Siculo 1987, pp. 89-142.

¹⁰⁰⁷ Cfr. G. E. DI-BLASI e P. INSEGNA, *Storia cronologica de' vicerè, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*, Stamperia Oreste, Palermo 1842, pp. 62-66.

opera riferibile allo stesso Francesco di Valdambrino, cioè un crocifisso oggi sito nella sacrestia della chiesa di San Domenico a Palermo (cat. V.64), che a differenza delle sculture collesanesi è riferibile alla prima attività dello scultore a Pisa, cioè ai primi anni del Quattrocento¹⁰⁰⁸, indice che anche i dolenti di Collesano vanno inseriti in un contesto di committenza più ampia, nei continui scambi impiantati da tempo tra la Toscana e la Sicilia occidentale, non solo con Pisa ma anche con Siena, come dimostra lo stabilirsi a Palermo del pittore senese Niccolò di Magio tra il 1399 e il 1430¹⁰⁰⁹.

Recentemente restaurata e di nuovo pienamente godibile, anche se chiusa dentro una teca che ne mortifica la fruizione, è una singolare croce intagliata con crocifisso ligneo nella chiesa di San Michele a Sciacca (cat. V. 65), sintesi dei complicati gruppi di scultura raffiguranti il Calvario e nello stesso tempo espressione della minuziosa perizia tecnica di cui erano capaci gli abili intagliatori isolani. Un insperato raffronto con un documento a suo tempo pubblicato dal Di Marzo ha permesso recentemente di poter dare una paternità all'opera, assegnata a Vincenzo Pernaci, colui al quale proprio il Di Marzo attribuisce il primato fra gli intagliatori palermitani dopo la morte di Giovanni Gili¹⁰¹⁰. Il 7 agosto del 1539 il Pernaci vendeva alla chiesa di Sant'Antonio di Prizzi

unam crucem ligneam, ut vulgo dicitur, di tighu, largitudinis palmorum duorum simplicium, computato, ut vulgo dicitur, lu lavuri: in qua cruce dictus venditor teneatur facere li foglachi circum circa, et in quolibet ramo foliamis facere unam rosam et unum profetam, qui appareat a medietate sursum; et dicta foliamina sint laborata ex utraque parte; et in qualibet parte debent poni manus Crucifixi teneatur facere unum evangelistam, et in pede facere figuram gloriose Virginis Mariæ et figuram Sancti Joannis evangeliste ac etiam figuram Sancte Marie Magdane et figuram Sancti Antonii: nec non teneatur facere in dicta cruce figuras quatuor angelorum tenentium calices in manibus, et in cacumine dicte crucis facere figuram Dei Patris demonstrantis facere benedictionem: et brachia dicte crucis sint longitudinis palmorum septem cum dimidio, mensurando de una parte dicti brachii usque ad extremam partem alterius brachii: et teneatur facere longitudinem dicte crucis proportionatam, ita quod in dicta cruce possit stare figura Crucifixi longitudinis palmorum quatuor cum dimidio... et facere dicta foliamina, ut dicitur a l'antica...¹⁰¹¹

Come si vede la croce di Sciacca corrisponde a quella descritta nel documento sia per le dimensioni

¹⁰⁰⁸Reso noto contestualmente ai dolenti di Collesano (A. CUCCIA e G. FAZIO, *Aria di Siena...* cit., p. 40) l'opera è oggi ancora oggetto di studio da parte del Cuccia, che ha presentato gli esiti parziali delle sue ricerche al convegno di Collesano (vedi *supra*, nota 114).

¹⁰⁰⁹Cfr. da ultimo G. ABBATE, *Pisa e la Sicilia occidentale. Contesto storico e influenze artistiche tra XI e XIV secolo*, Kalòs edizioni d'arte, Palermo 2014, pp. 65-77, con bibliografia precedente.

¹⁰¹⁰Su Vincenzo Pernaci, l'attribuzione della croce di Sciacca e il suo ruolo fra gli intagliatori palermitani cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit. pp. 75-80; in particolare p. 76, in cui l'autore riconosce che l'attribuzione dell'opera si deve al suggerimento dello scrivente.

¹⁰¹¹Documento riportato da G. DI MARZO, *I Gagini...* 1883 cit., p. 408.

di ogni singola parte che per il generale impianto compositivo, distinguendosi da quella soltanto nell'apparato iconografico, che qui è incentrato sull'intitolazione a San Michele della chiesa saccense, con le statuette dei tre arcangeli nelle edicole dei capi-croce al posto del Dio Padre benedicente e di due evangelisti, con la riproposizione nelle due cornucopie ai piedi della croce della sola Vergine, da un lato, e San Giovanni, dall'altro, e con le semi-figure di angeli che sostituiscono quelle dei profeti del documento nei girali attorno alla croce. La croce di San Michele era certamente destinata ad essere collocata ancora *in medio ecclesiae*, così come dimostra la minuziosa definizione dell'intaglio anche sulla faccia posteriore, la base a due valve sovrapposte con le figure di quattro angeli oranti, due per lato, e il perno che ancora si vede all'estremità inferiore; essa rappresenta l'immagine di un grande gruppo del Calvario riprodotto in miniatura ma nello stesso tempo con una complessa formulazione, che non trova nessun tipo di riscontro in altre opere isolate, ma che invece risente di alcuni intagli di area padano-veneta, ovvero veneziana, e in particolare è identica la cornice con profeti attorno al Cristo in Pietà del Polittico del Corpo di Cristo della Cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria a Venezia (fig. 436), opera di Antonio Vivarini del 1443, o nella cornice che affianca l'altro di poco più tardo dell'altare maggiore (fig. 437), ma le immagini a mezzobusto che fuoriescono da un elemento vegetale avranno un grande successo a Venezia e una larga diffusione per tutto il Quattrocento¹⁰¹². Non mancano però i canali con cui questo e altri motivi decorativi possono essere stati trasmessi in Sicilia e a Palermo in particolare. Proprio per quanto riguarda gli scultori del legno ancora Gioacchino Di Marzo testimonia una larga presenza di veneti in Sicilia soprattutto nei primi decenni del Cinquecento. Nel 1540, ad esempio, un Giorgio Veneziano realizza gli stalli del coro della cattedrale di Messina¹⁰¹³, come pure un Giovan Pietro Veneziano, documentato nel 1505 a Palermo¹⁰¹⁴, ma soprattutto l'importante figura di Francesco Trina, documentato in Sicilia fra il 1501 e il 1520 e nominato come “oriundus venetus” o “venetianus”, la cui personalità è stata recentemente ricostruita a partire dai documenti rintracciati dal Di Marzo e da Giovanni Mendola, anche se al momento non è stato possibile risalire alla sua formazione e alla prima attività in Veneto¹⁰¹⁵. Se però come ho già proposto¹⁰¹⁶, il trasferimento del Trina a Castelbuono nel 1512

¹⁰¹²Si vedano ad esempio i profeti tardo quattrocenteschi delle recinzioni del coro di Santa Maria Gloriosa dei Frari. C'è da dire che le opere dei Vivarini erano giunte anche nell'Italia meridionale tramite le rotte adriatiche, in Puglia (cfr. C. GELAO, *Il Polittico di Antonio Vivarini. Storia, arte, cultura*, Marsilio, Venezia 2014) e in Calabria (cfr. G. DE LEONARDIS, *Un tesoro d'arte veneto in terra di Calabria. Il trittico di Bartolomeo Vivarini a Zumpano*, Laterza Giuseppe Edizioni, Bari 2010).

¹⁰¹³Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini...* 1880 cit., pp. 680-681.

¹⁰¹⁴*IBIDEM*.

¹⁰¹⁵Su Francesco Trina cfr. da ultimo A. CUCCIA, *Francesco Trina: la singolare esperienza di uno scultore veneziano del legno in Sicilia*, in G. B. FIDANZA, L. SPERANZA, M. VALENZUELA (eds.), *Scultura lignea...* cit., pp. 115-132, con bibliografia precedente. Sulla presenza di intagliatori veneti e tedeschi a Palermo cfr. da ultimo G. MENDOLA, *Maestri del legno...* cit., pp. 146-147.

¹⁰¹⁶Cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., p. 209.

può essere legato alla commissione del grande polittico della Matrice vecchia (fig. 438), proprio per la commistione fra intaglio e figure in legno e per molti dettagli di natura antiquaria presenti nella grande opera, non è azzardato avanzare l'ipotesi di una qualche partecipazione agli intagli dei polittici dei Vivarini, che condividono proprio la peculiare simbiosi tra parti intagliate e scolpite nel legno e tavole dipinte¹⁰¹⁷. Fra l'altro la principale attività documentata di Francesco Trina è proprio quella della realizzazione di Crocifissi, a partire da quello commissionato nel 1501 per l'abbazia benedettina di San Martino delle Scale¹⁰¹⁸ (cat. V.66), nei pressi di Monreale, giustamente identificato da Antonio Cuccia con quello oggi nel refettorio del monastero¹⁰¹⁹, intriso di istanze veneziane e padovane che dovettero risultare delle novità sconvolgenti negli ambienti artistici isolani e che solo la colta committenza dei benedettini di San Martino, monastero fra l'altro legato a quello di Santa Giustina a Padova¹⁰²⁰, avrebbero potuto e saputo capire, recepire e trasmettere.

Gli ultimi anni della sua attività siciliana, fra il 1512 e il 1520, il Trina li svolge a Castelbuono, dove impianta una florida bottega che continuerà l'attività del maestro ben oltre l'ultima sua presenza documentata¹⁰²¹. Nel 1525, ad esempio, lo scultore bionese Bernardo Colloca, che molto probabilmente aveva seguito il maestro veneto dalla sua città natale fin nelle Madonie¹⁰²², realizza la splendida statua della Vergine Assunta inserita in una mandorla creata da due rami d'albero che si intrecciano e con in cima la figurina del Dio Padre che esce da un fiore (fig. 439), come le tante simili che si incontrano nel tardogotico veneziano¹⁰²³. Una ricognizione incrociata fra Bivona e le Madonie mi permette di avanzare l'ipotesi di attribuzione al Colloca di tre crocifissi, nella stessa Bivona (cat. V.70), a Castelbuono (cat. V.68) e a Caltavuturo (cat. V.69), quest'ultimo con la probabile collaborazione per la parte pittorica dello spagnolo Juan de Matta¹⁰²⁴, tutti caratterizzati dal modulo allungato e flesso su un lato, che si richiamano, oltre ai modelli del suo maestro, ad esempio nelle chiome fluenti ricadenti sulle spalle e nel panneggio del perizoma,

¹⁰¹⁷Sui polittici dei Vivarini rimane ancora valido R. PALLUCCHINI, *I Vivarini: Antonio, Bartolomeo, Alvise*, Neri Pozza Editore, Venezia 1961.

¹⁰¹⁸Cfr. G. MENDOLA, *San Martino fra l'ultimo Quattrocento e il primo Seicento attraverso i documenti*, in M. C. DI NATALE e F. MESSINA CICCHETTI, *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 1997, p. 291.

¹⁰¹⁹Cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., p. 44.

¹⁰²⁰*IBIDEM*.

¹⁰²¹Sulla bottega castelbuonese di Francesco Trina cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., pp. 203-211.

¹⁰²²Lo scultore veneto è definito “venetus, habitator terre Bibone” in un documento del 13 maggio 1513, mentre il successivo 14 agosto è già detto “venetus et habitator Castelli boni” (cfr. G. DI MARZO, *I Gagini...* cit., II, p. 394).

¹⁰²³Il documento di allocazione è stato rintracciato e pubblicato da Rosario Termotto (cfr. R. TERMOTTO, *Scultori e intagliatori...* cit., p. 245). Sulla figura di Bernardo Colloca e altre attribuzioni cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., pp. 50-52.

¹⁰²⁴Cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., p. 206.

soprattutto nell'opera bivonese, anche ai crocifissi messinesi, che già nei primi decenni del secolo dovevano essere molto diffusi e conosciuti in tutto il territorio isolano. L'opera che però più di tutte manifesta il portato della cultura padano-veneta nelle Madonie, nonché estremo capolavoro della bottega castelbuonese di Francesco Trina, è certamente la grandiosa macchina lignea ancora posta al centro della navata della chiesa Madre di Collesano (cat. V. 71), che rappresenta anche la sintesi perfetta di tutto il discorso che fin'ora abbiamo portato avanti. In essa ritroviamo lo stare della croce letteralmente *in medio ecclesiae*, su una articolata trave che qui si sdoppia in due grandi mensoloni sorretti da “sirene” o “arpie”; l'uso del crocifisso plasticamente definito da un lato e il risorto dipinto dall'altro; i due dolenti resi con lineare inespressività ed esposti su candelabra che affiancano la croce; il tutto in un apparato molto complesso, coronato da un baldacchino pensile a imitazione di un cielo stellato, simile nella disposizione a quello che già avevamo incontrato sopra la croce di Pietro Ruzzole nell'antica matrice di Termini Imerese¹⁰²⁵, e che non trova termini di paragone non solo in Sicilia ma anche nel resto della Penisola, essendo raffrontabile soltanto con alcuni complessi tedeschi¹⁰²⁶ (fig. 440) e in parte spagnoli¹⁰²⁷. Per tutto questo e per tanto altro, che adesso vedremo nel dettaglio, l'opera di Collesano costituisce la degna conclusione, intesa come fine ma anche come punto di convergenza, di questa ricerca.

Sulla base del documento del 7 agosto del 1539, che si riferisce come visto alla commissione fatta a Vincenzo Pernaci della croce intagliata per la chiesa di Sant'Antonio di Prizzi¹⁰²⁸, Gioacchino Di Marzo così si riferisce all'opera collesanese: «...laddove in vece un'altra più grande e di molta ricchezza di lavoro riman sospesa in mezzo alla gran nave dela chiesa maggiore in Collesano, recando dinanzi un bel Crocifisso in rilievo e dietro dipinto il Cristo Risorto con l'anno 1555. Non è quindi improbabile ch'essa sia pure opera del medesimo artista...»¹⁰²⁹. In realtà la rilettura del documento pubblicato dal Di Marzo ci ha portato a dimostrare che l'oggetto di cui lì si parla è un manufatto del tutto diverso dalla nostra macchina lignea. Per Prizzi, infatti, il Pernaci aveva realizzato una Croce con una cornice riccamente intagliata della quale come detto esiste ancora oggi la replica della chiesa di San Michele a Sciacca¹⁰³⁰. L'attribuzione al Pernaci del Calvario di Collesano è dunque del tutto infondata. D'altronde già Vincenzo Abbate¹⁰³¹, attribuendo la nostra opera a maestranze madonite, aveva notato che i rapporti più stretti essa li mostra con alcuni intagli delle chiese castelbuonesi, in particolare con la cornice del grande *Polittico* della Matrice Vecchia

¹⁰²⁵Cfr. *supra*, p. 176.

¹⁰²⁶Si veda ad esempio la *Trimphkreuz* del duomo di Lubeca del 1477.

¹⁰²⁷Si veda ad esempio il *Retablo* di Gil de Siloe e Diego de la Cruz nella Certosa di Miraflores a Burgos, realizzato fra il 1496 e il 1499.

¹⁰²⁸Cfr. *supra*, p. 214.

¹⁰²⁹G. DI MARZO, *I Gagini* cit., I, p. 693.

¹⁰³⁰Cfr. *supra*, pp. 214-215.

¹⁰³¹Cfr. V. ABBATE, Scheda n. 49, in *X Mostra...* cit., pp. 67.

e con la *Croce* dipinta, ora nella Matrice Nuova ma che all'interno della vecchia chiesa Madre condivideva una posizione e una struttura simile a quella di Collesano¹⁰³².

Strutture del genere, con una tale articolazione delle immagini rispetto alla semplice trave con croce al centro, dovevano essere rare nelle chiese siciliane e anche madonite, dove però le novità introdotte a Collesano serviranno da stimolo per rinnovare le opere più antiche su questo nuovo modello¹⁰³³. A Collesano quella della chiesa Madre era fra l'altro la terza croce su trave in ordine di tempo, essendo già state documentate quella della distrutta chiesa di San Giovanni Battista e quella della chiesa di San Giacomo¹⁰³⁴; di entrambe le opere oggi rimangono soltanto i rispettivi Crocifissi, cui già si è accennato in precedenza e ai quali si associa il *Crocifisso* in mistura del Calvario della chiesa Madre, che costituisce un corpo estraneo ed autonomo rispetto al resto dell'intaglio ligneo¹⁰³⁵.

Ben diversa è infatti la cultura che traspare dalla complessa macchina lignea, sulla quale occorre approfondire il discorso. Innanzi tutto occorre dire che si tratta di un manufatto che presenta delle originalità nei confronti di tutti gli altri arredi simili documentati. Questi infatti, come ampiamente visto in precedenza, erano costituiti da una trave lignea, più o meno decorata, alloggiata sulle imposte dell'arco che delimita l'area del presbiterio, sulla quale erano disposti la croce con il Crocifisso, dipinto o scolpito, e a volte le figure dei due dolenti. L'opera collesanese, invece, è assestata al centro della navata e presenta uno sviluppo più complesso rispetto allo standard, che trova in parte riscontro soltanto nella perduta croce della cattedrale di Palermo e in un'altra della chiesa Madre di Polizzi, realizzata nel 1484 dal termitano Nicolò Graffeo e che dalle fonti settecentesche viene descritta come una «croce grande scartocciata, colla figura del Crocifisso di una parte e di Maria SS. ma dall'altra, collocata sotto l'arco maggiore del presbiterio di detta chiesa, sostenuta da due grandi pesci inargentati, pendola sotto detto arco, cioè immediatamente sotto la chiave dell'arco»¹⁰³⁶.

¹⁰³²Cfr. *supra*, p. 176.

¹⁰³³Nel 1584 Filippo Furiati, intagliatore non a caso collesanese, si impegna a realizzarne per l'antica chiesa Madre di Caltavuturo una nuova trave per la croce dipinta di Guglielmo da Pesaro del 1471, che nella sua decorazione con arpie, mensole e rosette attinge a piene mani al repertorio della croce di Collesano (cfr. R. TERMOTTO, *Pittori, intagliatori lignei e decoratori a Collesano (1570-1696). Nuove acquisizioni documentarie*, in "Bollettino della Società Calatina di Storia Patria e Cultura", 7-9, 1998-2000, pp. 255-256).

¹⁰³⁴Entrambe citate in un documento del 1543, dove si chiede al pittore Antonello Sillaro, lo stesso che nel 1555 firmerà il verso dipinto della croce della chiesa madre, di intervenire sul crocifisso di San Giacomo per «dipingere la croce del Crocifisso intervenendo, anche con uso di azolo fino, sul fusto della croce, sulle foglie, sul corpo di Cristo, sul perizoma, in cima alla croce sopra il pellicano e sui capicroce dove sono dipinte la Madonna e San Giovanni evangelista» (Cfr. IDEM, *Scultori e intagliatori...* cit., pp. 246-247). Della croce di San Giacomo oggi rimane il Crocifisso, opera della bottega messinese dei Matinati, e parte della croce con la sua cornice, dove fra l'altro l'unico intaglio rimasto è un calice posto sotto ai piedi del Cristo e non menzionato nel documento.

¹⁰³⁵Si può concordare in questo con quanto già affermato da G. DAVÌ, scheda n. 12, in *XV Catalogo...* cit., pp. 63-67. Sui tre crocifissi collesanesi e la loro appartenenza alla bottega dei Matinati cfr. *supra*, p. 201.

¹⁰³⁶V. ABBATE, *Inventario Polizzano*, Edizioni Grifo, Palermo 1992, p. 40. Sulla croce dipinta cfr. *supra*, p. 172.

Condivisi sono i richiami che Vincenzo Abbate individua tra alcuni particolari della *Vergine Assunta* di Collesano, che ormai sappiamo essere di Bernardo Colloca, allievo bionese di Francesco Trina, e altri della nostra macchina lignea¹⁰³⁷, come pure i richiami visti tra la grandiosa struttura e la minuta produzione dell'oreficeria¹⁰³⁸ ma in questo campo i rapporti non vanno individuati a mio avviso con la produzione siciliana, bensì proprio con quella di area veneziana. In Veneto, infatti, numerosi esemplari di croci astili realizzate fra il XIV e il XVI secolo presentano una compagine iconografica molto simile alla nostra opera, con i dolenti collocati su due braccia-candelabra accanto alla croce¹⁰³⁹. In queste opere cambia anche l'impianto iconografico rispetto a quello tradizionale, poiché le figure degli evangelisti, che di solito occupano i capi-croce del *verso*, si trovano spostati nel *recto*, e al loro posto vengono inserite figure di profeti o dei Padri della Chiesa, così come li ritroviamo a Collesano nella parte dipinta dal Sillaro. In Sicilia l'unica croce processionale attualmente conosciuta che presenta una simile iconografia si trova, non a caso, nel tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono¹⁰⁴⁰. Dall'oreficeria veneta sembrano anche derivare le due rosette aggettanti che fuoriescono dai candelabri di sostegno ai dolenti. Esse sono infatti una caratteristica di molti reliquiari e ostensori veneti, ve ne sono ad esempio nel Tesoro del Santo a Padova¹⁰⁴¹ o nella Cattedrale della stessa città¹⁰⁴², e a Collesano sono quasi una citazione letterale. Anche per esse non è possibile attualmente rintracciare precedenti in Sicilia se non nel *Reliquiario di San Bartolomeo* del Tesoro della chiesa Madre di Geraci Siculo¹⁰⁴³, che d'altronde presenta delle caratteristiche estranee ai coevi prodotti isolani. Sia la *Croce* astile di Castelbuono che il reliquiario di Geraci potrebbero essere dunque anch'essi debitori a modelli veneti importati dal Trina o da altri in Sicilia.

Ancora più probante per il nostro discorso è l'analisi dei motivi decorativi che ornano le due mensole di sostegno e il bordo della croce. Per quest'ultimo valgono i raffronti che Vincenzo Abbate instaura con la *Croce* della Matrice Nuova castelbuonese, da un lato, e alcuni particolari della cornice del monumentale *Polittico* della Matrice Vecchia, dall'altro¹⁰⁴⁴.

Illuminante è anche l'analisi dei motivi decorativi delle mensole. Esse presentano un'anomalia che, allo stato attuale degli studi, non si può spiegare altrimenti se non con una disattenzione nel

¹⁰³⁷Su Bernardo Colloca e il suo operato madonita cfr. A. CUCCIA, *Scultura in legno...* cit., pp. 50-52; R. TERMOTTO, *Scultori e intagliatori...* cit., p. 245.

¹⁰³⁸Cfr. M. C. DI NATALE, *Le croci...* cit., pp. 102-108.

¹⁰³⁹Molte di queste sono pubblicate in A. M. SPIAZZI (ed.), *Oreficeria sacra in Veneto*, Biblos edizioni, Cittadella (PD) 2004, passim.

¹⁰⁴⁰La si veda riprodotta in M. C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 2005, pp. 55-56.

¹⁰⁴¹Cfr. M. COLLARETA, G. MARIANI CANOVA, A. M. SPIAZZI (eds.), *Basilica del Santo. Le oreficerie*, De Luca, Roma 1995, passim.

¹⁰⁴²Cfr. A. M. SPIAZZI (ed.), *Oreficeria...* cit., passim.

¹⁰⁴³Cfr. M. C. DI NATALE, *Il tesoro della Matrice...* cit., p. 24.

¹⁰⁴⁴Cfr. V. ABBATE, scheda n. 12, in *XII catalogo...* cit., pp. 62-66.

coordinamento di bottega. Le due mensole presentano, infatti, un classicista motivo decorativo “a palmetta”, su tre facce, mentre sulla faccia rivolta verso l’ingresso della mensola a sinistra è inserito un fregio che ripete un motivo con sfingi affrontate ad un elegante vaso. Entrambi questi partiti decorativi trovano il loro più puntuale raffronto nel repertorio antiquario, ampiamente sviluppato nelle facciate e nei monumenti veneziani della fine del Quattrocento, in opere per lo più riferibili a Pietro Lombardo e ai suoi figli Tullio e Antonio. Nel repertorio dei Lombardo il motivo “a palmetta” è largamente presente, ad esempio nei rilievi dell’*Arca del Santo* a Padova, nella Porta veneziana di San Giovanni Evangelista, nei monumenti funebri della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, nella facciata della Scuola Grande di San Marco¹⁰⁴⁵ (fig. 442), che può essere considerata il loro capolavoro. Più raro, e dunque più caratteristico, è il rilievo con le sfingi affrontate, che proprio nei fregi con grifoni della facciata della Scuola Grande di San Marco ha i suoi più illustri predecessori. Recenti studi hanno provato che le chiare reminiscenze dall’antico di questo motivo derivano dal fregio esterno del tempio di Esculapio nel palazzo di Diocleziano a Spalato¹⁰⁴⁶. Come nei grifoni di Pietro Lombardo le nostre sfingi, meno raffinate di quelli, sono prive della parte posteriore del corpo leonino, che viene trasformata in una serie di girali vegetali. Questa concordanza di originalità rispetto al prototipo istriano crea un filo diretto fra i rilievi veneziani e quello di Collesano che trova il suo bandolo della matassa nella cultura importata dal Trina nelle Madonie e nella bottega dallo stesso impiantata a Castelbuono. Anche le facce inferiori delle mensole, che presentano il motivo, tratto anch’esso da modelli antichi, della rosetta entro quadrato ci aiutano a collocare l’opera in questa cultura antiquaria che abbiamo delineato.

Lo stesso discorso vale per gli esseri fantastici e mitologici che hanno una gran parte nell’economia della struttura lignea. Si tratta delle due “sirene” che fungono da sostegno angolare per le mensole e dei due esseri ibridi che con il loro moto a girale reggono il *Calvario* vero e proprio. Le due “sirene” monumentali, sicuramente frutto dalla stessa mano che ha intagliato il fregio con le sfingi, la cui origine, ancora una volta riferibile al repertorio “antiquario”, in questo contesto è da ricercare nelle fantasiose creature del Mantegna e del Riccio, ma la loro maggiore diffusione è affidata ancora alla bottega veneziana dei Lombardo, in particolare nelle decorazioni per la chiesa di Santa Maria dei Miracoli¹⁰⁴⁷ (fig. 441). Le due “sirene” di Collesano possono trovare un precedente

¹⁰⁴⁵ Cfr. R. SCHOFIELD, *La facciata della Scuola grande di San Marco: osservazioni preliminari*, in A. GUERRA, M. MORRESI, R. SCHOFIELD (eds.), *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra ‘400 e ‘500*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 162-194.

¹⁰⁴⁶ Cfr. *IVI*, pp. 174-177. Il motivo dei grifoni affrontati e altri rilievi all’antica sono inseriti nell’Arco di Alfonso d’Aragona a Napoli, opera in gran parte di Francesco Laurana, a conferma dell’origine dalmata-adriatica di questo motivo decorativo.

¹⁰⁴⁷ Cfr. *IVI*, p. 139. Testimonia il diffondersi di questi repertori le sfingi che sostengono l’arca di Gerolamo e Marcantonio della Torre nella chiesa di san Fermo a Verona, opera di Andrea Briosco, detto il Riccio, ante 1506 (Cfr. C. AVERY, *Andrea Briosco detto il Riccio*, in M. DE VINCENTI (ed.), *Donatello e il suo tempo. Il bronzo a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile – 15 luglio

anche in area madonita, nelle «quattro serene una per angolo» inserite nel grandioso fercolo della Visitazione di Polizzi, la cui doratura viene commissionata nel 1529 al pittore spagnolo Juan de Matta, avvalorando così l'ipotesi di una compartecipazione di esponenti della bottega castelbuonese per la realizzazione di quell'opera purtroppo in gran parte perduta¹⁰⁴⁸. Le “sirene”, poi, poste in relazione alla croce assumono una simbologia davvero affascinante, legata anch'essa al mondo classico. Nel poema omerico dell'Odissea infatti esse rappresentano le tentazioni che portano l'uomo alla morte e Ulisse per scampare al loro canto seducente si fa legare all'albero della nave. Traslando il racconto in senso cristiano, Ulisse è Cristo che volontariamente si consegna alla morte facendosi inchiodare all'albero (la croce) per riscattare l'uomo dal peccato e dalla morte (il canto delle sirene)¹⁰⁴⁹.

Dai rilievi prodotti dalla bottega dei Lombardo per Santa Maria dei Miracoli si possono far derivare anche i due esseri ibridi che con la sinuosità del loro movimento conferiscono monumentalità all'intera opera collesanese. Si tratta di prodotti fantasiosi che vedono la sapiente combinazione di protomi umane, vegetali e animali e che hanno origine ancora una volta da Andrea Mantegna, in particolare negli esseri mostruosi dell'incisione con la *Zuffa di dei marini* (fig. 444). I colori vivaci dei due mascheroni ricordano inoltre le cromie della miniatura, per la quale è ancora possibile trovare raffronti veneti nel cosiddetto Maestro dei Putti, in Antonio Maria da Villafora, nel Maestro del Plinio di Londra e in Girolamo da Cremona, tutti già messi in relazione con l'attività dei Lombardo¹⁰⁵⁰.

Sulla faccia tergale della croce di Collesano è la raffigurazione dipinta del Cristo risorto, posto quasi come un equilibrista sulla lastra tombale del grande avello, che con la sua grande mole obliqua occupa quasi tutto il braccio inferiore della verticale, attorniato da due serie di immagini: i padri della Chiesa occidentale, Gregorio, Ambrogio, Agostino e Girolamo, nei quattro capi-croce, mentre nei punti mediani dei bracci superiori le figure veterotestamentarie del re Davide e dei profeti Isaia e Geremia. Per la straordinaria iconografia impiegata è molto probabile che sull'altra faccia, attorno al Crocifisso, fossero previsti le figure o i simboli degli evangelisti, dipinti o in rilievo, dei quali però nulla ci è rimasto, per cui questa rimane soltanto una ipotesi ricostruttiva. Il verso dipinto della croce di Collesano è particolarmente interessante anche perché reca in basso la

2001), Skira, Milano 2001, pp. 93-101).

¹⁰⁴⁸Dell'opera resta soltanto il gruppo con le quattro statue della Madonna, Sant'Elisabetta, San Giuseppe e Zaccaria (cfr. G. FAZIO, *La cultura figurativa...* cit., pp. 205-206, con bibliografia precedente).

¹⁰⁴⁹Cfr. M. T. MAZZILLI SAVINI, ad vocem *Sirena*, in R. CASSANELLI e E. GUERRIERO (eds.), *Iconografia e Arte Cristiana*, II, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, pp. 1301-1302.

¹⁰⁵⁰Sull'incisione di Mantegna cfr. A. De Nicolò Salmazo, Mantegna, Rizzoli, Ginevra-Milano 2004, pp. 192-193 261; sulle relazioni fra i Lombardo e la miniatura in Veneto cfr. A. LUCHS, *Lo scalpello e la pagina. I Lombardo e l'illustrazione del libro a Venezia*, in A. GUERRA, M. M. MORRESI, R. SCHOFIELD (eds.), *I Lombardo...* cit., pp. 137-159.

firma dell'autore e la data di esecuzione: 1555 SILLARO PINSIT. Si tratta dell'unica opera nota di Antonello Sillaro, pittore madonita di cui soltanto recentemente si è potuta ricostruire parzialmente la biografia¹⁰⁵¹. Originario di Polizzi, ma abitante nella vicina Petralia Sottana, dove compra casa con la moglie nel 1543, per le stringenti affinità di derivazione stilistica è possibile che il Sillaro sia stato allievo nella bottega polizzana del pittore spagnolo Juan de Matta, che per buona parte della prima metà del XVI secolo si era stabilito proprio nella cittadina madonita¹⁰⁵². Troppo eloquenti mi sembrano le relazioni fra le opere firmate o attribuite al Matta, l'ultima delle quali fra quelle conosciute è del 1541¹⁰⁵³, e le figure dell'unica opera riconducibile ad Antonello Sillaro per non ipotizzare almeno un contatto fra i due; il repertorio di figure con turbante, mitria e tiara sembrano infatti avere proprio una matrice comune, e questo rapporto convince certamente di più rispetto agli scambi proposti in passato¹⁰⁵⁴.

Con la grande macchina di Collesano può ritenersi conclusa la stagione delle croci opistografe siciliane, infatti da lì a poco più di un decennio i nuovi dettami del Concilio di Trento si diffonderanno anche in Sicilia con il loro nuovo portato devozionale, che metterà al centro dell'attenzione liturgica non più la croce, ma la custodia eucaristica, la quale sempre più monumentale farà la sua comparsa sopra l'altare maggiore in complesse forme architettoniche¹⁰⁵⁵, relegando la croce a una funzione marginale. I grandi apparati figurativi verranno smantellati insieme alle strutture divisorie e il crocifisso grande della chiesa, tranne qualche rara eccezione, piano piano finirà per essere relegato a un altare laterale, fra i numerosi altri addossati alle pareti.

¹⁰⁵¹Cfr. R. TERMOTTO, *Scultori e intagliatori...* cit., pp. 246-247.

¹⁰⁵²Cfr. da ultimo V. ABBATE, *Matta me pixit: la congiuntura flandro-iberica e la cultura figurativa nell'entroterra madonita*, in T. VISCUSO (ed.), *Vincenzo degli Azani...* cit., pp. 191-207, con bibliografia precedente.

¹⁰⁵³Si tratta della Madonna del Carmine della chiesa eponima di Polizzi (cfr. *IVI*, p. 197).

¹⁰⁵⁴Giulia Davì (scheda n. 50, in *IVI*, pp. 350-352) aveva riscontrato nello stile del Sillaro, oltre agli echi della pittura di Juan de Matta, anche impronte raffaellesche, recepite direttamente o tramite Cesare da Sesto e Vincenzo da Pavia, che però si fatica a riconoscere.

¹⁰⁵⁵Cfr. E. GAROFALO, *Custodie lignee e architettura nella Sicilia di età moderna*, in T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO (eds.), *Manufacere et scolpire...* cit., pp. 659-667.

CATALOGO

I.1 Cosenza, Museo Diocesano

cm 26,4x21,4

provenienza: Cosenza, Cattedrale
Palermo, Cappella Palatina (?)

Materiali e tecnica: legno di cedro, oro, filigrana a
vermicelli, smalti cloisonnés, pietre preziose, cristallo
di rocca

Iconografia

recto: Cristo Crocifisso, la Vergine, San Giovanni
Battista, Arcangelo Michele, simboli eucaristici
verso: Cristo in trono, figure degli evangelisti

Iscrizioni

recto: IC XC; i ctavpōcic; HC TA
verso: IC XC

Autore: maestranze dell'opificio reale di Palermo

Datazione: sesto o settimo decennio del XII sec.



I.2 Salerno, Museo Diocesano

cm 36x30

provenienza: Salerno, Cattedrale

Materiale: legno, oro, filigrana a vermicelli, smalti cloisonnés, smalti traslucidi, pasta vitrea, cristallo di rocca

Iconografia

verso: la Vergine, Santo vescovo, San Giacomo, Cristo in pietà

Autore: maestranze dell'opificio reale di Palermo;
smaltatore senese (Tondino di Guerrino)

Datazione: sesto o settimo decennio del XII sec.; terzo decennio del XIV sec.



I.3 Napoli, Museo Diocesano “Donnaregina”

cm 28x25

provenienza: Napoli, Cattedrale

Materiale: legno, oro, filigrana a vermicelli, smalti cloisonnés, pietre preziose, cristallo di rocca, lamina d'argento

Iconografia

recto: figure degli evangelisti

verso: Agnello crocifero, simboli degli evangelisti

Iscrizioni

recto: O A AYKA; O A MAPKOC; O A MATΘEO; O A Ιω

Autore: maestranze dell'opificio reale di Palermo;
argentiere abruzzese

Datazione: ottavo o nono decennio del XII sec.; fine del XIII sec.



I.4 Velletri, Museo Diocesano

cm 19,9x12,5

provenienza: Velletri, Cattedrale

Materiale: oro, filigrana a vermicelli, smalti cloisonnés, pietre preziose, perle, argento sbalzato con parti a fusione

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine, San Giovanni Battista, figura di Santo tonsurato, figura di Santa
verso: Agnello crocifero, simboli degli evangelisti
Piede: geni alati, teste leonine

Autore: maestranze bizantineggianti; maestranze dell'opificio reale di Palermo

Datazione: quinto o sesto decennio del XII sec.



I.5 Gaeta, Museo Diocesano cm 35x29 provenienza: Gaeta, Cattedrale Materiale: elektron, smalto cloisonné, cristallo di rocca, ceralacca Iconografia recto: Pantokrator, figure incise di un lupo e una lepre Autore: maestranze dell'opificio reale di Palermo (?); maestranze campane Datazione: quinto decennio del XII sec.; prima metà del XIII sec.	
I.6 Vyšší Brod (Boemia meridionale), Cisterciaké opatství cm 43,9x27,3 provenienza: collocazione originaria Materiale: argento, filigrana d'oro, smalti cloisonnés, perle, pietre preziose Iconografia recto: Cristo crocifisso verso: San Giorgio, San Paolo, San Giorgio, San Tommaso, San Pietro, San Luca, San Giovanni evangelista, San Demetrio, Sant'Atanasio Iscrizioni: Ο Α ΓΕΟΡΓΙΟΣ, Ο Α ΠΑΥΛΟΣ, Ο Α ΓΕΟΡΓΗΟΣ, Ο Α ΘΟΜΑΣ, Ο Α ΠΕΤΡΟΣ, Ο Α ΛΟΥΚΑΣ, Ο Α ΙΩ. Ω ΘΕΟΛΟΓ, Ο Α ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, Ο Α ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Autore: smaltatori costantinopolitani; maestranze dell'opificio reale di Palermo; orafi boemi Datazione: seconda metà del X sec.; XI sec.; seconda metà del XII sec.; fine del XIII sec.	

I.7 Butera (CL), Chiesa madre cm 32,5x22 provenienza: ubicazione sconosciuta Materiale: rame, smalto champlevé Iconografia recto: Cristo crocifisso, Dexter Dei, Adamo che risorge dal sepolcro Iscrizioni IC RE // X IV Autore: maestranze limosine Datazione: primo quarto del XIII sec.	
I.8 Catania, Museo Civico di Castello Ursino cm 35,4x22 provenienza: Catania, Museo Benedettino Materiale: rame, smalto champlevé, bronzo fuso e inciso, paste vitree Iconografia recto: Cristo crocifisso, Dexter Dei Iscrizioni IHS XPS Autore: maestranze limosine Datazione: primo quarto del XIII sec.	

I.9 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

cm 12,7x8,4

provenienza: San Martino della Scale (PA),
Abbazia benedettina

Materiale: rame dorato, smalto champlevé

Iconografia

verso: Majestas Domini

Autore: maestranze limosine

Datazione: secondo quarto del XIII sec.



I.10 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

cm 26,8x16

provenienza: ubicazione originaria sconosciuta

Materiale: rame bulinato, smalto champlevé

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, il sole e la luna,
personificazioni della Chiesa e della Sinagoga

Iscrizioni

IHS: NAZARENUS // REX: IUDEORUM

Autore: imitazione di maestranze limosine

Datazione: prima metà del XIII sec.



I.11 Messina, Tesoro della Cattedrale

cm 47,5x40

provenienza: Messina, Cattedrale

Materiale: lamine d'argento sbalzate e cesellate

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine, San Giovanni evangelista, arcangelo Michele, grotta con il teschio di Adamo

verso: Vergine orante, figure dei quattro evangelisti

Iscrizioni

recto: IC XC // O BACIAEVC // THCAOZHC

verso: MP ΘV, O A Ιω O ΘΕΟΛΟΓΟΣ, O A MATEOC, O A ΜΑΡΚΟΣ, O A ΛΟΥΚΑΣ

Autore: argenteiere messinese

Datazione: quarto decennio del XIII sec.



I.12 Rometta (ME), Chiesa Madre

cm 44x32

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: legno, lamine di rame sbalzate, inciso e in origine dorate

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, San Giovanni evangelista, arcangelo Michele, Adamo che risorge dal sepolcro

Autore: maestranze messinesi

Datazione: primi decenni del XIII sec.



I.13 Agrigento, Museo Diocesano

cm 32,7x23x2,5

provenienza: Agrigento, Cattedrale

Materiale: legno di pioppo, lamine d'ottone con smalti champlevés, lamine d'argento sbalzate, seta, diaspro Hertfordshire

Iconografia

recto: Cristo entro mandorla trasportato da due angeli, la Vergine, San Giovanni Battista, i simboli dei quattro evangelisti, i re Davide e Salomone accanto alla croce del tipo patriarcale
verso: simboli degli evangelisti, la Vergine, sacerdote offerente, edicola del Santo Sepolcro; Agnello crocifero, aquile affrontate.

Iscrizioni

recto: A ω; PA IV // DAVI // SALAMONI

verso: ECCE AGNUS DEI

Autore: maestranze inglesi, limosine e siciliane

Datazione: settimo o ottavo decennio del XII sec.



II.1 Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla Badia

cm 242,5x232,5

provenienza: Siracusa, chiesa di Santa Lucia al Sepolcro

Materiale: tempera e pastiglia su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine, San Giovanni evangelista

Autore: pittore pisano

Datazione: prima metà del XIII sec.



II.2 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

cm 180x140

provenienza: Monastero della Badia Nuova

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine, San Giovanni evangelista, due angeli adoranti

Autore: Maestro della Croce di Castelfiorentino

Datazione: terzo quarto del XIII sec.



II.3 Mazara del Vallo, Cattedrale

cm 315x219

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, teschio di Adamo (?)

verso: Agnello crocifero e i simboli dei quattro evangelisti

Iscrizioni

verso: O AMOC TOY ΘΥ; O A Ιω; O A ΑΥΚΑC;
O A ΜΑΡΚΟC

Autore: pittore siciliano

Datazione: prima metà del XIII sec.



II.4 Sciacca, Chiesa di San Nicolò la Latina cm 160x110 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera e pastiglia su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, San Filippo d'Agira, San Nicola Iscrizioni recto: ... NAZAREN // ... X IUDEORU Autore: pittore marchigiano (?) attivo in Sicilia Datazione: metà del XIII sec.	
II.5 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis cm 150x90 provenienza: Palermo, Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (?) Materiale: tempera su tavola impannata e in origine dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine, San Giovanni evangelista, Santa Rosalia (?), grotta con il teschio di Adamo, due Serafini, i simboli dei quattro evangelisti, le tre Marie, il centurione, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo. Iscrizioni recto: IC XC; VICTOR / MORTIS; SCS // DEU SABH Autore: pittore pisano attivo in Sicilia Datazione: ultimo quarto del XIII sec.	

II.6 Messina, Museo Regionale “Maria Accascina” cm 186x142 provenienza: Messina, monastero di Santa Maria di Basicò Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine, San Giovanni evangelista, arcangelo Michele. Iscrizioni recto: IC XC; VICTOR / MORTIS Autore: pittore veneto-adriatico Datazione: quinto decennio del XIV sec.	
II.7 Pietraperzia, chiesa della Caterva cm 200x170 provenienza: Pietraperzia, chiesa Madre Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso. Autore: pittori siciliani Datazione: fine del XIII sec; prima metà del XIV sec.	

II.8 Burgio, chiesa Madre

h. cm 103

provenienza: abbazia di Santa Maria di Rivesi

Materiale: legno in origine policromo

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: pittori siciliani

Datazione: fine del XII sec. - prima metà del XIII sec.



III.1 Palermo, Cattedrale h. cm 182 provenienza: Palermo, chiesa di san Nicolò alla Kalsa (Cappella Chiaramonte) Materiale: legno di tiglio, cipresso e pioppo, incanottato e policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore renano-westfalico Datazione: ante 1314	
III.2 Palermo, chiesa di Santa Maria di Portosalvo h. cm 160 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore palermitano Datazione: prima metà del XV sec.	

III.4 Sciacca, chiesa Madre h. cm 160 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore della Sicilia Occidentale Datazione: primi decenni del XV sec.	
III.3 Termini Imerese, chiesa di San Bartolomeo h. cm 180 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno in origine policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore della Sicilia Occidentale Datazione: seconda metà del XV sec.	

III.5 Vicari, chiesa Madre h. cm 80 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore palermitano Datazione: primi decenni del XV sec.	
III.6 Santa Margherita Belice, chiesa Madre h. cm 190 provenienza: Chiesa di San Nicolò di Adragna Materiale: legno di noce policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore tedesco; scultori siciliani Datazione: seconda metà del XIV sec.; prima metà del XVII sec.; XX sec.	

III.7 Calatafimi, chiesa di San Michele

h. cm 185

provenienza: ubicazione ignota

Materiale: legno policromo

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: terzo quarto del XV sec.



III.8 Corleone, casa-santuario di San Bernardo

h. cm 120

provenienza: ubicazione ignota

Materiale: legno policromo

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: terzo quarto del XV sec.



III.9 Trapani, chiesa di San Domenico

h. cm 160

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: legno di pioppo policromo

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore toscano o ligure

Datazione: quinto decennio del XIV sec.



III.10 Monreale, Cattedrale (Cappella Roano)

h. cm 180

provenienza: Monreale, Cattedrale (altare in fondo alla navata destra)

Materiale: legno policromo

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore tedesco

Datazione: ottavo decennio del XIV sec.



III.11 Geraci Siculo, chiesa di San Giacomo

h. cm 160

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: legno policromo

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: primi decenni del XV sec.



III.12 Palermo, chiesa di Sant'Agostino

h. cm 170

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: legno policromo

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: fine del XIV sec. (?)



III.13 Caccamo, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo h. cm 102 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore siciliano Datazione: primi decenni del XV sec.	
III.14 Foligno, Galleria Antiquares h. cm 110 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore siciliano Datazione: primi decenni del XIV sec.	

III.15 Alcara li Fusi, Museo Parrocchiale

h. cm 113

provenienza: Alcara li Fusi, chiesa di San Pantaleone

Materiale: legno in origine policromo e parzialmente dorato

Iconografia
Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: quinto decennio del XV sec.



III.16 Sclafani Bagni, chiesa di San Filippo

h. cm 110

provenienza: ubicazione originaria

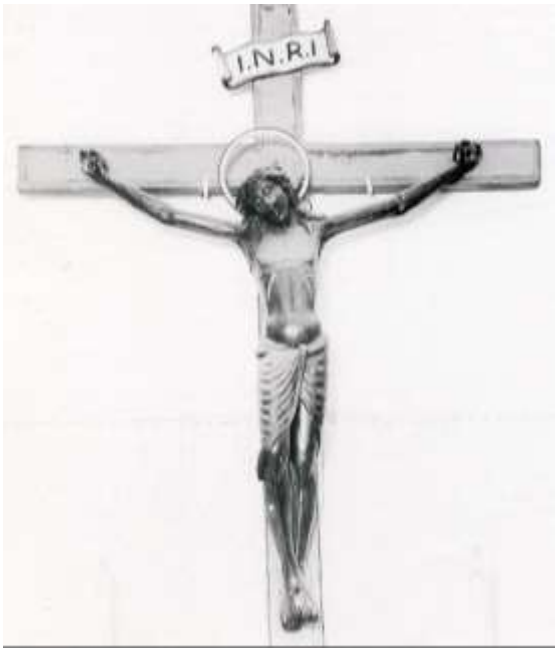
Materiale: legno policromo e parzialmente dorato

Iconografia
Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: metà del XV sec.



III.17 Palermo, oratorio di San vito h. cm 120 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore siciliano Datazione: metà del XV sec.	
III.18 Ubicazione ignota h. cm 120 provenienza: ubicazione ignota (già Milano, Galleria Longari) Materiale: legno policromo e parzialmente dorato Iconografia Cristo crocifisso. Autore: scultore siciliano Datazione: quinto decennio del XV sec.	

III.19 Palermo, oratorio di San Vito (sacrestia)

h. cm 110

provenienza: ubicazione ignota

Materiale: legno policromo

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: secondo quarto del XV sec.



III.20 Trapani, Palazzo Episcopale

h. cm 120

provenienza: Locogrande, chiesa di Maria Immacolata

Materiale: legno policromo con tracce di doratura

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: prima metà del XV sec.



III.21 Castelluzzo, chiesa di San Giuseppe

h. cm 330

provenienza: ubicazione ignota

Materiale: legno policromo parzialmente dorato

Iconografia

Cristo crocifisso.

Autore: scultore siciliano

Datazione: prima metà del XV sec.



IV.1 Alcamo, chiesa Madre cm 240x190 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni a figura intera e inginocchiati, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, teschio di Adamo entro la grotta. Iscrizioni: I:N:R:I Autore: pittore siciliano Datazione: fine del XIV sec. - inizi del XV sec.	
IV.2 Palermo, Museo Etnografico “Giuseppe Pitrè” cm 210x170 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni. Iscrizioni: ... IHCOY O NA//ZAPAIOC O BA//CIAEYC TON // IOYΛATON; IESUS NAZA//RENUS REX // IVDEORVM Autore: pittore siciliano Datazione: fine del XIV sec. - inizi del XV sec.	

IV.3 Palermo, Istituto della Ancelle del Sacro Cuore di Gesù cm 190x150 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre quattro piccoli, Cristo redentore, Cristo in pietà. Iscrizioni: ... IHCOY O NA//ZAPAIOC O BA//CIAEYC TON // IOYΛATON; IESUS NAZA//RENUS REX // IVDEORVM Autore: pittore siciliano Datazione: primi decenni del XV sec.	
IV.4 Palermo, Museo Diocesano cm 274x242 provenienza: Palermo, chiesa di San Giovanni di Malta Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, angelo della resurrezione, teschio di Adamo. Autore: pittore siciliano Datazione: primi decenni del XV sec.	

IV.5 Agrigento, Collegio dei Filippini cm 270x230 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre due piccoli. Iscrizioni: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: primi decenni del XV sec.	
IV.6 Palermo, chiesa di Santo Spirito cm 271x205 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre cinque piccoli, Cristo redentore, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni: INRI; Ego sum lux mundi qui sequitur me non ambulat in tenebris Autore: Maestro del Polittico di Trapani Datazione: quarto decennio del XV sec.	

IV.7 Sciacca, chiesa di Santa Maria delle Giummare

cm 230x200

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre i piccoli;
verso: Vergine orante entro clipeo, simboli dei quattro evangelisti.

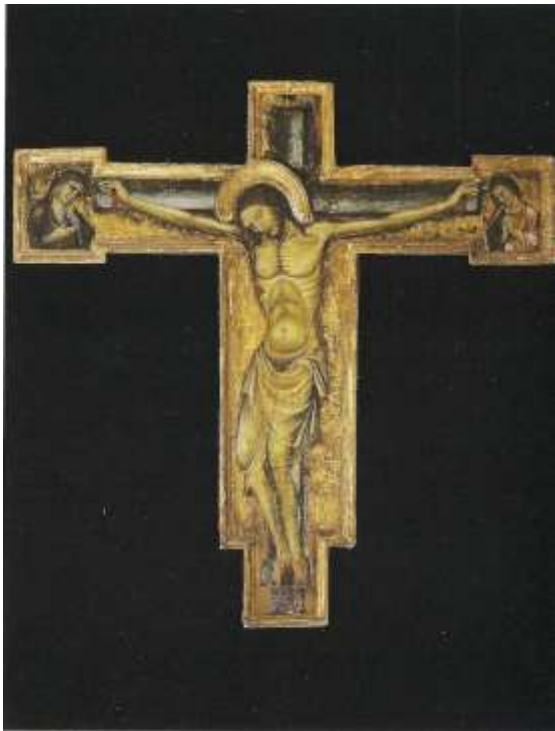
Iscrizioni: INRI

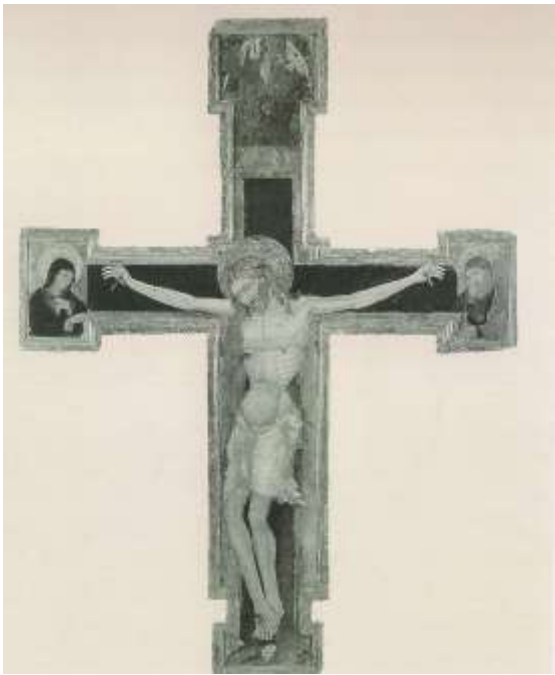
Autore: pittori siciliani

Datazione: seconda metà del XIII sec (verso);
primi decenni del XV sec. (recto)



IV.8 Ubicazione ignota cm provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, albero della conoscenza del bene e del male, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: primi decenni del XV sec.	
IV.9 Collesano, chiesa Madre (sacrestia) cm 252x216 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre tre piccoli. Iscrizioni: INRI Autore: pittore della Sicilia orientale Datazione: primi decenni del XV sec.	

IV.10 Messina, Museo Regionale “Maria Accascina” cm 175x145 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni. Autore: pittore umbro-marchigiano Datazione: primi decenni del XV sec.	
IV.11 Messina, Museo Regionale “Maria Accascina” cm 175x145 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, arcangelo Michele. Autore: pittore umbro-marchigiano o abruzzese Datazione: primi decenni del XV sec.	

IV.12 Castoreale, Museo Parrocchiale “Santa Maria degli Angeli” cm 250x210 provenienza: Castoreale, chiesa di Santa Marina Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre i piccoli, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni: INRI Autore: pittore marchigiano Datazione: primi decenni del XV sec.	
IV.13 Forza d'Agrò, chiesa Madre cm 250x210 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, pellicano che nutre tre piccoli. Iscrizioni: I:N:R:I: Autore: pittore centro-italiano Datazione: primi decenni del XV sec.	

IV.14 Agira, chiesa dell'Annunciata cm 350x290 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera e pastiglia su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni a figura intera seduti su un brullo paesaggio roccioso, serpente di bronzo, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre tre piccoli, Dio Padre benedicente, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni: I:N:R:I; Factus homo factor hominis factique redemptor // Iudico corporeus corpora corda Deus Autore: pittore della Sicilia orientale Datazione: settimo decennio del XV sec.	
IV.15 Randazzo, chiesa di San Nicolò cm 290x210 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni: INRI Autore: bottega del Maestro di Santa Maria Datazione: quinto decennio del XV sec.	

IV.16 Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla Badia cm 242x232 provenienza: Siracusa, chiesa di Santa Lucia al Sepolcro Materiale: tempera e pastiglia su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, grotta con il teschio di Adamo. Autore: pittore siracusano Datazione: metà del XV sec.	
IV.17 Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo (depositi) cm 240x230 provenienza: Siracusa, chiesa di Santa Lucia al Sepolcro Materiale: tempera e pastiglia su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni: INRI Autore: pittore siracusano Datazione: prima metà del XV sec.	

IV.18 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

cm 254x194

provenienza: Palermo, chiesa di Santa Maria di Gesù

Materiale: tempera su tavola dorata

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, Cristo Redentore, Cristo in pietà; verso: Cristo risorto, due angeli reggi-cartiglio, i simboli dei quattro evangelisti.

Iscrizioni

recto: INRI; † Ut mittis tolleris / ut tenebra ter()lla /

cem cul? // v?a (con)fragellā aspice (con
(i)dur(?a) maced? / e t(ib)i despicia() afri(i)o(ne)
carnis a(n)i(m)eba / ++pragat? mē + mea verba?;
Ego / sum / via // verit/as et / vita.

Verso: Iesum Queritis Nazarenum crucifixum (Mar XVI, 6a), Surrexit non est hic (Mar XVI, 6b); Vidi Dominum et haec dixit mihi (Ioh XX, 18), Non est hic sed surrexit (Luc XXIV, 6), Viderunt revolutum lapidem (Mar XVI, 4), Et ecce terremotus factus est magnus (Mat XXVIII, 2).

Autore: pittore palermitano

Datazione: terzo decennio del XV sec.



IV.19 Caccamo, chiesa Madre cm 200x130 provenienza: Caccamo, cripta della chiesa di San Francesco Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI; Hoc opus fieri fecit / Petrus da Chirfaso / et uxor sua. Autore: pittore palermitano Datazione: terzo o quarto decennio del XV sec.	
IV.20 Alcamo, chiesa della Madonna del Rosario cm 250x200 provenienza: Palermo, chiesa di san Vincenzo Ferreri Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, pellicano che nutre tre piccoli, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: metà del XV sec.	

IV.21 Cesarò, chiesa Madre cm 180x120 provenienza: monastero benedettino di Sant'Elia di Ambulà Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, arcangelo Michele, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: metà del XV sec.	
IV.22 Adrano, chiesa Madre cm 210x180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre tre piccoli, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: seconda metà del XV sec.	

IV.23 Cefalù, Cattedrale

cm 512x404

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola dorata

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, Dio Padre benedicente, San Pietro.

verso: Cristo Risorto, colomba dello Spirito Santo, due coppie di angeli reggi-cartiglio, i simboli dei quattro evangelisti.

Iscrizioni

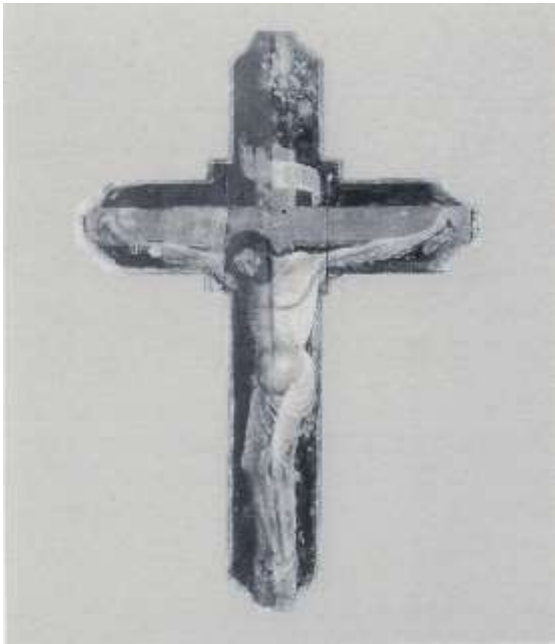
recto: INRI; Ego sum / lux m/undi. Qui s/equitur m/e non am/bulat in te/nebris / set abeb/it lumen // Ego sum / via / veritas / et vita.

Verso: IESUM QUERITIS CRUCIFIXUM (Mar XVI, 6), SURREXIT SICUT DIXIT (Mar XVI, 7); IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET V... (Ioh I, 1), ECCE EGO MITTO ANGELUM MEUM ANTE... (Mar I, 2), LIBER GENERACCIONIS IESU... (Mat I, 1), FUIT IN DIEBUS HERODIS REGIS IUDEAE... (Luc I, 5)

Autore: Guglielmo da Pesaro

Datazione: ante 1468



IV.24 Palermo, chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi cm 286x184 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre tre piccoli, Dio Padre benedicente, grotta con il teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI; Ego s/um l/ux mu/ndi qui / sequitur // me non / ambulat / in tenebris / Ego sum / via veritas. Autore: ambito di Guglielmo da Pesaro Datazione: settimo decennio del XV sec.	
IV.25 Castronovo di Sicilia, chiesa Madre cm 159x109 provenienza: Castronovo di Sicilia, chiesa di San Vitale; monastero basiliano di Melia Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre tre piccoli. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore palermitano Datazione: metà del XV sec.	

IV.26 Enna, chiesa di San Francesco

cm 250x210

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, pellicano che nutre tre piccoli, teschio di Adamo, arcangelo Michele, San Matteo con l'emblema dell'uomo;

Verso: Cristo risorto, due angeli adoranti, San Giovanni con emblema dell'aquila, San Luca con emblema del bue, San Marco con emblema del leone, Maria Maddalena.

Iscrizioni

recto: INRI

Autore: pittore centro-italiano

Datazione: seconda metà del XV sec.



IV.27 Piazza Armerina, Cattedrale

cm 350x290

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, teschio di Adamo, Cristo redentore benedicente, Maria Maddalena;

Verso: Cristo risorto, due coppie di angeli adoranti, guardia del sepolcro, simboli dei quattro evangelisti.

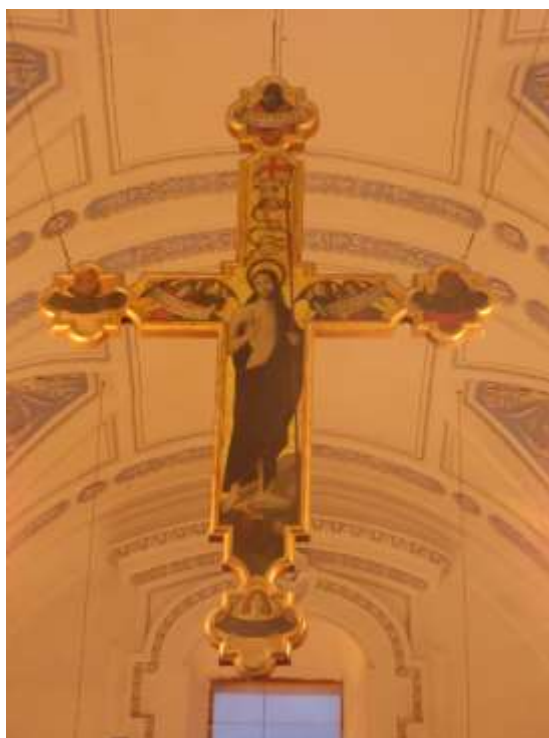
Iscrizioni

recto: INRI;

verso: SURREXIT ISTE QUI PRO VO/BIS PATI ET MORI NON RECUSAVIT; SUREXIT DOMINUS / VERE ET APARVIT SIMO (Luc XXIV, 34); IN PRINCIPIO ERAT / VERBUM ET VERBUM (Ioh I, 1), PRINCIPIUM E/VANGELII IHV XS (Mar I, 1), FUT IN DIEBUS / HERODI REGE IUD... (Luc I, 5), LIBER GENERACIONI / IHU XPI FILI DAVID FILI A... (Mat I, 1)

Autore: pittore franco-provenzale (Maestro della croce di Piazza Armerina)

Datazione: settimo decennio del XV sec.



IV.28 Agira, chiesa di Sant'Antonio di Padova cm 320x270 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola con cornice intagliata e dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre due piccoli, teschio di Adamo, Cristo redentore benedicente, Maria Maddalena. Iscrizioni recto: INRI; Autore: Maestro della croce di Piazza Armerina e collaboratori Datazione: settimo o ottavo decennio del XV sec.	
IV.29 Assoro, Basilica di San Leone cm 290x240 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli. Iscrizioni recto: INRI; Autore: imitatore del Maestro della croce di Piazza Armerina Datazione: ottavo decennio del XV sec.	

IV.30 Agira, chiesa di Santa Maria Maggiore

cm 310x260

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, Dio Padre benedicente, Maria Maddalena;

verso: Cristo risorto, guardia del sepolcro, due angeli adoranti reggi-cartiglio, i simboli dei quattro evangelisti.

Iscrizioni

recto: INRI;

verso: IOVANNIS, LUCA, MATTEO INIZ...,
MARCUS

Autore: imitatore del Maestro della croce di Piazza Armerina

Datazione: ottavo decennio del XV sec.



IV.31 Termini Imerese, chiesa Madre

cm 387x315

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola con cornice intagliata e dorata

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, Maria Maddalena;

verso: Cristo risorto, guardia del sepolcro, due angeli reggi-cartiglio, i simboli dei quattro evangelisti.

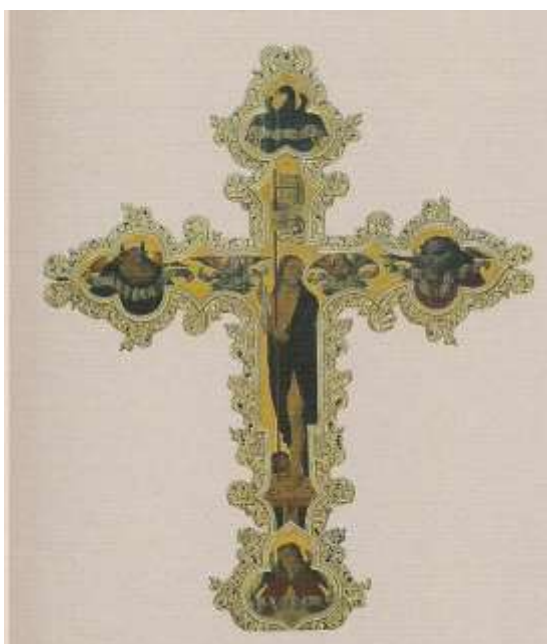
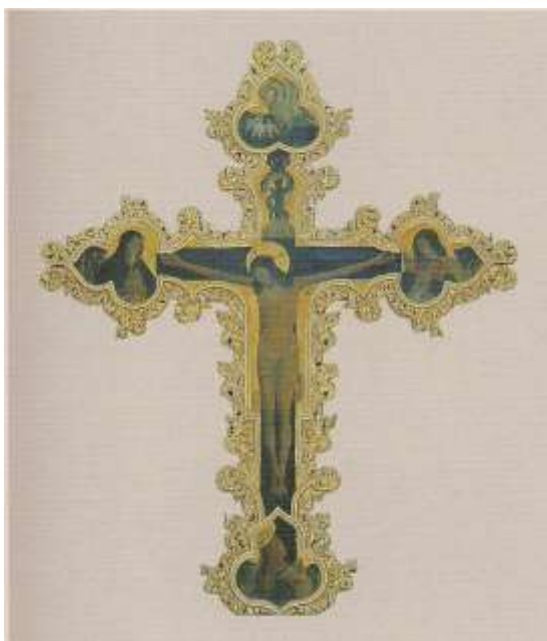
Iscrizioni

recto: INRI;

verso: ET RESURREXIT TERCIA DIES
SECUNDUM SCRIPTURAS (Simbolo niceno-costantinopolitano), ET ASENDIT IN COELUM
SEDET AD... (Simbolo niceno-costantinopolitano); IN PRINCIPIO ERAT
VERBUM (Ioh I, 1), INITIUM EVANGELII IES
XPI FILII DEI (Mar I, 1), GENERACIONIS
IESUS XPI FILII DAV (Mat I, 1), FUT IN
DIEBUS HERODIS REGIS IUDE (Luc I, 5).

Autore: Pietro Ruzzolone

Datazione: 1484



IV.32 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

cm 388x288

provenienza: Caccamo, chiesa di San Francesco

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, Maria Maddalena;

verso: Cristo risorto, guardia del sepolcro, due angeli reggi-cartiglio, i simboli dei quattro evangelisti.

Iscrizioni

recto: INRI;

verso: RESURESSIT CRISTUS HALLELUIA, RESUREXIT DOMINUS NON EST HIC HALLELUIA; IN PRINCIPIO ERAT VERBUM (ET VERBUM ERA)T DEUM ET... (Ioh I, 1), REMUMBENTIBUS UNDECIM APPARUIT ILLIS IESUS ET... (Mar XVI, 14), LIBER GENERACONIS DOMINI IESU CRISTI (Mat I, 1), FUT IN DIEBUS HERODIS REGIS IUD... (Luc I, 5).

Autore: pittore palermitano

Datazione: ultimo decennio del XV sec.



IV.33 Ubicazione ignota, Collezione privata

cm 188x180

provenienza: ubicazione ignota

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni,
albero della conoscenza del bene e del male,
serpente, pellicano che nutre tre piccoli, teschio di
Adamo, Maria Maddalena;
verso: Cristo risorto.

Iscrizioni

recto: INRI;

verso:...

Autore: pittore siciliano

Datazione: fine del XV sec.



IV.34 Castelbuono, Matrice nuova cm 430x349 provenienza: Matrice vecchia Materiale: tempera su tavola con cornice intagliata e dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, due angeli adoranti, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, teschio di Adamo, Maria Maddalena. Iscrizioni recto: INRI Autore: ambito di Riccardo Quartararo (Nicola de Randatio) Datazione: ultimo decennio del XV sec. - primo decennio del XVI sec.	
IV.35 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis cm 330x266 provenienza: Corleone, monastero dell'Annunciata Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, Maria Maddalena. Iscrizioni recto: INRI Autore: ambito di Riccardo Quartararo (Giacomo Galvagno) Datazione: inizi del XVI sec.	

IV.36 Enna, chiesa Madre

cm 310x220

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola con cornice intagliata e dorata

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, due angeli adoranti, serpente;

verso: Cristo risorto, guardia del sepolcro, testa di serafino.

Iscrizioni

recto: INRI

Autore: Riccardo Quartararo

Datazione: fine del XV sec.



IV.37 Enna, chiesa di San Cataldo cm 320x230 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, Maria Maddalena. Iscrizioni recto: INRI Autore: imitatore di Riccardo Quartararo Datazione: inizi del XVI sec.	
IV.38 Calatabiano, chiesa Madre cm 290x240 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, albero della conoscenza del bene e del male, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: Salvo d'Antonio Datazione: 1502	

IV.39 Londra, Victoria&Albert Museum cm 220x155 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola con cornice intagliata e dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: Antonello de Saliba Datazione: inizi del XVI sec.	
IV.40 La Valletta, Co-cattedrale di San Giovanni cm 340x250 provenienza: Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: Polidoro da Caravaggio Datazione: quarto decennio del XVI sec.	

IV.41 Santo Stefano di Briga (Messina), chiesa di San Giovanni Battista cm 320x230 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, teschio di Adamo, San Giovanni evangelista, San Luca evangelista, San Marco evangelista. Iscrizioni recto: INRI Autore: seguace di Polidoro da Caravaggio Datazione: quarto decennio del XVI sec.	
IV.42 Caltanissetta, chiesa della Badia cm 310x220 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore messinese Datazione: primi decenni del XVI sec.	

IV.43 Villafranca Tirrena, chiesa di San Nicolò

cm 240x200

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

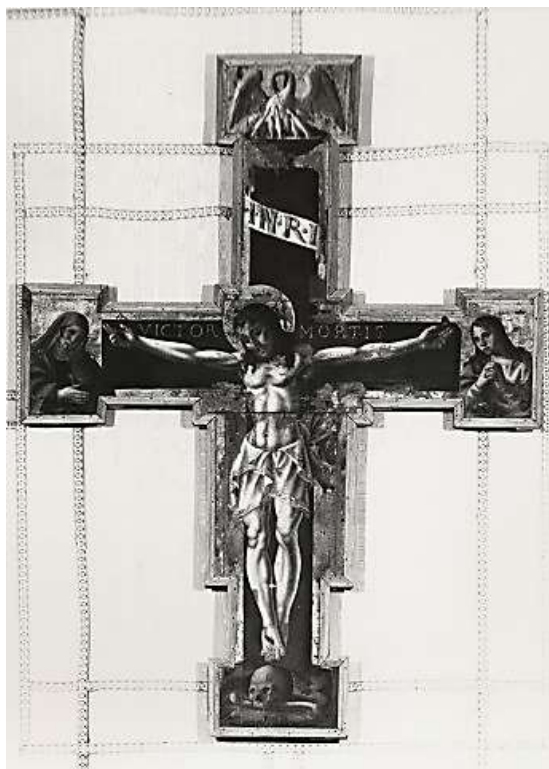
recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, teschio di Adamo, pellicano che nutre tre piccoli.

Iscrizioni

recto: INRI; VICTOR / MORTIS

Autore: Jacopo Vignero

Datazione: quinto decennio del XVI sec.



IV.44 Itàla, chiesa Madre

cm 310x260

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, Dio Padre benedicente.

Iscrizioni

recto: INRI

Autore: seguace di Polidoro da Caravaggio

Datazione: quinto decennio del XVI sec.



IV.45 Assoro, chiesa Madre

cm 210x160

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, serpente, pellicano che nutre tre piccoli, Maria Maddalena;

verso: Cristo risorto, figure dei quattro evangelisti.

Iscrizioni

recto: INRI

Autore: pittore siciliano

Datazione: primi decenni del XVI sec.



IV.46 Isello, chiesa di Santa Maria Maggiore

cm 230x160

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola con tracce della cornice intagliata e dorata

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, serpente in forma di drago, pellicano che nutre tre piccoli, Maria Maddalena;

verso: Cristo risorto, figure dei quattro evangelisti.

Iscrizioni

recto: INRI;

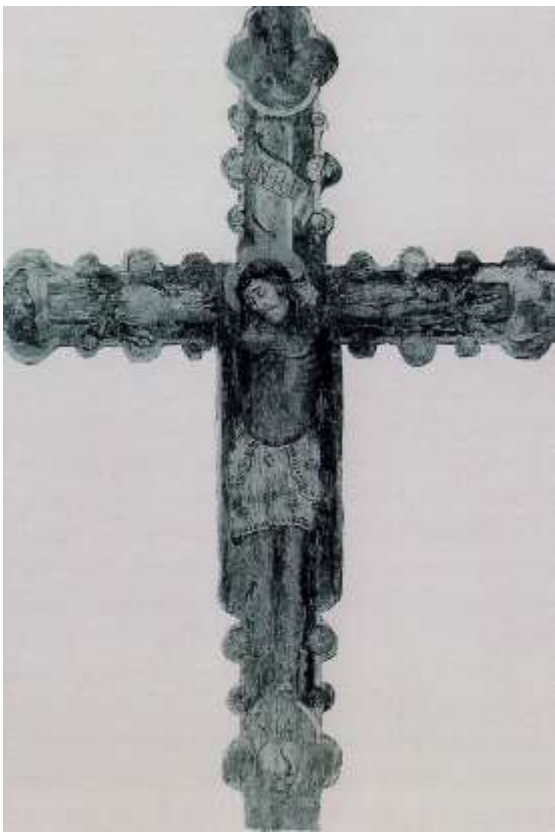
verso: SANCUTS IUANNES, SANCTUS
MARCUS EVANGELISTA, SANCTUS
MATEUS, SCANTUS LUCA

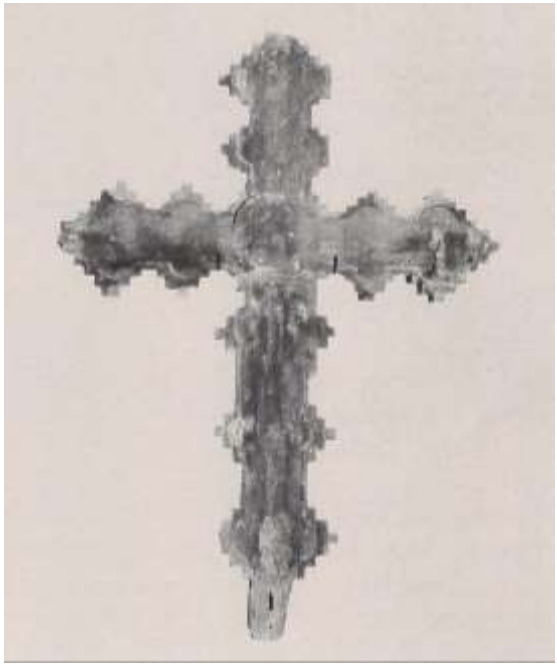
Autore: pittore siciliano

Datazione: metà del XVI sec.



IV.47 Palermo, chiesa di Sant'Ippolito cm 200x140 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, pellicano che nutre tre piccoli, teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: prima metà del XVI sec.	
IV.48 Palermo, chiesa della Magione cm 200x140 provenienza: ubicazione ignota Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, Dio Padre, Colomba dello Spirito Santo, San Francesco. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: prima metà del XVI sec.	

IV.49 Butera, chiesa di Santa Maria di Gesù cm 230x170 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, pellicano che nutre i piccoli, teschio di Adamo. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: prima metà del XVI sec.	
IV.50 Palazzolo Acreide, chiesa Madre cm 250x180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, pellicano che nutre i piccoli. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore siciliano Datazione: prima metà del XVI sec.	

IV.51 Nicosia, chiesa di San Biagio cm 200x150 provenienza: Nicosia, chiesa di San Nicolò le Petit Materiale: tracce di tempera su tavola Iconografia recto: non più leggibile Iscrizioni recto: Autore: Datazione: seconda metà del XV sec.	
IV.52 Troina, chiesa Madre cm 290x210 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola con resti di cornice intagliata e dorata Iconografia recto: Cristo crocifisso, schiere di angeli, Dio Padre, Vergine orante. Iscrizioni recto: Iscrizione greca nel cartiglio tenuto da Dio Padre con il nome del committente (Gerolamo Carduchio); <i>titulus</i> per esteso in ebraico, greco e latino scritto in controparte; INRI; IC XC; H CTAY/POV; MCCCCCXII; N / R; MP ΘY Autore: pittore siciliano di cultura greca (N R) Datazione: 1512	

IV.53 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

cm 259x163

provenienza: Palermo, chiesa di San Nicolò del Bosco

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, colomba dello Spirito Santo, Maria Maddalena.

Iscrizioni

recto: INRI

Autore: pittore palermitano

Datazione: primi decenni del XVI secolo



IV.54 Caltabellotta, chiesa di Sant'Anna

cm 250x160

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola

Iconografia

recto: Cristo crocifisso, angelo annunciante e Vergine annunciata, pellicano che nutre tre piccoli.

Iscrizioni

recto: INRI

Autore: pittore siciliano

Datazione: fine del XV secolo – inizi del XVI sec.



IV.55 Siracusa, Cattedrale (Cappella del Crocifisso) cm 250x160 provenienza: Siracusa, chiesa di San Giovanni alle Catacombe Materiale: tempera e pastiglia su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore della Sicilia Orientale Datazione: primi decenni del XVI sec.	
IV.56 Taormina, chiesa del Varò cm 220x130 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tempera su tavola Iconografia recto: Cristo crocifisso. Iscrizioni recto: INRI Autore: pittore della Sicilia Orientale Datazione: primi decenni del XVI secolo	

V.1 Mazara del Vallo, monastero benedettino di San Michele

cm 200x130

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola; crocifisso in tecnica mista

Iconografia

recto: Cristo crocifisso a rilievo, la Vergine e San Giovanni, serpente, il pellicano che nutre tre piccoli, Maria Maddalena.

Iscrizioni

recto: INRI

Autore: pittore e plastificatore della Sicilia Occidentale

Datazione: fine del XV secolo



**V.2 Mazzarino, chiesa della Madonna del
Mazzaro**

cm 180x130

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola; crocifisso in legno
policromo

Iconografia

recto: Cristo crocifisso a rilievo, Dio Padre
benedicente;

verso: angelo annunciante, la Vergine annunciata,
Madonna con il bambino, figura tunicata e
aureolata con bastone crucifero nella mano destra.

Iscrizioni

verso: AVE GRACIA

Autore: pittore e scultore della Sicilia Occidentale

Datazione: fine del XV secolo – inizi del XVI sec.



V.3 Mazzarino, chiesa del Signore dell'Olmo

cm 200x110

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: tempera su tavola; crocifisso in legno policromo

Iconografia

recto: Cristo crocifisso a rilievo, Dio Padre benedicente, la vergine e San Giovanni;
verso: Cristo risorto, Madonna con il bambino, Sant'Antonio di Padova, figura maschile con libro in mano, San Giovanni Battista, San Giovanni evangelista.

Iscrizioni

recto: INRI

Autore: pittore e scultore della Sicilia Occidentale

Datazione: fine del XV secolo – inizi del XVI sec.



V.4 Sciacca, chiesa del Carmine

cm 325x153

provenienza: Sciacca, oratorio di San Michele

Materiale: tempera su tavola; crocifisso in mistura impannata e policroma

Iconografia

recto: Cristo crocifisso a rilievo, Maria Maddalena;
verso: Cristo risorto, arcangelo Michele che
sconfigge il demonio e affiancato da due confrati
incappucciati.

Iscrizioni

recto: INRI;

verso: CONFRATRES / S. MICAELIS

Autore: pittore e scultore della Sicilia Occidentale

Datazione: inizi del XVI sec.



V.5 Messina, Museo Regionale “Maria Accascina” cm 330x228 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: scultore franco-provenzale Datazione: metà del XV sec.	
V.6 Castoreale, Museo Civico cm 137x117 provenienza: Castoreale, chiesa di Santa Maria di Gesù Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni recto: INRI Autore: scultore provenzale-levantino Datazione: metà del XV sec.	

V.7 Licata, chiesa Madre cm 180x110 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata policroma e parzialmente dorata Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni recto: INRI Autore: Paolo e Jacopo Matinati Datazione: 1469	
V.8 Messina, chiesa di Sant'Antonio di Padova cm 170x110 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: ante 1490	

V.9 Gesso (Messina), chiesa Madre cm 90 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Pilli Datazione: ante 1492	
V.10 Alì Superiore (Messina), chiesa Madre h. cm 95 provenienza: Chiesa della confraternita di San Giovanni Battista Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: Girobino Pilli Datazione: 1496	

V.11 Castell'Umberto, chiesa del Crocifisso

h. cm 180

provenienza: Castania (oggi Castell'Umberto),
chiesa di Santa Maria della Catena o Chiesa di
santa Barbara

Materiale: mistura impannata e policroma

Iconografia

Cristo crocifisso

Iscrizioni

I.N.R.I.

Autore: Antonino Pilli

Datazione: ante 1537



**V.12 Messina, chiesa di Santa Maria di Gesù
Superiore**

h. cm 120

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: mistura impannata e policroma

Iconografia

Cristo crocifisso

Iscrizioni

Autore: ambito dei Pilli

Datazione: primi decenni del XVI sec.



V.13 Tortorici, chiesa Madre h. cm 160 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno e mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Pilli Datazione: primi decenni del XVI sec.	
V.14 Firenze, Galleria Botticelli h. cm 144 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno e mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Pilli Datazione: primi decenni del XVI sec.	

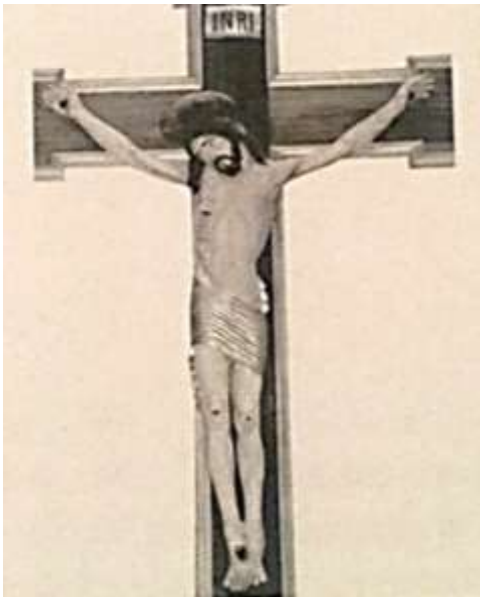
V.15 Sinagra, Chiesa del Crocifisso h. cm 120 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: ambito dei Pilli Datazione: primi decenni del XVI sec.	
V.16 Santa Margherita (Messina), chiesa Madre h. cm 210 provenienza: ubicazione originaria Materiale: tavola dorata; legno e mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso, la Vergine e San Giovanni, angelo della resurrezione Iscrizioni I.N.R.I. Autore: intagliatore messinese Datazione: fine del XV sec.	

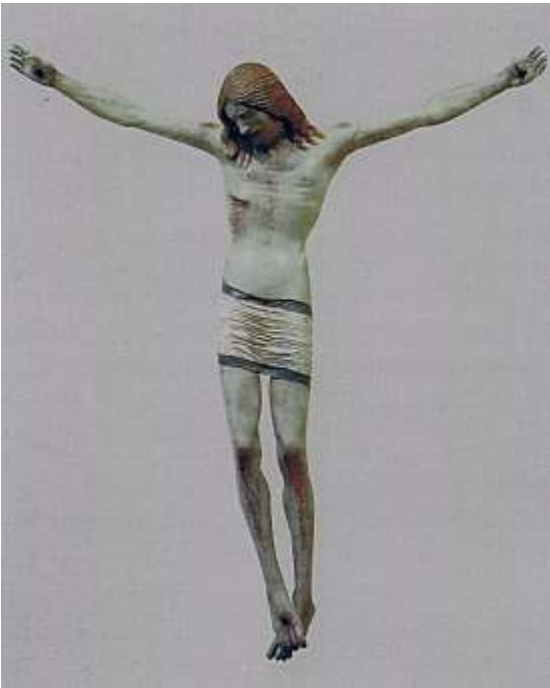
V.17 Messina, Tesoro della Cattedrale h. cm 180 provenienza: Messina, Chiesa di Santa Barbara e San Michele Materiale: tavola dorata; legno e mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: Pietro della Comunella Datazione: fine del XV sec.	
V.18 Barcellona Pozzo di Gotto, chiesa di Sant'Antonio di Padova h. cm 200 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: Pietro della Comunella Datazione: ante 1500	

V.19 Castoreale, chiesa Madre h. cm 80 provenienza: Castoreale, chiesa di Santa Marina Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: Pietro della Comunella Datazione: 1500	
V.20 Nizza di Sicilia, chiesa di San Giuseppe h. cm 80 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno e mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: crocifissaio messinese Datazione: fine del XV sec. - inizi del XVI sec.	

V.21 Montalbano Elicona, chiesa Madre h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno con tracce di policromia Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: primi decenni del XVI sec.	
V.22 Nicotera, Museo Diocesano h. cm 180 provenienza: Nicotera, Chiesa di Santa Maria delle Grazie Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: Colella di Jacopo (Matinati) Datazione: 1508	

V.23 Messina, chiesa della Spirito Santo h. cm 190 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: Francesco Matinati Datazione: 1520	
V.24 Messina, Co-cattedrale del Salvatore h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: ambito dei Matinati Datazione: primi decenni del XVI sec.	

V.25 Caltagirone, chiesa di San Giorgio h. cm 170 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	
V.26 Gela, chiesa del Carmine h. cm 190 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	

V.27 Piazza Armerina, Cattedrale h. cm 140 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Pilli - Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	
V.28 Milazzo, nuovo duomo di Santo Stefano h. cm 198 provenienza: antico duomo di Santa Maria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	

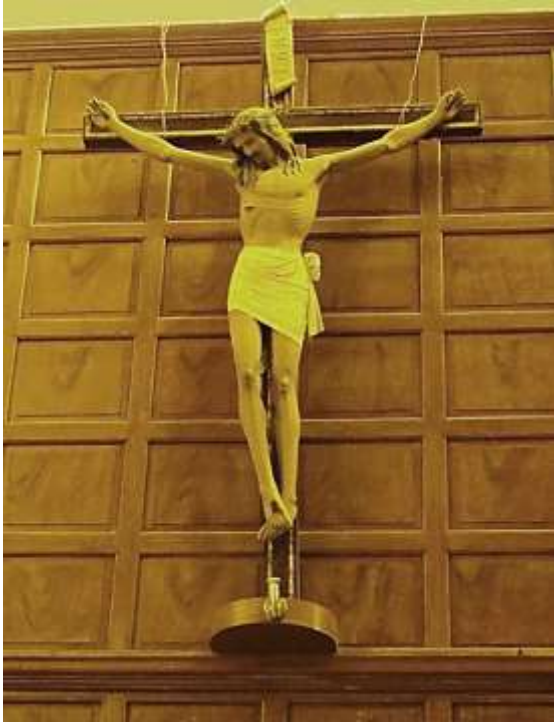
V.29 San Piero Patti, chiesa Madre h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	
V.30 Tusa, chiesa Madre h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	

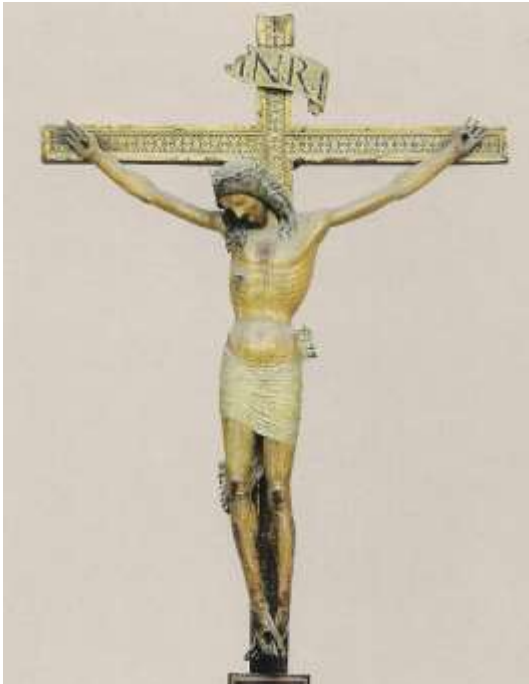
V.31 Collesano, chiesa di San Giacomo h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo; croce originale con cornice intagliata e dorata Iconografia Cristo crocifisso, formella con calice Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: ante 1543	
V.32 Collesano, chiesa dei Santi Sebastiano e Fabiano h. cm 190 provenienza: Collesano, chiesa di San Giovanni Battista Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: ante 1543	

V.33 Collesano, chiesa Madre h. cm 198 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: ante 1555	
V.34 Termini Imerese, chiesa di Santa Maria di Gesù h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	

V.35 Termini Imerese, chiesa Madre h. cm 180 provenienza: ubicazione ignota Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	
V.36 Termini Imerese, chiesa Madre h. cm 190 provenienza: chiesa di San Giacomo Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	

V.37 Caccamo, chiesa parrocchiale dell'Annunziata (locale annesso) h. cm 180 provenienza: ubicazione ignota Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	
V.38 Palermo, chiesa di San Domenico h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Giovanni Matinati Datazione: ante 1514	

V.39 Palermo, santuario della Madonna dei Rimedi h. cm 180 provenienza: ubicazione ignota Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	
V.40 Palermo, chiesa dei Cappuccini h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	

V.41 Palermo, chiesa della Gancia h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo; croce originale in legno dorato Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: ambito dei Matinati Datazione: prima metà del XVI sec.	
V.42 Alcamo, chiesa Madre h. cm 325 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Antonello Gagini Datazione: 1521	

V.43 Ciminna, chiesa di San Francesco h. cm 215 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Antonello Gagini Datazione: 1522	
V.44 Randazzo, chiesa di San Martino h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno e mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Giovanni Antonio Matinati Datazione: 1546	

V.45 Assoro, chiesa Madre h. cm 220 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno e mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Giovanni Antonio Matinati Datazione: quinto decennio del XVI sec.	
V.46 Monreale, chiesa della Collegiata h. cm 175 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno e mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Giovanni Antonio Matinati Datazione: quinto decennio del XVI sec.	

V.47 Alcamo, chiesa di San Francesco di Paola (sacrestia) h. cm 280 provenienza: Alcamo, Chiesa del Crocifisso Materiale: legno policromo e parzialmente dorato Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: Giovannello Matinati Datazione: 1549-1550	
V.48 Cammarata, chiesa dell'Annunziata h. cm 280 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni I.N.R.I. Autore: Giovannello Matinati Datazione: metà del XVI sec.	

V.49 Burgio, chiesa Madre h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Giovannello Matinati Datazione: metà del XVI sec.	
V.50 Castelvetro, chiesa Madre h. cm 190 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Giovannello Matinati Datazione: metà del XVI sec.	

V.51 Petralia Sottana, chiesa Madre h. cm 180 provenienza: ubicazione originaria Materiale: mistura impannata e policroma Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Giovannello Matinati Datazione: metà del XVI sec.	
V.52 Palermo, chiesa della Magione h. cm 170 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: seguace di Giovannello Matinati Datazione: metà del XVI sec.	

V.53 Palermo, Museo Diocesano h. cm 108 provenienza: ubicazione ignota Materiale: cartapesta policroma e parzialmente dorata Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: plastificatore palermitano Datazione: metà del XVI sec.	
V.54 Castronovo di Sicilia, chiesa Madre h. cm 170 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo e parzialmente dorato Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: scultore della Sicilia occidentale Datazione: prima metà del XVI sec.	

V.55 Caltavuturo, chiesa Madre (sacrestia) h. cm 120 provenienza: Caltavuturo, chiesa del Salvatore al Casale Materiale: legno policromo e parzialmente dorato Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: Salvatore Pellenito (scultore) e Giacomo Galvagno (pittore) Datazione: 1504	
V.56 Gratteri, chiesa Madre (sacrestia) h. cm 110 provenienza: Gratteri, chiesa di San Leonardo Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Salvatore Pellenito Datazione: 1508	

V.57 Ciminna, chiesa del Salvatore h. cm 160 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: scultore iberico-levantino Datazione: primi decenni del XVI sec.	
V.58 Trapani, santuario dell'Annunziata h. cm 130 provenienza: Erice, chiesa del Carmine Materiale: legno policromo e parzialmente dorato Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni Autore: scultore iberico-levantino Datazione: primi decenni del XVI sec.	

V.59 Mazara del Vallo, Palazzo Episcopale

h. cm 130

provenienza: Mazara del Vallo, chiesa di
Sant'Egidio

Materiale: legno policromo

Iconografia

Cristo crocifisso

Iscrizioni

Autore: scultore iberico-levantino

Datazione: primi decenni del XVI sec.



V.60 Mazara del Vallo, monastero di San Michele

h. cm 180

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: legno policromo

Iconografia

Cristo crocifisso

Iscrizioni

INRI

Autore: scultore iberico-levantino

Datazione: primi decenni del XVI sec.



V.61 Cefalù, chiesa del convento di San Francesco h. cm 190 provenienza: ubicazione originaria Materiale: terracotta parzialmente policroma e dorata Iconografia Cristo crocifisso Iscrizioni INRI Autore: ambito di Pietro Torrigiani Datazione: inizi del XVI sec.	
V.62 Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis h. cm 170 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno policromo e dorato Iconografia San Giovanni Evangelista Iscrizioni Autore: scultore siciliano Datazione: ultimi decenni del XV sec.	

V.63 Collesano, Chiesa dei Santi Sebastiano e Fabiano (depositi)

h. cm 160

provenienza: Collesano, chiesa di San Domenico;
già chiesa di San Francesco

Materiale: legno policromo e parzialmente dorato

Iconografia

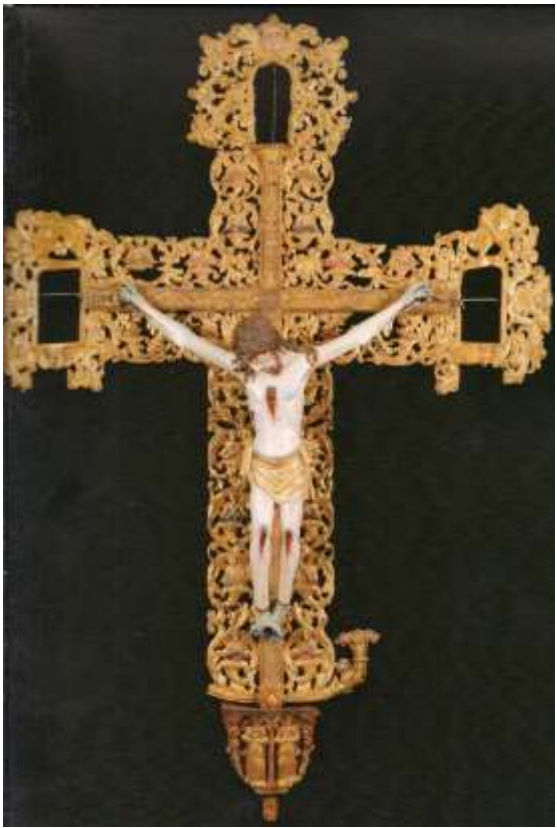
Vergine addolorata e San Giovanni evangelista
(Dolenti)

Iscrizioni

Autore: Francesco di Valdambrino

Datazione: secondo-terzo decennio del XV secolo



V.64 Palermo, chiesa di San Domenico (sacrestia) h. cm 170 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno policromo e parzialmente dorato Iconografia Crocifisso Iscrizioni Autore: Francesco di Valdambrino Datazione: inizi del XV secolo	
V.65 Sciacca, chiesa di San Michele h. cm 230 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo e dorato Iconografia Crocifisso, arcangelo Michele, San Giovanni evangelista (acefalo), base con quattro angeli, cornice con busti di angeli entro girali Iscrizioni Autore: Vincenzo Pernaci Datazione: quarto decennio del XVI sec.	

V.66 San Martino delle Scale (Monreale), sala capitolare dell'abazia benedettina h. cm 180 provenienza: San Martino delle Scale (Monreale), basilica abbaziale Materiale: legno policromo Iconografia Crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Francesco Trina Datazione: 1501	
V.67 Isnello, chiesa di San Michele h. cm 120 provenienza: ubicazione ignota Materiale: legno policromo parzialmente dorato Iconografia Crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Francesco Trina Datazione: secondo decennio del XVI sec.	

V.68 Castelbuono, chiesa dell'Annunziata h. cm 170 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo Iconografia Crocifisso Iscrizioni Autore: Bernardo Colloca Datazione: terzo decennio del XVI sec.	
V.69 Caltavuturo, chiesa di Santa Maria la Nova h. cm 170 provenienza: ubicazione originaria Materiale: legno policromo Iconografia Crocifisso Iscrizioni INRI Autore: Bernardo Colloca Datazione: terzo-quarto decennio del XVI sec.	

V.70 Bivona, chiesa di Santa Rosalia

h. cm 170

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: legno policromo parzialmente dorato

Iconografia

Crocifisso

Iscrizioni

Autore: Bernardo Colloca

Datazione: quarto decennio del XVI sec.



V.71 Collesano, chiesa Madre

h. cm 1200

provenienza: ubicazione originaria

Materiale: legno policromo e dorato

Iconografia

recto: statua in Mistura del Cristo crocifisso, statue lignee della Vergine e San Giovanni;
verso: Cristo risorto sul sarcofago scoperchiato, il re Davide, i profeti Isaia e Geremia, i padri della Chiesa occidentale San Gregorio magno, Sant'Ambrogio, Sant'Agostino e San Girolamo;
struttura di sostegno: due esseri ibridi con mascheroni e corpo serpentiforme ricoperto da squame e foglie, due sirene.

Iscrizioni

recto: INRI

verso: REX DAVIT – EXURGE GLORIA MEA,
IEREMIA – QUASI DE SUMMO SUSCITATUS
SUM, ISAIA – EGO SUSCITAVI EUM AD
IUSTITIAM, 1555 SILLARO PISIT

Autore: bottega madonita di Francesco Trina

Datazione: ante 1555





REPERTORIO ICONOGRAFICO

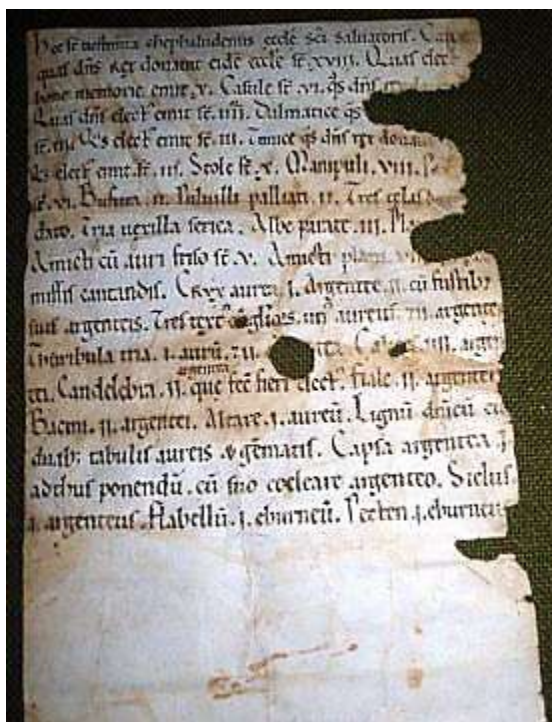


Fig. 1: Inventario di Bosone Normanno (pergamena S. I, 18), 1149, Cefalù, Arcivio Capitolare.



Fig. 2: Stauroteca di Ruggero II, metà del XII sec., Cefalù, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 3: Stauroteca, XI sec., Monopoli, Museo della Cattedrale.



Fig. 4: Stauroteca, X sec., Limburg an-der-Lahn, Donschatz.



Fig. 5: Coperta dell'Evangelario del vescovo Alfano, recto e verso, post 1173, Capua, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 6: Interno di una cappella (part. del soffitto della navata centrale), quarto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 7: Malattia e morte di Guglielmo II (part.), 1195-1197, Pietro da Eboli, Liber ad honorem Augusti, Berna, Burgerbibliothek, cod. 120 c. 97r.



Fig. 8: Lutto della città di Palermo per la morte di Guglielmo II (part.), 1195-1197, Pietro da Eboli, Liber ad honorem Augusti, Berna, Burgerbibliothek, cod. 120 c. 98r.



Fig. 9: Capsella di Samagher (part.), 440 ca., Venezia, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 10: Cristo fra gli apostoli e la Croce Gloriosa, catino absidale, inizi del V sec., Roma, Santa Pudenziana.



Fig. 11: Croce Gloriosa fra santi e volto di Cristo, catino absidale, rifacimento del XIX sec., Roma, San Giovanni in Laterano.



Fig. 12: Croce Gloriosa tra Santi e volto clipeato di Cristo, absidiola dei Santi Primo e Feliciano, 642-649, Roma, Santo Stefano Rotondo.



Fig. 13: Trono dell'Etimasia, arco trionfale, 432-440, Roma, Santa Maria Maggiore.



Fig. 14: Croce Gloriosa e Sant'Apollinare, catino absidale, metà del VI sec., Ravenna, Sant'Apollinare in Classe.



Fig. 15: Croce Gloriosa con figure clipeate, volta affrescata, prima metà del IX sec., Siracusa, Oratorio dei Santi Quaranta martiri di Sebaste presso le Catacombe di Santa Lucia.



Fig. 16: Croce Gloriosa fra gli apostoli, abside affrescata, primi decenni del XV sec., Cefalù, chiesa rupestre di San Biagio.



Fig. 17: Frammento di Croce Gloriosa, resti di cupola affrescata, primi decenni del XII sec., Montalbano Elicona, Cappella del Castello Aragonese.



Fig. 18: Frammento di evangelista, resti di vela affrescata, primi decenni del XII sec., Montalbano Elicona, Cappella del Castello Aragonese.



Fig. 19: San Lorenzo con emblemi diaconali, lunetta mosaicata, secondo quarto del V sec., Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia.



Figg. 20-21: Croce di Giustino II, recto e verso, 565-578, Roma, Tesoro di San Pietro.



Fig. 22: Incisione della Croce di Giustino II, 1779, Stefano Borgia, De Cruce Vaticana.



Fig. 23: Clipeo con volto di Cristo, catino absidale (part.), metà del VI sec., Ravenna, Sant'Apollinare in Classe.

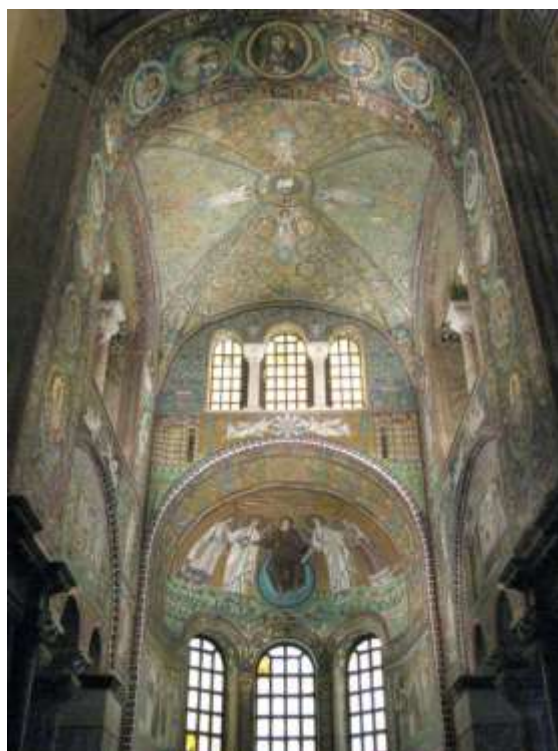


Fig. 24: Mosaici del bema e dell'abside, 547 ca., Ravenna, San Vitale.



Fig. 25: Santi diaconi con emblemi liturgici, secondo registro della parete Sud del bema, sesto o settimo decennio del XII sec., Cefalù, Cattedrale.



Fig. 26: Processione con croce, Salterio di Saint-Germain-des Prés, 820-830, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. Psautier Bibli. Fol. 23, c. 118v.



Fig. 27: Altare eucaristico con croce, Salterio di Saint-Germain-des Prés, 820-830, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. Psautier Bibli. Fol. 23, c. 130v.



Fig. 28: Miracolo dell'urna di San Clemente, Menologio di Basilio II, fine del X sec., Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vat. Gr. 1613, c. 985r.



Fig. 29: Trasporto del corpo di San Clemente, fine XI sec., Roma, San Clemente (chiesa inferiore).



Fig. 30: Laetetur et mater Ecclesia, Rotulus Exultet (Exultet II), 1060 ca., Bari, Museo Diocesano.



Fig. 31: Ut qui me non meis meritis, Rotulus Exultet (Exultet II), 1060 ca., Bari, Museo Diocesano.



Fig. 32: Giudizio Universale (Tabula Vaticana), part., settimo decennio dell'XI sec., Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.



Fig. 33: Ciclo di San Nicola, volta del Presbiterio, 1096-1097, Abbazia di Novalesa, cappella di Sant'Eraldo.



Fig. 34: Sant'Ippolito riceve l'eucarestia, affresco del nartece, fine del XIII sec., Roma, San Lorenzo fuori le mura.



Fig. 35: Sant'Ippolito riceve l'Eucarestia, incisione tratta prima del bombardamento del 1943 (da Righetti).



Fig. 36: Celebrazione dell'Eucarestia con la croce processionale sull'altare, St. Albans, 1140 ca., Oxford, Bodleian Library, MS Auct. D.2.6, c. 194.



Fig. 37: Anovelo da Imbonate, Incoronazione di Gian Galazzo Visconti, Messale ambrosiano, 1395 ca., Milano, Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio, ms. lat. 6, c. 8.



Fig. 38: L'imperatore Basilio II dona una croce d'altare, Synopsis Historiarum di Giovanni Scilitze, metà del XII sec., Madrid, Biblioteca Nacional de España, Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2, c. 152r.



Fig. 39: Processione con diaconi staurofori, Synopsis Historiarum di Giovanni Scilitze, metà del XII sec., Madrid, Biblioteca Nacional de España, Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2, c. 210v.



Fig. 40: Iscrizione attorno al catino absidale, quinto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 41: Trono dell'Etimasia, volta del bema, quinto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 42: Trono dell'Etimasia, volta del bema, ottavo decennio del XII sec., Monreale, Duomo.



Fig. 43: Lastra in porfido al centro del giro dell'abside principale, Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 44: Orafo spagnolo, Piede della Stauroteca, primi decenni del XVI sec., Cosenza, Museo Diocesano.



Fig. 45: Cristo in gloria fra angeli, profeti ed evangelisti, cupola mosaicata, quinto decennio del XII sec., Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio.



Fig. 46: Cristo in gloria fra angeli, profeti ed evangelisti, cupola mosaicata, 1143, Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 47: San Giovanni evangelista, Stauroteca (part. del verso), sesto decennio del XII sec., Cosenza, Museo Diocesano.



Fig. 48: San Giovanni evangelista, tromba della cupola, 1143, Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 49: San Michele arcangelo, Stauroteca (part. del recto), sesto decennio del XII sec., Cosenza, Museo Diocesano.



Fig. 50: Schiera di arcangeli, cupola, 1143, Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 51: San Michele arcangelo, mosaici dell'abside, 1148, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 52: Placchetta con altare eucaristico e simboli della passione, Stauroteca (part. del recto), sesto decennio del XII sec., Cosenza, Museo Diocesano.



Fig. 53: Vergine Odigitria e San Giovanni Battista, transetto Nord, quinto o sesto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 54: San Giovanni Battista, tamburo della cupola, 1143, Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 55: San Giovanni Battista, Stauroteca (part. del recto), sesto decennio del XII sec., Cosenza, Museo Diocesano.



Fig. 56: San Giovanni Battista fra i santi del giro dell'abside, quinto o sesto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 57: Lezionario di Cluny, Parigi, Bibliothèque Nationale Française, ms. Nouv. Acq. Lat. 2246, c. 42v.

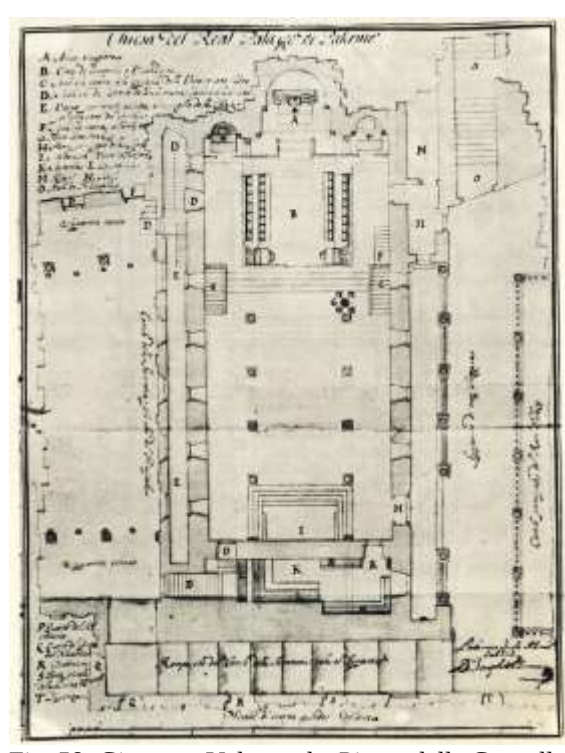


Fig. 58: Giuseppe Valenzuela, Pianta della Cappella Palatina, 1754, Palermo, Archivio Storico del Capitolo Palatino.



Fig. 59: Creazione del Mondo e diluvio universale, ciclo musivo della navata centrale, sesto decennio del XII secolo, Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 60: Figure virili di un ebreo e un arabo, transetto Nord, quinto o sesto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 61: Borchia di maniglia con iscrizione in caratteri cufici, metà del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 62: Ambone, sesto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 63: Parete del Transetto Sud, metà del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 64: Predica di Giovanni Battista, parete del transetto Nord, rifacimento del XIX sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 65: Cristo Crocifisso fra la Vergine e San Giovanni Battista, Stauroteca (part. del recto), sesto decennio del XII sec., Cosenza, Museo Diocesano.



Fig. 66: Cristo crocifisso, Stauroteca (part. del recto), sesto decennio del XII sec., Cosenza, Museo Diocesano.



Fig. 67: Crocifissione, icone della Vergine Eleousa (Part. della riza), sesto decennio del XII sec., Cefalù, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 68: Icone della Vergine Eleousa, sesto decennio del XII sec., Cefalù, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 69: Croce di Roberto il Guiscardo, fiore a smalto cloisonné, ultimo quarto del XIII sec., Salerno, Museo Diocesano.

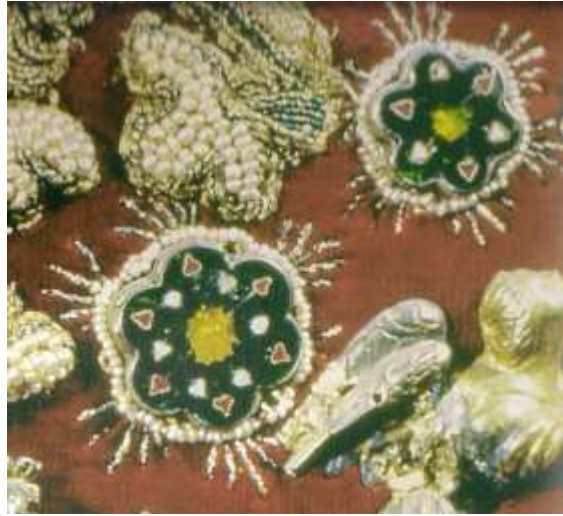


Fig. 70: Fiore a smalto cloisonné reimpiegato nel Paliotto "Carandolet", ultimo quarto del XIII sec., Palermo, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 71: Croce detta di Roberto il Guiscardo, teca cruciforme in cruiistallo di rocca e resti di decoro in filigrana a vermicelli, terzo quarto del XII sec., Salerno, Museo Diocesano.



Fig. 72: Piede della Croce detta di San Leonzio, 1458-1484, Napoli, Museo Diocesano.



Fig. 73: Placchetta con l'evangelista Matteo, Croce detta di San Leonzio, ottavo-nono decennio del XII sec., Napoli, Museo Diocesano.



Fig. 74: Placchetta con l'evangelista Matteo, Reliquiario del braccio destro di San Biagio, ottavo-nono decennio del XII sec., Dubrovnik, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 75: Croce di Velletri, recto, metà del XII secolo, Velletri, Museo Diocesano.



Fig. 76: Croce del Tesoro dei Guelfi, recto, metà del XII sec., Berlino, Kunstgewerbesmuseum.



Fig. 77: Croce del Tesoro dei Guelfi, verso e piede, metà del XII sec., Berlino, Kunstgewerbesmuseum.



Fig. 78: Prima croce di Matilde (verso), ante 982, Essen, Münsterschatzmuseum.



Fig. 79: Placchetta con la badessa Matilde e il duca Ottone di Baviera, Prima croce di Matilde (part. del recto), ante 982, Essen, Münsterschatzmuseum.



Fig. 80: Prima croce di Matilde (recto), ante 982, Essen, Münsterschatzmuseum.



Fig. 81: Seconda croce di Matilde (recto), fine dell'XI sec., Essen, Münsterschatzmuseum.



Fig. 82: Croce della badessa Teofano (recto), metà dell'XI sec., Essen, Münsterschatzmuseum.



Fig. 83: Piede della Croce del Tesoro dei Guelfi (part.), metà del XII sec., Berlino, Kunstgewerbesmuseum.



Fig. 84: Porta bronzea sud-ovest con borchie leonine, prima metà del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 85: Capitello proveniente dall'ambone, sesto decennio del XII secolo, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 86: Lepre incisa, Croce detta del Pantocratore (part.), intervento della fine del XII sec. o inizio del XIII sec., Gaeta, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 87: Iniziale F in forma di lepre, Epistolario, fine del XII sec., Palermo, Archivio Storico Diocesano, ms. 10, c. 104r.



Fig. 88: Manifattura boema, Croce processionale (recto) ante 1290, Vyšší Brod, abbazia cistercense.



Fig. 89: : Manifattura siciliana, Croce processionale (part. del verso), fine del XII sec., Vyšší Brod, abbazia cistercense.



Fig. 90: Corona Costanza d'Aragona, seconda metà del XII sec., Palermo, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 91: Placchetta con San Pietro, Croce processionale (part. del verso), seconda metà del XII sec., Vyšší Brod, abbazia cistercense.



Fig. 92: Croce processionale (recto), prima metà del XIII sec., Digione, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 93: Manifattura limosina, Cassa reliquiaria, prima metà del XIII sec., Agrigento, Museo Diocesano.



Fig. 94: Assassinio di San Tommaso Becket davanti all'altare, Cassa reliquiaria di San Tommaso Becket, 1190 ca., Londra, Victoria&Albert Museum.



Figg. 95-96: Croce processionale (recto e verso), prima metà del XIII sec., Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.



Fig. 97: Imitazione di manifattura limosina, Cristo redentore, statua centrale della Pergola di San Pietro, primo quarto del XIII sec., Città del Vaticano, Museo Sacro Vaticano.



Fig. 98: Manifattura limosina, Placca centrale di croce processionale, primi decenni del XIII sec., Salisburgo, Salisbury&South Wiltshire Museum.



Fig. 99: Crocifissione, Cassa di San Calmin (part.), fine del XII sec., Mozac, Tesoro dell'Abbazia di San Calmin.



Fig. 100: Croce processionale (recto), primo quarto del XIII sec., Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.



Fig. 101: Crocifissione, Sacramentario di Messina, primo quarto del XIII sec., Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 52, c. 80v.

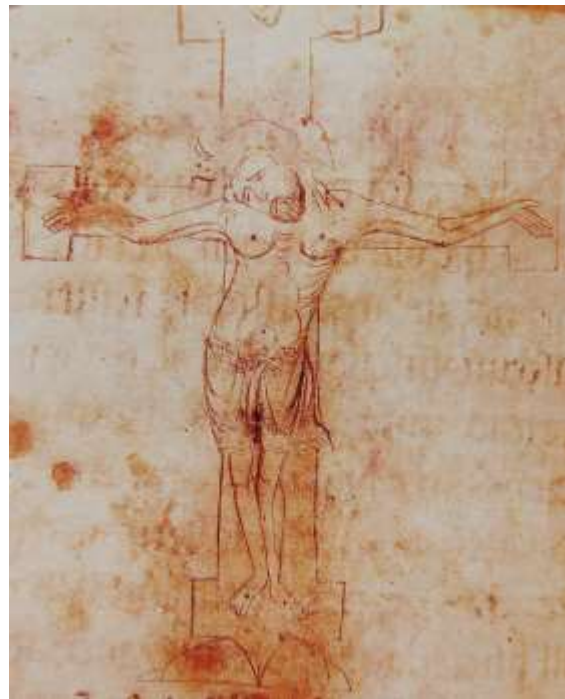


Fig. 102: Cristo crocifisso, Messale detto gallicano, inizi del XIII sec., Palermo, Archivio Storico Diocesano, ms. 1, c. 161.



Fig. 103: Crocifissione, Sacramentario, primo quarto del XIII sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo San Pietro 18, c. 67r.



Fig. 104: Evangelista Giovanni e motivo decorativo, Croce processionale (part, del verso), quarto decennio del XIII sec., Messina, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 105: Evangelista marco e motivo decorativo, Croce processionale (part, del verso), quarto decennio del XIII sec., Messina, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 106: Cristo crocifisso, Croce processionale (part, del recto), quarto decennio del XIII sec., Messina, Tesoro della Cattedrale.



Fig. 107: Vergine orante ed elemento decorativo, Croce processionale (part, del verso), quarto decennio del XIII sec., Messina, Tesoro della Cattedrale.

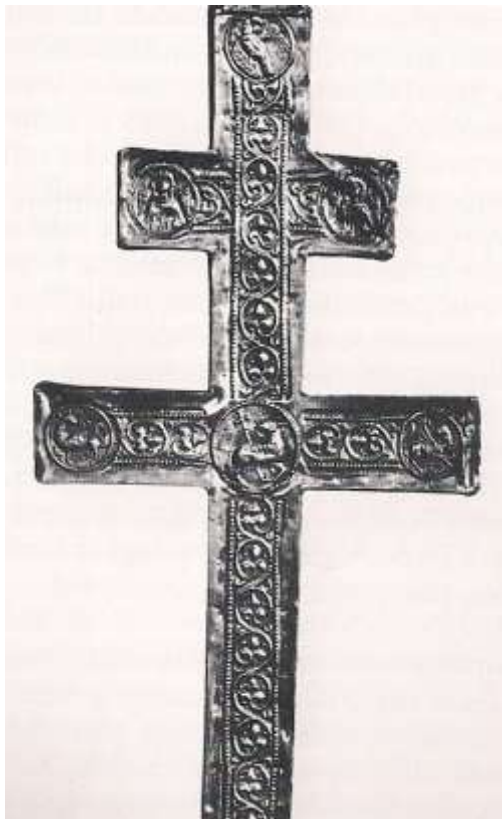


Fig. 108: Croce del Santo Sepolcro (verso), secondo quarto del XII sec., Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum.



Fig. 109: Croce del Santo Sepolcro (verso), inizi XIII sec., Bari, Museo Diocesano.

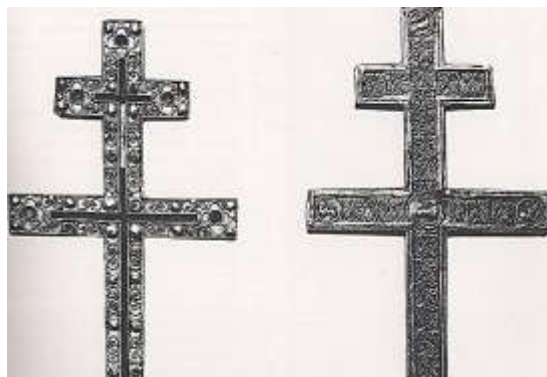


Fig. 110: Croce del Santo Sepolcro (recto e verso), metà del XII sec., Barletta, Santo Sepolcro.



Fig. 111: Elevatio Crucis, Menologio di Basilio II, fine del X sec., Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vat. Gr. 1613, c. 985r.



Fig. 112: Placchetta di Croce del Santo Sepolcro, Altarolo portatile (faccia inferiore), metà del XIII sec., Agrigento, Museo Diocesano.



Fig. 113: Croce del Santo Sepolcro (recto), metà del XIII sec., Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 114: Placchetta con Agnus Dei, Altarolo portatile (faccia inferiore), metà del XIII sec., Agrigento, Museo Diocesano.



Fig. 115: Placchetta decorativa, Altarolo portatile (faccia superiore), metà del XIII sec., Agrigento, Museo Diocesano.



Fig. 116: Edicola del Santo Sepolcro e figura di offerente, placchetta di Croce del Santo Sepolcro (part.), Altarolo portatile (faccia inferiore), metà del XIII sec., Agrigento, Museo Diocesano.



Fig. 117: Matteo D'Ajello tenta di indurre Gualtiero Offamilio a sostenere Tancredi (part), Pietro da Eboli, Liber ad honorem Augusti, Berna, Burgerbibliothek, cod. 120 c. 100r.

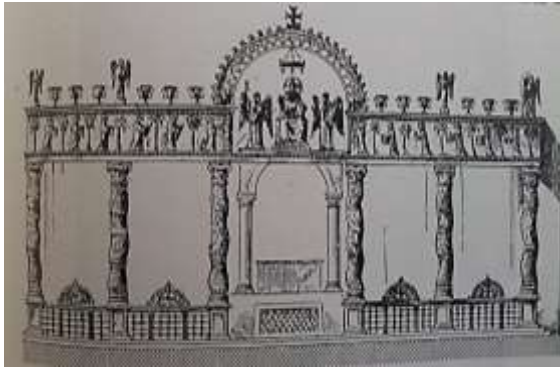


Fig. 118: Ricostruzione della Pergula di San Pietro, da Righetti.



Fig. 119: Copia del Crocifisso di Leone IV, metà del XVI sec., Città del Vaticano, Fabbrica di san Pietro.

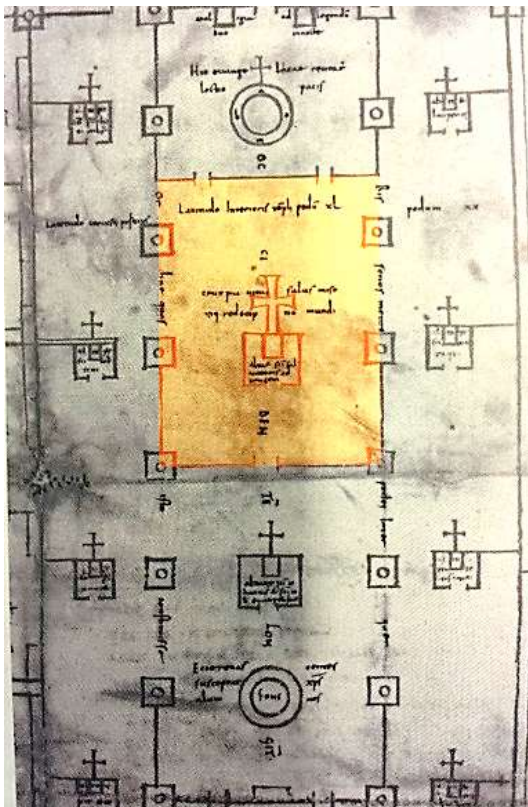


Fig. 120: Recinzioni della croce, Pianta di San Gallo (part.), 830 ca., St. Gallen Stiftsbibliothek, Codex Sangallensis 1092.

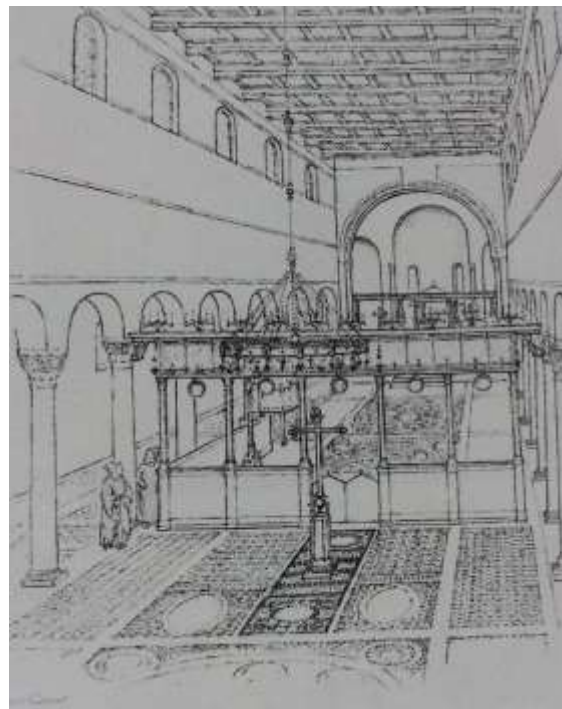


Fig. 121: Ricostruzione dell'interno della basilica dell'abate Desiderio a Montecassino (1058-1086), da Conant.

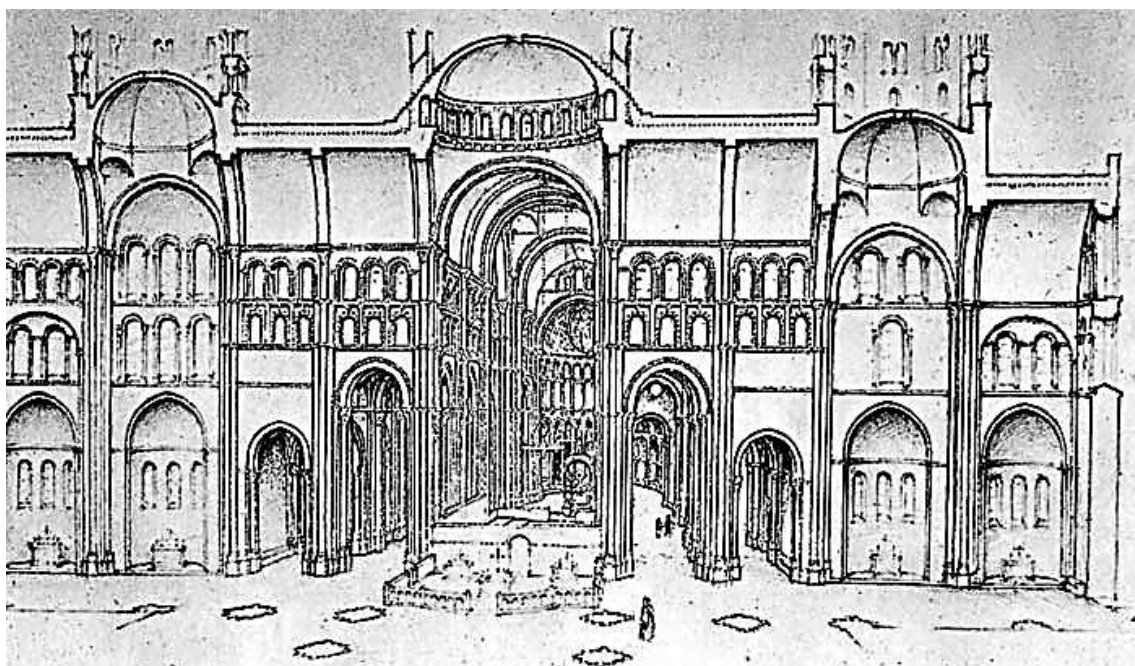


Fig. 122: Ricostruzione dell'interno della basilica di Cluny III (1088-1130), da Conant.



Figg. 123-124: Croce dette del Campo (recto e verso), prima metà del XII sec., Brescia, Tesoro delle Sante Croci.



Figg. 125-126: Piede di croce dell'abazia di Sait-Bertin, 1175 ca., Saint-Omer, Musée Sandelin.



Fig. 127: Maestro di Saint Giles, Messa di Saint Giles, fine del XV sec., Londra, National Gallery.



Fig. 128: Crocifisso del vescovo Gerone, 975 ca., Colonia, Cattedrale.



Fig. 129: Crocifisso in bronzo, 1060 ca., Essen, abbazia di Werden.



Fig. 130: Crocifisso della badessa Raingarda, 963-965, Pavia, San Michele.



Fig. 131: Crocifisso del vescovo Leone, primo quarto dell'XI sec., Vercelli, Cattedrale.



Fig. 132: Crocifisso del vescovo Ariberto, 1037-1039, Milano, Museo Diocesano.

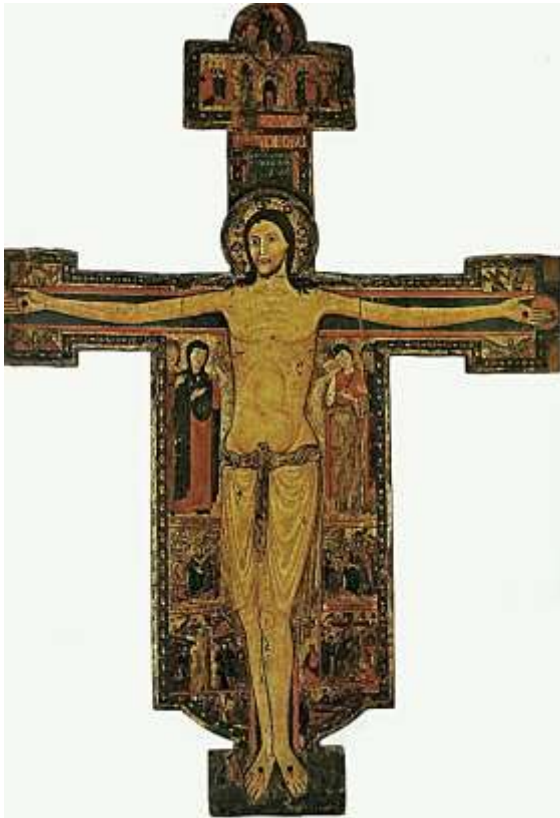


Fig. 133: Guglielmus, Croce dipinta, 1138, Sarzana, Cattedrale.

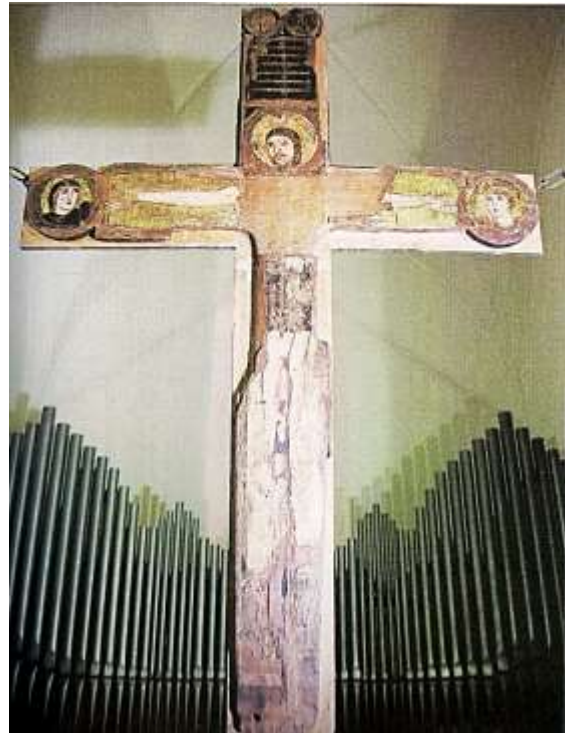


Fig. 134: Pittore romano, Croce dipinta, fine dell'XI sec., Fondi, San Pietro.

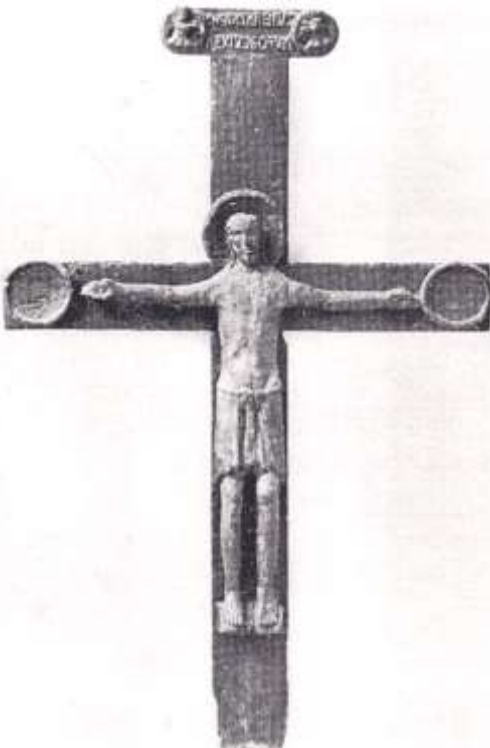


Fig. 135: Crocifisso, fine dell'XI-inizio del XII sec., Napoli, San Giorgio Maggiore.



Fig. 136: Vergine Advocata, seconda metà dell'XI sec., Roma, Santa Maria all'Aracoeli.



Fig. 137: Crocifissione, seconda metà dell'VIII sec., Roma, Santa Maria Antiqua.



Fig. 138: Crocifissione, seconda metà del IX secolo, San Vincenzo al Volturo, Abbazia benedettina (cripta).



Fig. 139: Salterio di Luigi il Germanico, 887 ca., Berlino, Staatsbibliothek, ms. th. lat. c. 120r.



Fig. 140: Crocifissione, avorio del vescovo Adalberos II, 984-1005, Metz, Musée de la Cour d'Or.



Fig. 141: Crocifissione, Messale di Londrino, fine del X sec.-inizio dell'XI sec., Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 24 inf., c. 182v.



Fig. 142: Crocifissione, Sacramentario ambrosiano, fine dell'XI sec., Vercelli, Biblioteca Capitolate, ms. CXXXVI, c. 179r.

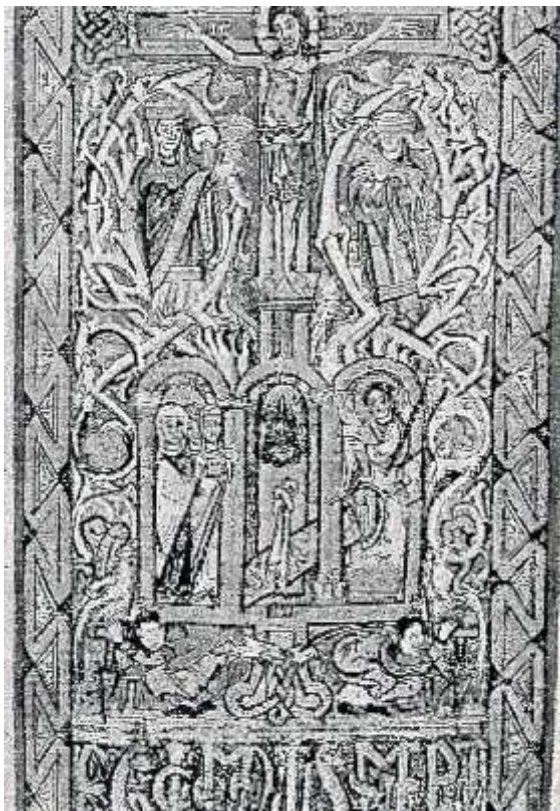


Fig. 143: Crocifissione, Messale di San Benedetto Po, fine del XII sec., Mantova, Biblioteca Comunale, ms. 441, c. 67v.



Fig. 144: Villard de Honnecourt, disegno di Crocifissione su colonna, 1220-1230, Parigi, Biblioteque Nationale, ms. fr. 19093, c. 18.



Fig. 145: Il Mistero del sacrificio eucaristico, Ildegarda di Bigen, Liber Scivias, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Rupertsberg ms. n. 1098, c. 115v.



Fig. 146: Preghiera davanti al Cricifisso, Bible Moralisée, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 1179, c. 202r.



Fig. 147: Giotto, San Francesco davanti al crocifisso di San Damiano, ultimo decennio del XIII sec., Assisi, San Francesco (chiesa superiore).



Fig. 148: Giotto, Visione dei troni celesti, ultimo decennio del XIII sec., Assisi, San Francesco (chiesa superiore).



Fig. 149: Giovanni del Biondo, Trittico di San Giovanni Guadalberto, 1360 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 150: Giotto, Presepio di Greccio, ultimo decennio del XIII sec., Assisi, San Francesco (chiesa superiore).



Fig. 151: Giotto, Accertamento delle stimmate, ultimo decennio del XIII sec., Assisi, San Francesco (chiesa superiore).



Fig. 152: Puccio Capanna, Martirio di San Stanislao, 1337-1338, Assisi, San Francesco (chiesa inferiore, cappella di San Stanislao).

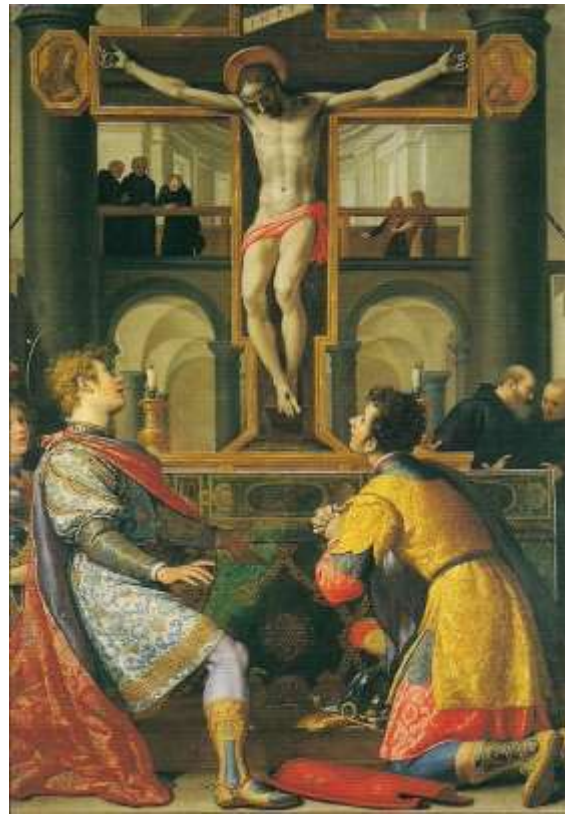


Fig. 153: Agostino Ciampelli, San Giovanni Guadalberto, 1594, Roma, Santa Prassede (sacrestia).



Fig. 154: Tramezzo e trave del Crocifisso, seconda metà del XIII sec., Halberstadt, Cattedrale.



Fig. 155: Tramezzo con crocifissione, 1250-1260, Naumburg, Cattedrale.



Fig. 156: Pergola con supporto per il crocifisso, primo quarto del XII sec., Magliano de' Marsi, Santa Maria in Valle Porclaneta.



Fig. 157: Pierpaolo e Jacobello delle Masegne, Pergola, 1394, Venezia, San Marco.



Fig. 158: Tramezzo con crocifisso, seconda metà del XV sec., Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari.



Fig. 159: Trave con crocifisso, seconda metà del XV sec., Torcello, Cattedrale.



Fig. 160: Paolo Veneziano, Trave con croce dipinta e tabelloni con i dolenti, metà del XIV sec., Dubrovnik, chiesa dei domenicani.



Fig. 161: Crocifisso, fine del XII sec., Agrigento, Santa Maria di tutte le Grazie.



Fig. 162: Posizionamento della Croce prima della rimozione per il restauro, Siracusa, Santa Lucia al sepolcro (foto Archivio Fotografico della Soprintendenza di Palermo).

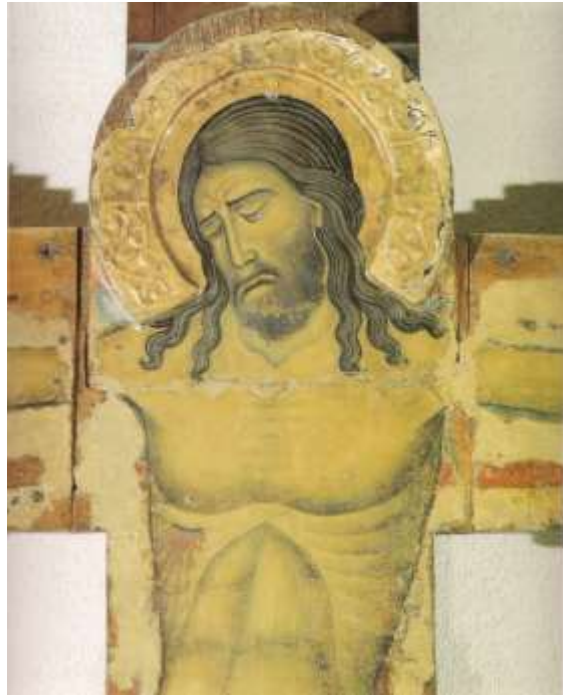


Fig. 163: Pittore pisano, croce dipinta (part.), metà del XIII sec., Siracusa, Santa Lucia alla Badia.

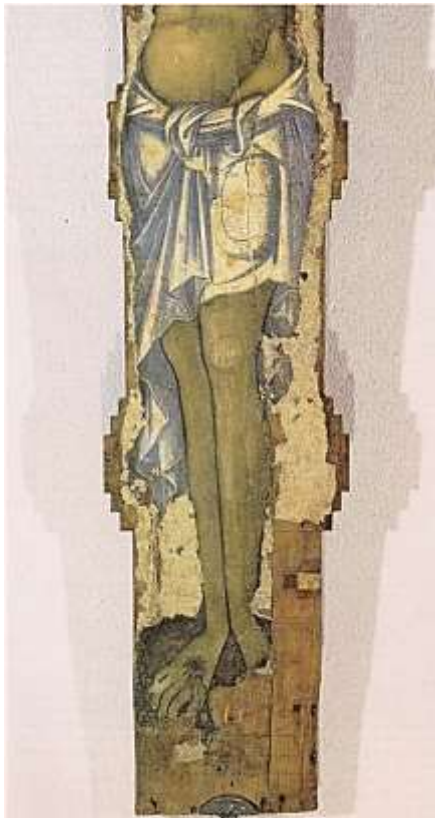


Fig. 164: Pittore pisano, croce dipinta (part.), metà del XIII sec., Siracusa, Santa Lucia alla Badia.



Fig. 165: Pittore pisano, croce dipinta (part.), metà del XIII sec., Siracusa, Santa Lucia alla Badia.



Fig. 166: Pittore pisano, croce dipinta (part.), metà del XIII sec., Siracusa, Santa Lucia alla Badia.



Fig. 167: Pittore pisano, croce dipinta (part.), metà del XIII sec., Siracusa, Santa Lucia alla Badia.



Fig. 168: Berlinghiero, Croce dipinta, prima metà del XIII sec., Pisa, Museo nazionale di San Matteo.



Fig. 169: Enrico di Tedice, Croce dipinta, metà del XIII sec., Pisa, San Martino.



Fig. 170: Pittore pisano, croce dipinta (part.), metà del XIII sec., Siracusa, Santa Lucia alla Badia.



Fig. 171: Giunta Pisano (?), Croce dipinta di San Benedetto a Ripa d'Arno (part.), 1250 ca., Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



Fig. 172: Giotto, Croce dipinta, 1290 ca., Firenze, Santa Maria Novella.



Fig. 173: Maestro del Bigallo, Croce dipinta, 1230 ca., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.



Fig. 174: Guppo Ligneo della Deposizione (part. della croce), 1228 ca., Volterra, Cattedrale.



Fig. 175: Croce dipinta n. 20 (part. del nimbo dipinto), Primi decenni del XIII sec., Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



Fig. 176: Maestro della croce di Castelfiorentino, Croce di Castelfiorentino, terzo quarto del XIII sec., Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra.



Fig. 177: Michele di Baldovino, Croce dipinta, seconda metà del XIII sec., Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



Fig. 177: Giunta Pisano, Croce dipinta, quarto decennio del XIII sec., Assisi, Santa Maria degli Angeli.



Fig. 178: Giunta Pisano (?), Croce dipinta di san Benedetto a Ripa d'Arno, 1250 ca., Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



Figg. 179-180: Dio affida ad Adamo il paradiso terrestre e Pantokator (part.), ottavo decennio del XII sec. – primi decenni del XIII sec., Monreale, Cattedrale.



Fig. 181: Icone della Vergine Odigitria, primi decenni del XIII sec., Monreale, Cattedrale.



Fig. 182: Croce dipinta (part. del recto), prima metà del XIII sec., Mazara del Vallo, Cattedrale.



Fig. 183: Acquario (part. del Battesimo di Cristo), quinto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 184: Agnus Dei, Croce dipinta (part. del verso), prima metà del XIII sec., Mazara del Vallo, Cattedrale.



Fig. 185: Simbolo dell'evangelista Marco, Croce dipinta (part. del verso), prima metà del XIII sec., Mazara del Vallo, Cattedrale.



Fig. 186: Simbolo dell'evangelista Giovanni, Croce dipinta (part. del verso), prima metà del XIII sec., Mazara del Vallo, Cattedrale.



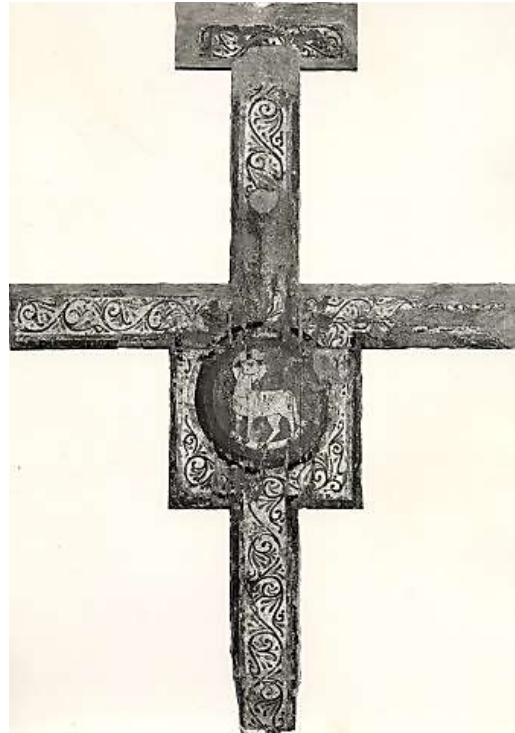
Fig. 187: Simbolo dell'evangelista Matteo, Croce dipinta (part. del verso), prima metà del XIII sec., Mazara del Vallo, Cattedrale.



Fig. 188: Simbolo dell'evangelista Luca, Croce dipinta (part. del verso), prima metà del XIII sec., Mazara del Vallo, Cattedrale.



Fig. 189: Maestranze limosine operanti nel Regno Latino di Gerusalemme, Placca centrale di croce processionale, fine del XII sec., New York, Metropolitan Museum of Art.



Figg. 190-191: Croce dipinta opistografa (recto e verso), fine dell'XI sec., Isola di San Nicola alle Tremiti, abbazia benedettina.



Figg. 192-193: Triumphkreuzgruppe sulla trave (recto e verso) in una foto del XIX sec., Braunschweig, Cattedrale.



Fig. 194: Rabano Mauro, Liber Sanctae Crucis, Carme XV, 835, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124, c. 22v.

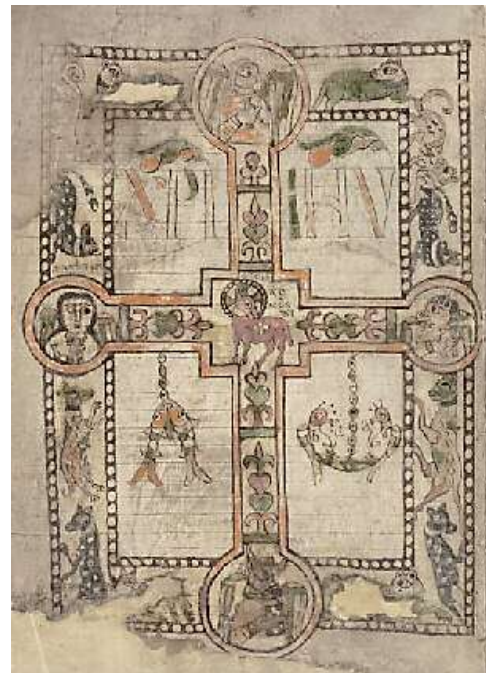


Fig. 195: Paul Orose, Histoire contre les païens, Laon, Bibliothèque Municipale, ms. 137, c. 1v.



Fig. 196: Soffitto dipinto della navata destra, quarto decennio del XII sec., Palermo, Cappella Palatina.



Fig. 197: Scene di caccia, Sala detta di Ruggero, settimo-ottavo decennio del XII sec., Palermo, Palazzo Reale.



Fig. 198: Agnus Dei fra i simboli degli evangelisti, ultimo quarto del XII sec., Paternò, Castello normanno (cappella).



Fig. 199: Figura di leone, Iniziale miniata (part.), Bibbia inglese di San Martino delle Scale, metà del XIII sec., Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia "A. Bembace", I.F.6-7, c. 173r.



Fig. 200: Crocifissione, sesto decennio del XIII sec., Roma, Santa Prassede.



Fig. 201: Cristo crocifisso fra i santi Nicola e Filippo d'Argirò, Croce dipinta (part.), metà del XIII sec., Sciacca, San Nicolò la Latina.



Fig. 202: Croce dipinta, metà del XIII sec., Montalto Marche, Museo Sistino Vescovile.



Fig. 203: Maestro di Calci, Croce dipinta, seconda metà del XIII sec., Pisa, San Michele degli Scalzi.



Fig. 204: Michele di Baldovino, Croce dipinta, seconda metà del XIII sec., Pisa, San Pietro in Vinculis.



Fig. 205: Maestro di Santa Marta, Croce dipinta, seconda metà del XIII sec., Pisa, Santa Marta.



Fig. 206: Croce dipinta, seconda metà del XIII sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (depositi).



Fig. 207: Giunta Pisano, Croce dipinta, 1254, Bologna, San Domenico.



Fig. 208: Cimabue, Croce dipinta, 1268-1271, Arezzo, San Domenico.



Fig. 209: Croce dipinta (part.), seconda metà del XIII sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (depositi).



Fig. 210: Croce dipinta (part), seconda metà del XIII sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (depositi).



Fig. 211: Croce dipinta (part.), seconda metà del XIII sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (depositi).



Fig. 212: Berlinghiero Berlinghieri, Croce dipinta, secondo decennio del XIII sec., Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.



Fig. 214: Croce dipinta (part.), seconda metà del XIII sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (depositi).



Fig. 215: Croce dipinta (part.), seconda metà del XIII sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (depositi).



Figg. 216-217: Serafini, Croce dipinta (partt.), seconda metà del XIII sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (depositi).



Fig. 218: Volta del bema con Trisagion, ottavo decennio del XII sec., Monreale, Cattedrale.



Fig. 219: Figura di santa (Santa Rosalia?), Croce dipinta (part.), seconda metà del XIII sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (depositi).



Fig. 220: Santa Rosalia (?), part. della tavola con i Santi Oliva, Elia, Venera e Rosalia, metà del XIII sec., Palermo, Museo Diocesano.



Fig. 221: Cerchia dei Berlinghieri, Pantokrator, Croce dipinta (part.), secondo quarto del XIII sec., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.



Fig. 222: Vergine orante, croce dipinta (part.), metà del XIII sec., Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 223: Croce dipinta (part.), quinto decennio del XIV sec., Messina, Museo Regionale "M. Accascina".



Fig. 224: San Michele arcangelo, Croce dipinta (part.), quinto decennio del XIV sec., Messina, Museo Regionale "M. Accascina".



Fig. 225: Vergine dolente, Croce dipinta (part.), quinto decennio del XIV sec., Messina, Museo Regionale "M. Accascina".



Fig. 226: San Giovanni dolente, Croce dipinta (part.), quinto decennio del XIV sec., Messina, Museo Regionale "M. Accascina".



Fig. 227: Maestro dell'Incoronazione della Vergine, Croce dipinta, metà del XIV sec., Venezia, Museo dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini.



Fig. 228: Ambito di Paolo Veneziano, Croce dipinta, metà del XIV sec., Trogir, San Nicola.



Fig. 229: Crocifisso di Rifesi (part.), settimo decennio del XIII sec., Burgio, chiesa Madre.



Fig. 230: Crocifisso di Rifesi, settimo decennio del XIII sec., Burgio, chiesa Madre.



Fig. 231: Crocifisso di Rivesi (part.), settimo decennio del XIII sec., Burgio, chiesa Madre.



Fig. 232: Crocifisso di Rivesi (part.), settimo decennio del XIII sec., Burgio, chiesa Madre.



Fig. 233: Christ souriant, fine del XII-inizio del XIII sec., Lérins, abbazia cistercense.



Fig. 234: Crocifisso di Manfredi Chiaramonte, 1306-1314, Palermo, Cattedrale.

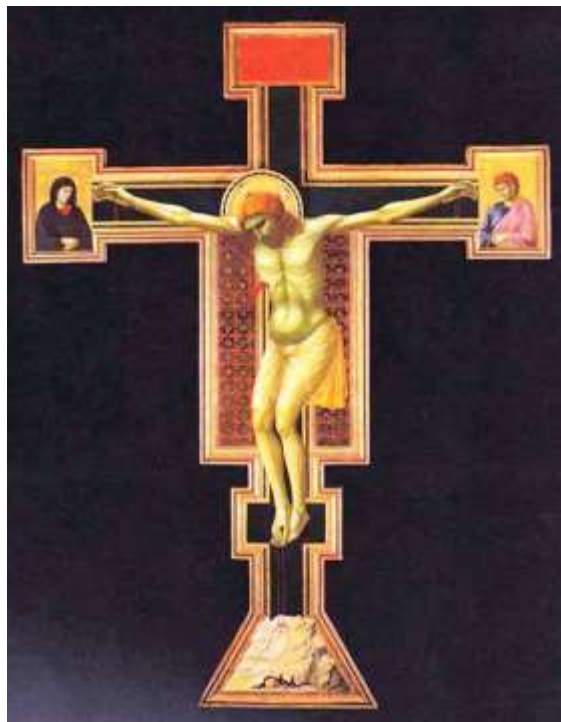


Fig. 235: Giotto, Croce dipinta, 1290 ca., Firenze, Santa Maria Novella.



Fig. 236: Bible Moralisée, primi decenni del XIII sec., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c. 48r.



Fig. 237: Bible Moralisée, primi decenni del XIII sec., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c. 53r.



Fig. 238: Bible Moralisée, primi decenni del XIII sec., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c. 31v.



Fig. 239: Bible Moralisée, primi decenni del XIII sec., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c. 36v.



Fig. 240: Bible Moralisée, primi decenni del XIII sec., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c. 57r.



Fig. 241: Bible Moralisée, primi decenni del XIII sec., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c. 74r.



Fig. 242: Volto Santo, XI sec., Lucca, Cattedrale.



Fig. 243: Bible Moralisée, primi decenni del XIII sec., Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c. 24r.



Fig. 244: Gruppo ligneo della Deposizione, 1228, Volterra, Cattedrale.

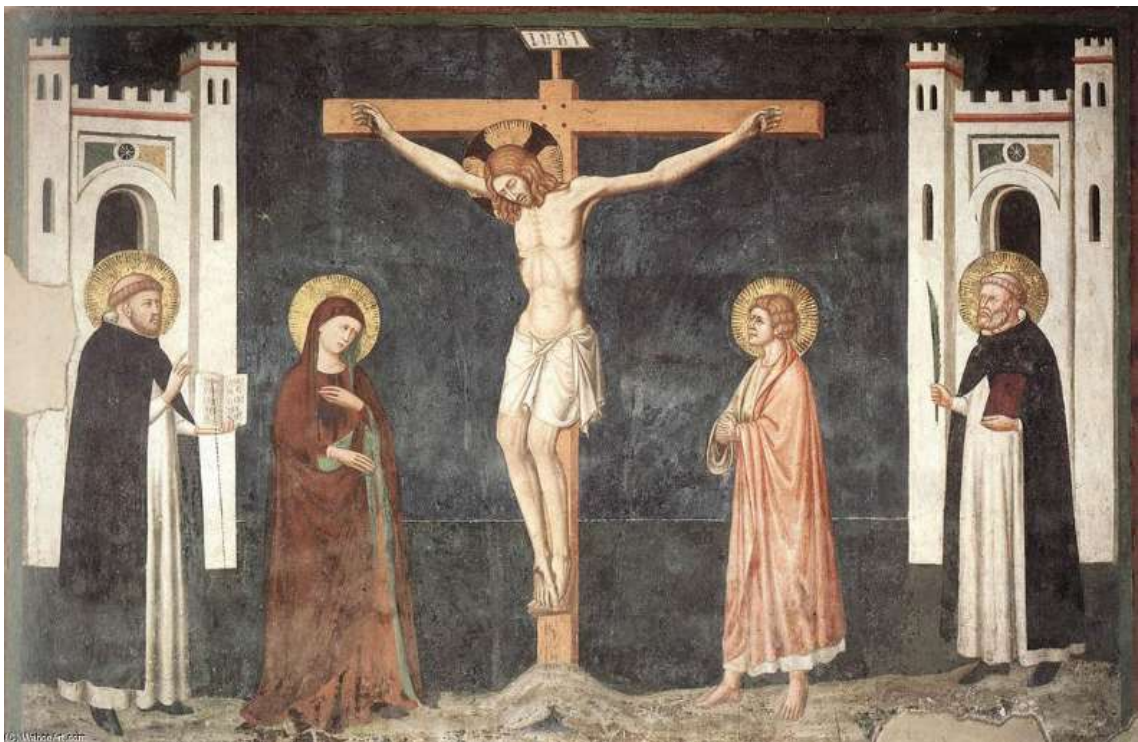


Fig. 245: Pietro Cavallini, Crocifissione fra i Santi Domenico e Pietro martire, 1308-1309, Napoli, San Domenico Maggiore.

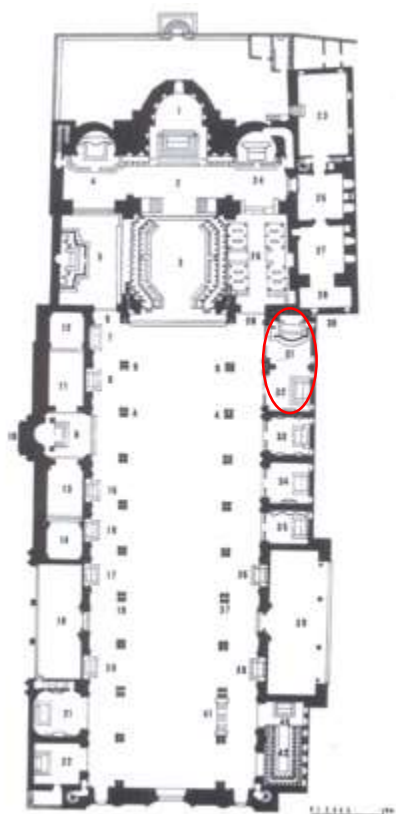


Fig. 246: Pianta della Cattedrale gualteriana di Palermo prima dei rifacimenti di fine Settecento, nel cerchio rosso la cappella del Crocifisso.



Fig. 247: Croce inglese dipinta, ottavo decennio del XIII sec.; Crocifisso ligneo, primi decenni del XIV sec., Firenze, Santa Maria Novella (cappella della Pura).



Fig. 248: Ugolino di Prete Ilario, San Tommaso davanti al Crocifisso, 1357-1364, Orvieto, Cattedrale (vela della cappella del Corporale).



Fig. 249: Vecchietta, Santa Caterina da Siena davanti al Crocifisso, Arliquiera (part. del recto), 1445, Siena, Pinacoteca Nazionale di Santa Maria della Scala.

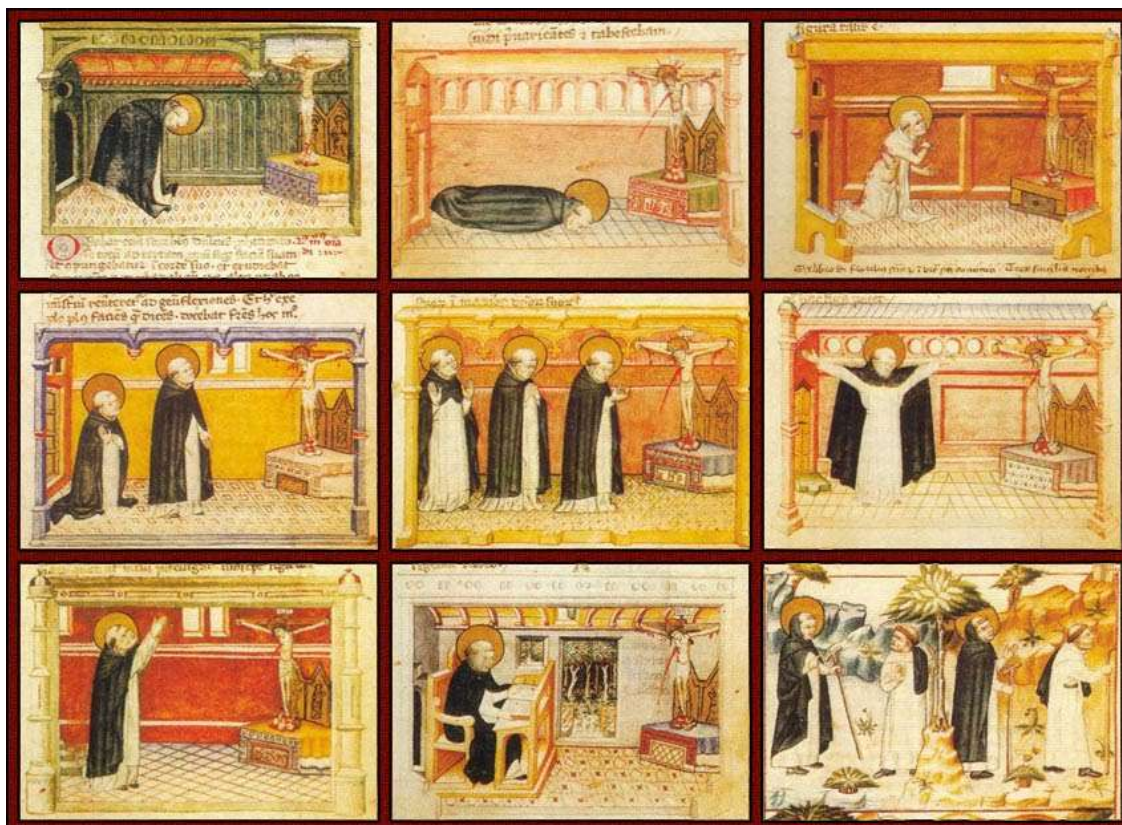


Fig. 250-251-252-253-254-255-256-257-258: De modo orandi, 1320-1330, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat. Rossianus 3, c. 6r, 6v, 7r, 7v, 8r, 8v, 9r, 9v, 10r.



Fig. 259: crocifisso ligneo, inizi del XIV sec., Orvieto, San Domenico.



Fig. 260: Crocifisso ligneo, ante 1304, Colonia, Sankt Maria im Kapitol.



Fig. 261: Giovanni Pisano, 1270-1280, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 262: Crocifisso di Manfredi Chiaramonte (part. della schiena con finestrella per le reliquie), 1306-1314, Palermo, Cattedrale.



Fig. 263: Crocifisso di Manfredi Chiaramonte (part.), 1306-1314, Palermo, Cattedrale.



Fig. 264: Crocifisso ligneo (part.), ante 1304, Colonia, Sankt Maria im Kapitol.



Fig. 265: Giacomo Agnesi, Crocifisso ligneo, 1602, Palermo, Immacolata al Capo.



Fig. 266: Crocifisso ligneo, post 1647 (?), Palermo, San Giuseppe dei Teatini.



Fig. 267: Francesco Blundo, Crocifisso ligneo, 1625, Alessandria della Rocca, San Francesco d'Assisi.



Fig. 268: Crocifisso ligneo, 1649, San Giovanni Gemini, chiesa Madre.



Fig. 269: Girolamo Bagnasco, Crocifisso ligneo, inizi del XIX sec., Palermo, Carmine Maggiore.



Fig. 270: Crocifisso ligneo, fine XIX-inizio XX sec., Altavilla Milicia, Madonna della Milicia.



Fig. 271: Crocifisso ligneo, secondo quarto del XIV sec., Santa Margherita Belice, chiesa Madre.



Fig. 272: Crocifisso ligneo (part.), secondo quarto del XIV sec., Santa Margherita Belice, chiesa Madre.



Fig. 273: Crocifisso ligneo (part. della schiena con finestrella per le reliquie), secondo quarto del XIV sec., Santa Margherita Belìce, chiesa Madre.



Fig. 274: Crocifissione (affresco staccato), metà del XIV sec., Agrigento, Museo Diocesano.



Fig. 275: Dévot Crucifix, 1307 ca., Perpignano, Cattedrale.



Fig. 276: Crocifisso ligneo, quinto decennio del XIV sec., Trapani, San Domenico.



Fig. 277: Crocifisso ligneo, primi decenni del XIV sec., Napoli, Carmine Maggiore.



Fig. 278: Crocifisso ligneo, primi decenni del XIV sec., Oristano, San Francesco.



Fig. 279: Crocifisso dei Caravana, 1340 ca., Genova, Museo di Sant'Agostino.



Fig. 280: Crocifisso ligneo, secondo quarto del XIV sec., Cortona, Santa Margherita.



Fig. 281: Maestro del Crocifisso di Camaiore, Crocifisso ligneo, metà del XIV sec., Cerreto Guidi, San Leonardo.



Fig. 282: Crocifisso ligneo, seconda metà del XIV sec., Levanto, Sant'Andrea apostolo.

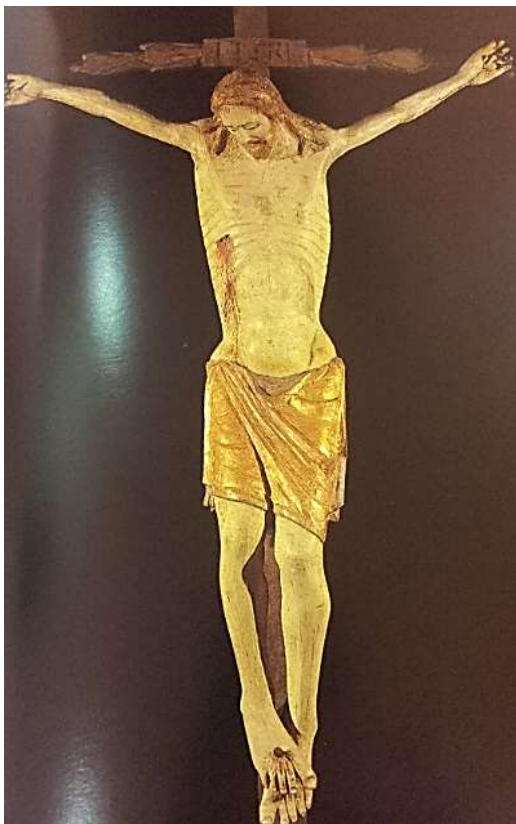


Fig. 283: Crocifisso ligneo, seconda metà del XIV sec., Porto Maurizio, oratorio di San Pietro al Parasio.



Fig. 284: Crocifisso ligneo, prima metà del XVII sec., Trapani, Annunziata.



Fig. 285: Crocifisso ligneo, ottavo decennio del XIV sec., Monreale, Cattedrale.



Fig. 286: Crocifisso ligneo (part.), ottavo decennio del XIV sec., Monreale, Cattedrale.



Fig. 287: Triumphkreuz, prima metà del XIII sec., Lippstadt, San Nicola.



Fig. 288: Triumphkreuz, 1210-1220, Cappenberg, San Giovanni evangelista.



Fig. 289: Siefersheimer Altar (part.), 1360 ca., Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.,



Fig. 290: Berswordt Altar (part.), 1390 ca., Dortmund, Marienkirche.

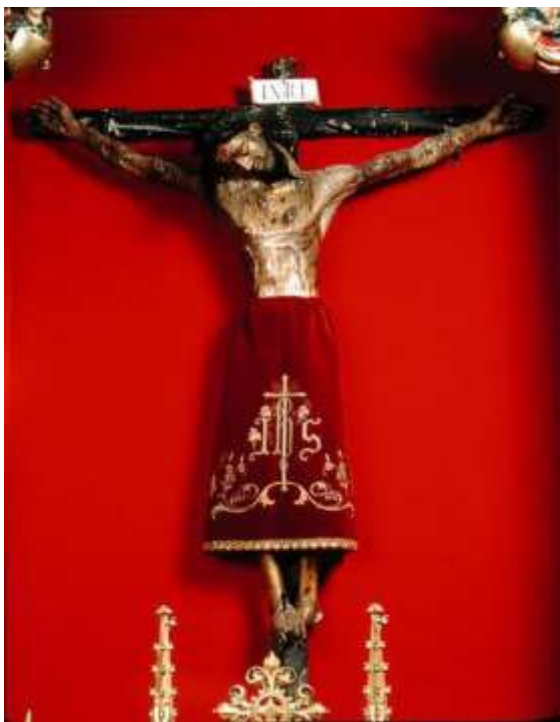


Fig. 291: Santissimo Cristo, seconda metà del XIV sec., Burgos, Cattedrale.



Fig. 292: Gaetano Lazzara, Veduta della Chiesa com'era anticamente nella Porta del Coro, 1698, incisione da Del Giudice, Lamina VI.



Fig. 293: Ambito di Roberto d'Oderisio, Madonna dell'Umiltà, 1379, Monreale, Museo Diocesano.



Fig. 294: Maestro delle tempere francescane, Madonna dell'Umiltà con San Domenico e frate domenicano, 1350-1355, Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 295: Roberto d'Oderisio, Mater Omnium (Madonna dell'umiltà), terzo quarto del XIV sec., Napoli, Museo di Capodimonte.



Fig. 296: Roberto d'Oderisio, Pietà, ottavo decennio del XIV sec., Trapani, Museo Regionale Agostino Pepoli.



Fig. 297: Crocifisso ligneo, fine del XIV sec, Palermo, Sant'Agostino.



Fig. 298: Juan de Matta, San Gangolfo e storie della sua vita (part. con processione di confraternite), terzo decennio del XVI sec., Polizzi Generosa, San Giuseppe la Povera.



Fig. 299: Giuliano Mancino, Madonna con il Bambino (part. del basamento con processione di confrati), secondo decennio del XVI sec., Petralia Sottana, Santa Maria la Fontana.



Fig. 300: Maestro del Crocifisso del Casalotto, Crocifisso ligneo (profilo), quinto decennio del XV sec., Alcara Li Fusi, Museo Parrocchiale.



Fig. 301: Maestro del Crocifisso del Casalotto, Crocifisso del Casalotto (profilo), quinto decennio del XV sec., ubicazione ignota, collezione privata.



Fig. 302: Maestro del Crocifisso del Casalotto, Crocifisso ligneo (profilo), quinto decennio del XV sec., Sclafani Bagni, San Filippo.



Fig. 303: Crocifissione, 1423, Sciacca, San Nicolò la Latina (sacrestia).



Fig. 304: Croce dipinta (particolare del capo-croce con San Giovanni dolente), fine XIV-inizi XV sec., Alcamo, Museo d'Arte Sacra Basilica Santa Maria Assunta.



Fig. 305: Giotto, Croce dipinta, 1315 ca., Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 306: Interno della Cattedrale di Cefalù, 1836, incisione da Gally Knight.



Fig. 307: Interno della cattedrale di Cefalù, fori tampognati che potevano essere l'alloggio per la trave della croce.



Fig. 307: Guglielmo da Pesaro, Croce dipinta (part. del perno per l'inserimento nel foro della trave), ante 1468, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 308: Guglielmo da Pesaro, Croce dipinta (part. del capocroce con San Giovanni dolente con l'anello per il tirante), ante 1468, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 309: Fori tampognati per l'alloggiamento della trave della croce, Palermo, Santo Spirito.



Fig. 310: Fori per l'alloggiamento della trave della croce, Naro, Santa Caterina.



Fig. 311: Fori tampognati per l'alloggiamento della trave della croce, Enna, chiesa Madre.



Fig. 312: Trittico di San Giovanni dei Lebbrosi (part.), primi decenni del XV sec., Palermo, Museo Diocesano.



Fig. 313: Pittore siciliano, Croce dipinta (part.), terzo decennio del XV sec., Agrigento, Colleggio dei Filippini.



Fig. 314: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del capo-croce con la Vergine dolente), terzo decennio del XV sec., Agrigento, Collegio dei Filippini.



Fig. 315: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del capo-croce con San Giovanni dolente), terzo decennio del XV sec., Agrigento, Collegio dei Filippini.



Fig. 316: Pittore siciliano, Apostolato (part. degli affreschi dell'abside), terzo decennio del XV sec., Cefalù, chiesa rupestre di San Biagio.



Fig. 317: Maestro del Polittico di Trapani, Polittico di Trapani, primi decenni del XV sec., Trapani, Museo Regionale Agostino Pepoli.



Fig. 318: Maestro del Polittico di Trapani, Croce dipinta (part. del capo-croce con il Redentore), quarto decennio del XV sec., Palermo, Santo Spirito.



Fig. 319: Maestro del Polittico di Trapani, Polittico di Trapani (part. del Redentore), primi decenni del XV sec., Trapani, Museo Regionale Agostino Pepoli.



Fig. 320: Maestro del Polittico di Trapani, Croce dipinta (part. del capo-croce con il San Giovanni dolente), quarto decennio del XV sec., Palermo, Santo Spirito.



Fig. 321: Maestro del Polittico di Trapani, Croce dipinta (part.), quarto decennio del XV sec., Palermo, Santo Spirito.



Fig. 322: Maestro del Polittico di Trapani, Croce dipinta (part.), quarto decennio del XV sec., Palermo, Santo Spirito.



Fig. 323: Maestro del Polittico di Trapani, Croce dipinta (part. del capo-croce con il teschio di Adamo), quarto decennio del XV sec., Palermo, Santo Spirito.



Fig. 324: Maestro del Polittico di Trapani, Croce dipinta (part. del capo-croce con la Vergine dolente), quarto decennio del XV sec., Palermo, Santo Spirito.



Fig. 325: Maestro del Polittico di Trapani, Polittico di Trapani (part. della predella con la Vergine dolente), quarto decennio del XV sec., Trapani, Museo Regionale Agostino Pepoli.



Fig. 326: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del recto), primi decenni del XV sec., Sciacca, Santa Maria della Giummare.



Fig. 327: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del recto), primi decenni del XV sec., Sciacca, Santa Maria della Giummare.



Fig. 328: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del recto), primi decenni del XV sec., Sciacca, Santa Maria della Giummare.



Fig. 329: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del recto), primi decenni del XV sec., Sciacca, Santa Maria della Giummare.



Fig. 330: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del verso con la Vergine orante), primi decenni del XV sec., Sciacca, Santa Maria della Giummare.



Fig. 331: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del verso con frammenti del simbolo dell'evangelista Luca), primi decenni del XV sec., Sciacca, Santa Maria della Giummare.



Fig. 332: Pittore della Sicilia Orientale, Croce dipinta (part.), primi decenni del XV sec., Collesano, chiesa Madre (sacrestia).



Fig. 333: Domenico di Leonessa, Croce dipinta, primi decenni del XV sec., Ferentillo, Santa Maria.



Fig. 334: Maestro di Santa Maria, Polittico di Santa Maria, primi decenni del XV sec., Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo.



Fig. 335: Pittore della Sicilia orientale, Croce dipinta (part. del capo-croce con San Giovanni dolente), settimo decennio del XV sec., Agira, Annunziata.



Fig. 336: Pittore della Sicilia orientale, Croce dipinta (part.), settimo decennio del XV sec., Agira, Annunziata.



Fig. 337: Pittore della Sicilia orientale, Croce dipinta (part. del titulus e del serpente di bronzo), settimo decennio del XV sec., Agira, Annunziata.



Fig. 338: Pittore della Sicilia orientale, Croce dipinta (part. del capo-croce con Dio Padre), settimo decennio del XV sec., Agira, Annunziata.



Fig. 339: Pittore palermitano, Croce dipinta (part. del recto con Cristo in Pietà), 1430 ca., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 340: Pittore palermitano, Croce dipinta (part. del recto con Cristo redentore), 1430 ca., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 341: Pittore palermitano, Croce dipinta (part. del verso con Cristo risorto), 1430 ca., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 342: Pittore palermitano, Croce dipinta (part. del verso con Cristo crocifisso), 1430 ca., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 343: Scuola di Amiens, Messa di san Gregorio, 1450-1460 ca., Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 344: Pittore palermitano, Madonna del latte tra i Santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria, 1420, Palermo, Museo Diocesano.



Fig. 345: Coro angelico (part.), primi decenni del XV sec., Galatina, Santa Caterina.



Fig. 346: Guglielmo da Pesaro, Polittico di Corleone (part.), 1460 ca., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 347: Guglielmo da Pesaro, Polittico di Corleone, 1460 ca., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 348: Guglielmo da Pesaro, Croce dipinta (part. del verso con Cristo risorto), ante 1468, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 349: Guglielmo da Pesaro, Croce dipinta (part. del verso con simbolo dell'evangelista Marco), ante 1468, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 350: Guglielmo da Pesaro, Croce dipinta (part. del verso con Angeli reggi cartiglio), ante 1468, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 351: Guglielmo da Pesaro, Croce dipinta (part. del recto con Cristo crocifisso), ante 1468, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 352: Guglielmo da Pesaro, Croce dipinta (part. del recto con Dio Padre e il pellicano), ante 1468, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 353: Guglielmo da Pesaro, Croce dipinta (part. del recto con la Vergine dolente), ante 1468, Cefalù, Cattedrale.



Fig. 354: Pittore centro-italiano, Croce dipinta (part. del verso con Cristo risorto), seconda metà del XV sec., Enna, San Francesco.



Fig. 355: Pittore centro-italiano, Croce dipinta (part. del recto con San Michele arcangelo e pellicano), seconda metà del XV sec., Enna, San Francesco.



Fig. 356: Pittore centro-italiano, Croce dipinta (part. del verso con figura dell'evangelista Giovanni e Dextera Dei), seconda metà del XV sec., Enna, San Francesco.



Fig. 357: Pittore centro-italiano, Croce dipinta (part. del verso con angelo adorante), seconda metà del XV sec., Enna, San Francesco.



Fig. 358: Maestro della Croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del recto con Cristo crocifisso), settimo-ottavo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.



Fig. 359: Maestro della Croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del recto con Maria Maddalena e teschio di Adamo), settimo-ottavo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.



Fig. 360: Maestro della Croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del recto con la Vergine dolente), settimo-ottavo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.



Fig. 361: Maestro della Croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del recto con San Giovanni dolente), settimo-ottavo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.



Fig. 362: Maestro della Croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del verso con Cristo risorto), settimo-ottavo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.



Fig. 363: Maestro della Croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del verso con simbolo dell'evangelista Giovanni), settimo-ottavo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.



Fig. 364: Maestro della Croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del verso con simbolo dell'evangelista Matteo e guardia), settimo-ottavo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.



Fig. 365: Maestro della Croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del verso con simbolo dell'evangelista Luca), settimo-ottavo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.



Fig. 366: Maestro della Croce di Piazza Armerina, San Pietro e storie della sua vita, settimo-ottavo decennio del XV sec., Militello Val di Catania, Tesoro di Santa Maria della Stella.



Fig. 367: Enguerrand Quarton, Pietà di Villeneuve-les-Avignon (part. con San Giovanni evangelista), 1455, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 368: Enguerrand Quarton, Pietà di Villeneuve-les-Avignon (part. con la Vergine addolorata), 1455, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 369: Enguerrand Quarton, Pietà di Villeneuve-les-Avignon (part. con Maria Maddalena e panneggio del perizoma), 1455, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 370: Enguerrand Quarton, Incoronazione della Vergine (part.), 1454, Villeneuve-les-Avignon, Musée Pierre du Louxembourg.



Fig. 371: Pietro Ruzzolone, Santi Pietro e Paolo (verso incompiuto della tavola dipinta poi da Riccoardo Quartararo nel 1494), ante 1494, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 372: Pietro Ruzzolone, Croce dipinta (part. del recto con la figura di Maria Maddalena), 1484, Termini Imerese, Maggior chiesa.



Fig. 373: Pietro Ruzzolone, Croce dipinta (part. del verso con il simbolo dell'evangelista Matteo), 1484, Termini Imerese, Maggior chiesa.



Fig. 374: Pittore palermitano, Croce dipinta (part. del recto con la figura di Maria Maddalena), fine del XV sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 375: Cristoforo Scacco, Trittico dell'Annunciazione (part. con Sant'Onorato), ante 1491, Fondi, San Pietro.

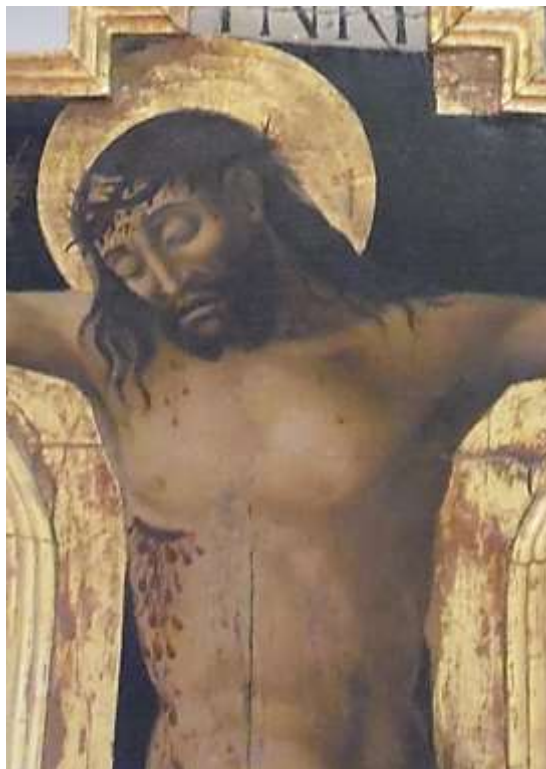


Fig. 376: Pittore palermitano, Croce dipinta (part. del recto con il Cristo Crocifisso), fine del XV sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 377: Crocifisso ligneo, fine del XV sec., Montemaggiore Belsito, Crocifisso.



Fig. 378: Pittore palermitano, Croce dipinta (part. del recto con la figura della Vergine dolente), fine del XV sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 379: Riccardo Quartararo, Santi Pietro e Paolo, 1494, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 380: Riccardo Quartararo, Croce dipinta (part. del recto), fine del XV sec., Enna, chiesa Madre.



Fig. 381: Riccardo Quartararo, Croce dipinta (part. del recto), fine del XV sec., Enna, chiesa Madre.



Fig. 382: Pittore fiammingo, Volto di Cristo, fine del XV sec., Alcamo, Cappuccini.



Fig. 383: Riccardo Quartararo, Santi Pietro e Paolo (part. con San Pietro), 1494, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 384: Riccardo Quartararo, Croce dipinta (part. del verso), fine del XV sec., Enna, chiesa Madre.



Fig. 385: Riccardo Quartararo, Santi Pietro e Paolo (part. con San Paolo), 1494, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 386: Riccardo Quartararo, Croce dipinta (part. del verso), fine del XV sec., Enna, chiesa Madre.



Fig. 387: Riccardo Quartararo, Santi Pietro e Paolo (part.), 1494, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 388: Riccardo Quartararo, Croce dipinta (part. del verso), fine del XV sec., Enna, chiesa Madre.



Fig. 389: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del recto con la figura della Maddalena), inizi del XVI sec., Sciacca, Carmine.



Fig. 390: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del verso con la figura di San Michele arcangelo fra due confrati), inizi del XVI sec., Sciacca, Carmine.



Fig. 391: Bottega di Riccardo Quartararo (Giacomo Galvagno?), Croce dipinta (part.), inizi del XVI sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 392: Bottega di Riccardo Quartararo (Giacomo Galvagno?), Croce dipinta (part. con la figura della Maddalena), inizi del XVI sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 393: Bottega di Riccardo Quartararo (Giacomo Galvagno?), Croce dipinta (part. con la Vergine dolente), inizi del XVI sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 394: Bottega di Riccardo Quartararo (Giacomo Galvagno?), Croce dipinta (part. con San Giovanni dolente e San Pietro), inizi del XVI sec., Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 395: Giovanni (intaglio ligneo) e Antonello (parti dipinte) de Saliba, Polittico, 1503, Taormina, Duomo.



Fig. 396: Jacopo Vignero, Croce dipinta (part. della Vergine dolente), quinto decennio del XVI sec., Villafranca Tirrena, San Nicolò.



Fig. 397: Jacopo Vignero, Andata al Calvario (part.), 1541, Catania, San Francesco all'Immacolata.



Fig. 398: Maestro di San Martino, Trittico, 1410 ca., Siracusa, San Martino.



Fig. 399: Pittore siciliano, Croce dipinta (part. del recto con la Vergine dolente), primi decenni del XVI sec., Assoro, San Leone.



Fig. 400: Vincenzo da Pavia, Eterno Padre con la Colomba dello Spirito Santo, post 1550, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 401: Tafelkreuz, seconda metà del XIII sec., Schulpforta, abbazia cistercense.



Fig. 402: Lorenzo Monaco, Crocifissione sagomata, 1410-1415, Firenze, San Giovannino dei Cavalieri.



Fig. 403: Antonello Gagini, Edicola della Madonna degli Ansaloni (part. della colomba dello Spirito Santo), 1528, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

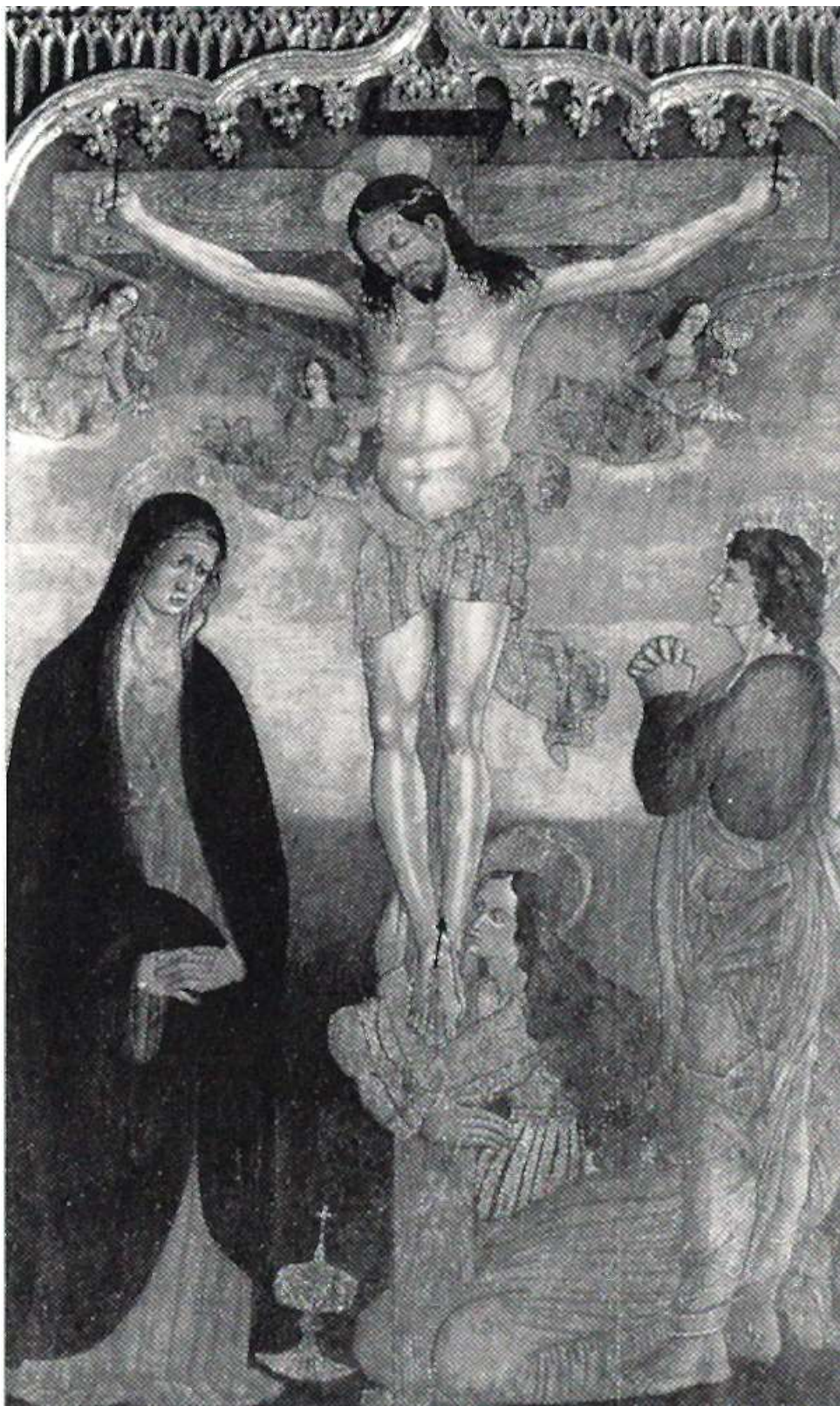


Fig. 404: Pittore siciliano, Crocifissione, fine del XV sec., Sciacca, Ospedale Civico.



Fig. 405: Plastificatore della Sicilia occidentale, Crocifisso in mistura, fine del XV sec., Mazara del Vallo, San Michele.



Fig. 406: Pittore della Sicilia occidentale, Croce dipinta, fine del XV sec., Mazara del Vallo, San Michele.



Fig. 407: Santo Sepolcro, Vangelo di Dioniso, inizi del X sec., Messina, Biblioteca Regionale Universitaria, Fondo Vecchio 18, c. 1v.



Fig. 408: Croce del monte degli ulivi, prima metà del XII sec., Betlemme, Basilica della Natività.



Fig. 409: San Girolamo e storie della sua vita, ultimo quarto del XV sec., Sciacca, San Michele.



Fig. 410: Ambito di Simone Martini, Crocifissione, 1350 ca., La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia.



Fig. 411: Trave con il Crocifisso, 1600 ca., Castelvetrano, chiesa Madre.



Fig. 412: Trave con il crocifisso del cardinale Ludovico Torres II, ora nell'abside di San Paolo, fine del XVI sec., Monreale, Cattedrale.



Fig. 413: Maestro della croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part. del recto), settimo decennio del XV sec., Piazza Armerina, Cattedrale.

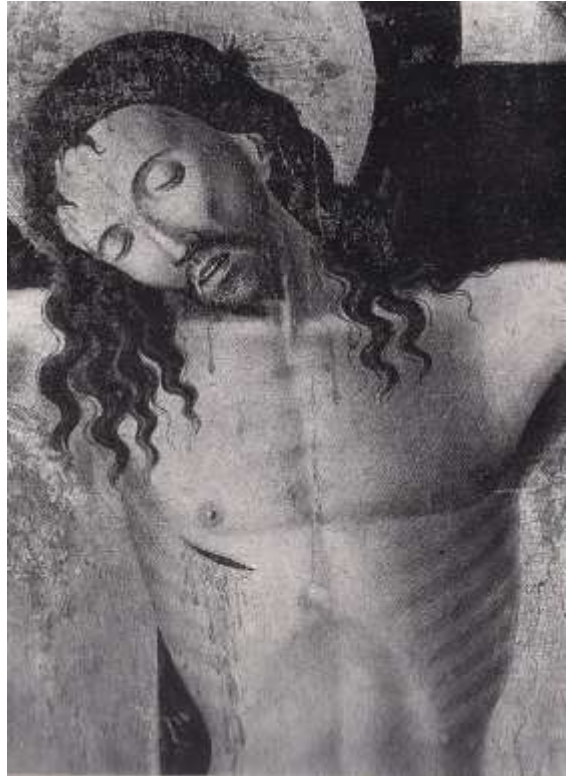


Fig. 414: Maestro della croce di Piazza Armerina, Croce dipinta (part.), settimo-ottavo decennio del XV sec., Agira, Sant'Antonio di Padova.



Fig. 415: Scultore franco-provenzale, Crocifisso ligneo, metà del XV sec, Messina, Museo Regionale Maria Accascina.



Fig. 416: Scultore provenzale-levantino, Crocifisso ligneo, metà del XV sec., Castoreale, Museo Civico.

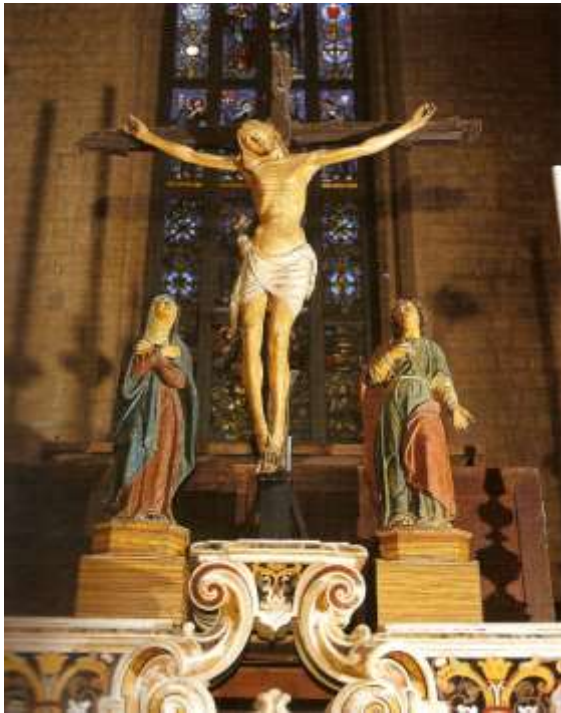


Fig. 417: Crocifisso ligneo, fine XIV-inizi XV sec., Napoli, San Pietro a Maiella.



Fig. 418: Crocifisso ligneo (part.), fine XIV-inizi XV sec., Napoli, San Pietro a Maiella.

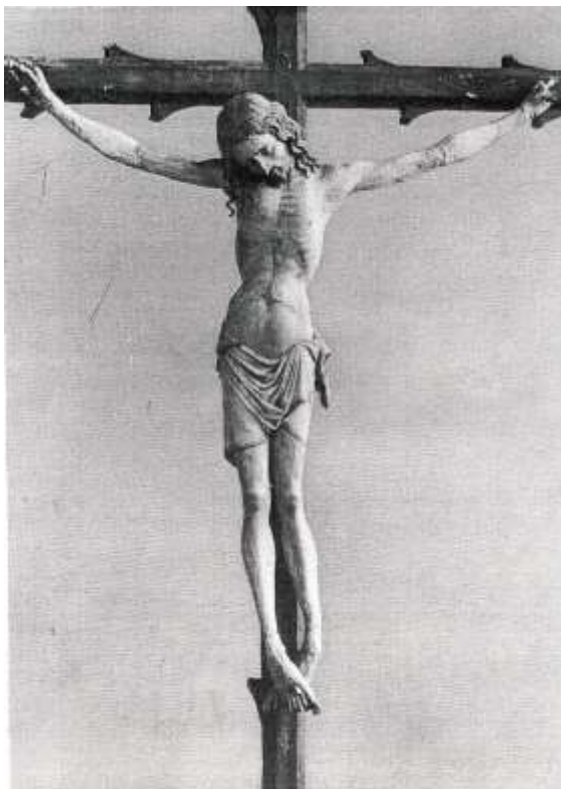


Fig. 419: Crocifisso in gesso (mistura), primi decenni del XV sec., Aversa, Santa Maria Maddalena.



Fig. 420: Crocifisso in gesso (mistura), primi decenni del XV sec., Napoli, Santa Maria Maddalena de' Pazzi.



Fig. 421: Pietro della Comunella, Crocifisso ligneo (part.), ante 1500, Barcellona Pozzo di Gotto, Sant'Antonio di Padova.



Fig. 422: Pietro della Comunella, Crocifisso ligneo (part.), ante 1500, Barcellona Pozzo di Gotto, Sant'Antonio di Padova.



Fig. 423: Giovanni Tifano, San Silvestro, 1492, Troina, San Silvestro.



Fig. 424: Interno della Cattedrale di Messina prima del terremoto del 1908 con il crocifisso di Giovannello Matinati.



Fig. 425: Antonello Gagini, Crocifisso in Mistura (part.), 1522, Alcamo, chiesa Madre.0



Fig. 426: Andrea del Verrocchio, Incredulità di San Tommaso, 1467-1483, Firenze, Orsanmichele.



Fig. 427: Andrea del Verrocchio, Cristo redentore, 1470 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



Fig. 428: Ambito di Pietro Torrigiani, Crocifisso, primi decenni del XVI sec., Cefalù, San Francesco.



Fig. 429: Benedetto da maiano, Crocifisso ligneo, ante 1497, Firenze, Santa Maria del Fiore.



Fig. 430: Pietro Perugino, Crocifissione, 1494-1496, Firenze, Santa Maria Maddalena de' Pazzi.



Fig. 431: Mariotto Albertinelli, Crocifissione (part.), 1505, Firenze, certosa di San Lorenzo.



Fig. 432: Pietro Torrigiani, Busto del Redentore, inizi del XVI sec., Firenze, Santa Trinita.



Fig. 433: Mausoleo dei conti di Collesano, 1406 e 1608, Collesano, San Domenico.



Fig. 434: Andrea da Firenze, Tomba di Ruggero Sanseverino, ante 1433, Napoli, Santa Monica.



Fig. 435: Francesco di Valdambrino, Angelo annunziante, secondo decennio del XV sec., Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra.



Fig. 436: Antonio Vivarini, Polittico del Corpo di Cristo, 1443, Venezia, San Zaccaria.



Fig. 437: Antonio Vivarini, Polittico della Vergine, 1444 ca., Venezia, San Zaccaria.



Fig. 438: Pittore della Sicilia occidentale e Francesco Trina, Polittico, secondo decennio del XVI sec., Castelbuono, Matrice vecchia.



Fig. 439: Bernardo Colloca, Vergine assunta, 1525, Collesano, Santa Maria la Vecchia.



Fig. 440: Trumphkreuz, 1477, Lubeca, Cattedrale.



Fig. 441: Tullio e Antonio Lombardo, Plinto di pilastro, nono decennio del XV sec., Venezia, Santa Maria dei Miracoli.



Fig. 442: Pietro Lombardo, Facciata (part. con grifoni affrontati), 1490 ca., Venezia, Scuola Grande di San Marco.



Fig. 443: Bottega di Francesco Trina, Mensolone di sostegno della croce pensile, 1548-1555, Collesano, chiesa Madre.



Fig. 444: Andrea Mantegna, Zuffa degli dei marini.

Bibliografia

Fonti

Al-Idris, *Il libro di Ruggero*.

Arnulfus Mediolanensis, *Gesta Archiepiscoporum*.

Augustinus Hpponensis, *De Civitate Dei*.

Augustinus Hipponensis, *Espositio Psalmus CI*.

Beati Matthaee Agrigentini, *Sermones varii*.

Beniamino da Tudela, *Itinerario (Sefer massa' ot)*.

Bonaventura da Bagnoreggio, *Lignum Vitae*.

Caroli Magni *Capitulare de imaginibus*

Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*.

Eginhardus Fuldensis, *Quaestio de adoranda cruce*.

Guillelmi Duranti, *Rationale Divinorum Officiorum*.

Hieronymus Stridonensis, *Commentaria in Epistolam ad Ephesios*.

Hieronymus Stridonensis, *Commentaria in Matthaeeum*.

Innocentius pp. III, *De sacro altaris mysterio*.

Iohannes Damascenus, *De fide Ortodoxa*.

Iohannes de Cauli (?), *Meditationes Vitae Christi*.

Jacopone da Todi, *Laudi*.

Jacopus a Voragine, *Legenda Aurea*.

Leo Marsicanus, *Chronica Monasterii Casinensis*.

Ludolphus Suchensis, *De itinere in Terra Sancta liber*.

Paulinus Nolanus, *Poema XIX, Carmen XI in S. Felicem*.

Paulinus Nolanus, *Epistola XXXI*.

Paulinus Nolanus, *Epistola XXXII*.

Rabano Maurus, *Liber Sanctae Crucis*.

Romualdus II Archiepiscopus Salernitani, *Chronicon*.

Sicardus Cremonensis, *Mitrale*.

Sugerius Abatis, *De Administracione*.

Sugerius Abatis, *De Consacratione*.

Vangelo di Bartolomeo (Cod. M di Gerusalemme).

Vangelo di Nicodemo, Discesa agli inferi di Gesù.

Venantius Fortunatus, *Crux Fidelis inter omnes*.

Venantius Fortunatus, *Vexilla regis prodeunt*.

Thoma Aquinensis, *Somma Teologica*.

[ed. crit. A. Tullio (ed.), Edizioni Grifo, Palermo 1993].

Udalricus Cluniacensis, *Antiquiores consuetudines Cluniacensis monasterii*.

1596

Umbertus Silva Candida, *Adversus Graecorum calumnias*.

G. L. Lello, *Historia della chiesa di Monreale*, Luigi Zanetti, Roma.

XVII sec.

Studi

O. Caetani, *Miscellaneae*, ms XI, G. 3, Biblioteca Comunale di Palermo

1560

1615

T. Fazellus, *De Rebus Siculis decades duae*, I, VIII, Typis excudebant Ioannes Matthaeus Mayda et Franciscus Carrara, Venetiis.

N. Orlandini, *Historia Societatis Iesu*, Colonia.

1630-1647

1568

G. Vasari, *Vita di Mariotto Albertinelli*, in Idem, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Edizione Giuntina, Firenze.

R. Pirri, *Sicilia Sacra*, 4 voll., Panormi (ed. cons. A. Mongitore ed., con aggiunte di V. Amico, apud heredes Petri Coppulae, Panormi 1733)

1645

G. Vasari, *Vita di Torrigiano*, in Idem, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Edizione Giuntina, Firenze.

B. Passafiume, *De Origine Ecclesiae Cephaeditanae eiusque Urbis, et Diocesis Brevis Descriptio*, Venetiis [rist. anast. Fondazione Culturale Mandralisca, Cefalù 1991].

1577

C. Borromei, *Instructionum Fabricae et supellectilis Ecclesiasticae*, Tipografia Ponzio Pacifico, Milano [ed. crit. M. Marinelli, Libreria Editrice Vaticana 2000].

1651

G. Cascini, *Di S. Rosalia vergine Palermitana libri tre* [...], Cascini, Palermo.

1578

G. Salustre du Bartas, *La Sepmaine ou Création du monde*, Chez Iean Feurier, Paris [ed. crit. Y. Bellenger (ed.), STFM, Paris 1994].

A. Inveges, *La Cartagine Siciliana*, Typographia Giuseppe Bisagni, Palermo.

XVIII sec.

1592

B. Carandinum, *Descriptio totius Ecclesiae Cephaeditanae*, Mantova

A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, ms. QqE3, Biblioteca Comunale di Palermo

- A. Mongitore, *Storia sagra di tutte le chiese, conventi, monasteri, ospedali ed altri luoghi pii della città di Palermo*, - *Le confraternite*, ms. QqE9, Biblioteca Comunale di Palermo.
- F. M. Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggi*, ms. Qq E 91-92, Biblioteca Comunale di Palermo, oggi in G. Di Marzo (ed.), *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, s. II, vol. III, L. Pedone Lauriel, Palermo 1873 [rist. anast. A. Forni, Bologna 1974].
- 1702
- M. Del Giudice, *Descrizione del real tempio e monasterio di Santa Maria Nuova di Morreale: vite de suoi arcivescovi, abbatì e signori col sommario de i privilegi della dette chiesa di Gio-Luigi Lello...*, Ag. Epiro, Palermo.
- 1721
- A. Mongitore, *Le Parrocchie, Maggione, Spedali*, ms QqE4, Biblioteca Comunale di Palermo.
- A. Mongitore, *Monumenta Historica sacrae domus mansionis SS. Trinitatis militaris ordinis Theutonicorum urbis Panormi et eius magnis praeceptoris*, Typographia Aiccardo, Panormi.
- 1728
- G. M. Amato, *De Principe Templo Panormitano*, Ex Typographia Joannis Baptistae Aiccardo, Panormi.
- 1786
- F. Cancellieri, *De secretariis basilicae Vaticanae veteris, ac novae*, ex Officina Salvioniana ad Lyceum Sapientiae, Romae.
- 1835
- L. Garofalo, *Tabularium Regiae ac Imperialis Cappellae Collegiatae Palatinae Divi Petri in Regio Panormitano Palatio Ferdinandi II, Regni Utriusque Siciliae Regis*, Regia Typographia, Panormi.
- 1842
- G. E. Di-Blasi e P. Insegna, *Storia cronologica de' vicerè, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*, Stamperia Oreete, Palermo.
- 1843
- G. Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XVIII, Tipografia Emiliana, Venezia.
- 1845
- G. Del Re, *Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi e inediti*, 4 voll., Stamperia dell'Iride, Napoli.
- 1846
- M. Amari, *Voyage en Sicile de Mohammed-Ebn-Djobair de Valence sous le règne de Guillaume le Bon*, Impr. Royale, Paris.
- 1850
- J. a Voragine, *Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta*, ed. Th. Graesse, Impensis Librariae Arnoldinae, Lipsiae.
- 1851
- Ludolphus Suchensis, *De itinere in Terra Sancta liber*, F. Deychs (ed.), Gedruckt auf Kosten des litterarischen vereins, Stuttgart.

1855

V. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino di Marzo*, 2 voll., Tipografia di Pietro Morvillo, Palermo [rist. anast. Forni, Sala Bolognese 1983].

1858

G. Di Marzo-Ferro, *Guida Istruttiva per Palermo e i suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo*, Tipografia di Pietro Pensante, Palermo.

1858-1964

G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, 4 voll., Salvatore Di Marzo editore, Palermo.

1859

I. De Michele, *Sopra un'antica Croce del Duomo di Termini Imerese*, Stabilimento tipografico di Francesco Lao, Palermo.

1864

P. Ranzano, *Delle origini e delle vicende di Palermo*, ed. G. Di Marzo, Stamperia di Giovanni Losnaider, Palermo.

1880-83

G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, 2 voll., Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo.

1883

G. Tamburello, *Collesano nella Storia, nelle Cronache, nei Diplomi*, Acireale.

1886

L. Duchesne, *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, 2 voll., Ernest Thorin éditeur, Paris.

1888

A. Amico, *Diplomi della Cattedrale di Messina*, ed. R. Strarrabba, Società Siciliana di Storia Patria, Palermo.

1899

G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Reber, Palermo [rist. anast. Forni, Bologna 1999].

1907

F. De Roberto, *Catania*, Istituto Italiano di arti Grafiche, Bergamo.

G. Millunzi, *La Cappella del Crocifisso del Duomo di Monreale. Contributo alla Storia dell'Arte Siciliana nel Seicento*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., XXXII.

1911

O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, University Press, Oxford.

1913

C. A. Garufi, *I de Parisio e i de Odra nei contadi di Paternò e di Butera*, in "Archivio Storico per la Sicilia Orientale", X, 4, pp. 160-180.

1927

S. Bottari, *Forza d'Agrò*, Edizioni d'arte D'Anna, Messina.

1929

M. Accascina, *Oreficerie bizantina e limosina in Sicilia*, in "Bollettino d'Arte", II, pp. 551-566.

E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Casa Ed. Apollo, Verona (rist. Multigraf. Ed., Roma 1980).

1932

G. Giaccone, *Zabut, notizie storiche del castello di Zabut e suo casale oggi comune di Sambuca di Sicilia*, Tip. Edit. B. Guadagna, Sciacca (ediz. cons. La Voce, Palermo 1983).

E. Mâle, *L'art religieuse après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI, du XVII, du XVIII siècle*, Colin, Parigi.

1933

G. La Corte Cailler, *Memorie catanesi in Messina*, in "ASSO", XXIX, p. 302-313.

1935

A. Levasti (ed.), *Mistici del Duecento e del Trecento*, Rizzoli, Milano – Roma.

1938

G. De Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", II, 1938, pp. 143-261.

L. T. White jr., *Latin monasticism in Norman Sicily*, Mediaeval Academy of America, Cambridge Mass. [ed. it. *Il monachesimo latino nella Sicilia normanna*, Dafni, Catania 1984].

1940

L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, 2 voll., Desclée de Brouwer, Paris [ed. Italiana, *Il Bestiario del Cristo*, Edizioni Arkeios, Roma 1994].

1944

E. Maganuco, *Opere d'arte della Sicilia inedite e malnote*, S.E.I., Torino.

1945

E. Peterson, *La croce e la preghiera verso oriente*, in "Ephemerides Liturgicae", 59, pp. 52-66.

1948

I. Cecchetti, ad vocem *Adoro Te Devote*, P. Paschini (ed.), *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Città del Vaticano, I, c. 326-327.

E. B. Garrison, *Post-War Discovery – Early Italian Painting (V)*, in "Gazette des beaux arts", 90, pp. 6-14.

1948-54

P. Paschini (ed.), *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Città del Vaticano.

1949

O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Routledge & Paul, London.

E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting: an Illustrated Index*, Olschki, Florence [nuova ed. su CD-ROM, with revised bibliography and iconclass, Courtauld Inst. of Art, Univ. of London, London 1998].

E. Panofsky, *Abbot Suger and its art treasures on the abbey church of St.-*

Denis, Princeton University Press,
Princeton N. J. (ed. cons. 1979).

A. Scaturro, *La chiesa di San Nicolò la latina*, in "Kronion", I, 4, p. 112

1950

F. Bologna e R. Causa (eds.), *Sculpture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale novembre 1950 – maggio 1951), Comitato Cittadino per l'Anno Giubilare, Napoli.

1952

G. Vigni, *Caratteri europei nella formazione di Antonello da Messina*, in "La Giara", I, 1, giugno-luglio, pp. 30-33.

F. Zeri, *An Exhibition of Mediterranean Primitives*, in "The Burlington Magazine", XCIV, novembre, pp. 220-222.

1953

S. Bottari, *Antonello da Messina*, Principato, Milano.

R. Longhi, *Frammento siciliano*, in "Paragone", XLVII, pp. 3-44.

F. Meli, *La mostra di Antonello a Messina*, in "Arte Cristiana", XLI, settembre, pp. 172-179.

G. Vigni e G. Carandente (eds.), *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo Zanca, 30 marzo-31 agosto 1953), Alfieri, Venezia.

1954

G. De Luca (ed.), *Prosatori minori del Trecento. Scrittori di religione*,

Ricciardi Editore, Milano – Napoli (nuova Ed., Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Torino 2013).

S. Mattei, ad vocem *Vexilla Regis Prodeunt*, in P. Paschini (ed.), *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Città del Vaticano, vol. XII, c. 1345.

1955

A. Lipinsky, *La stauroteca di Cosenza e l'oreficeria siciliana nel secolo XII*, in "Calabria nobilissima", 9, pp. 76-100.

1956

E. B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting*, II, V.E.L.S.O, Florence (nuova ed. The Pindar Press, London 1993).

G. Mariacher, *Croci dipinte veneziane del '300*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma 1956, pp. 101-120.

A. Mogavero Fina, *La Matrice Vecchia di Castelbuono*, Le Madonie, Castelbuono.

1957

G. Petrocchi, *Le "Meditationes Vitae Christi"*, in Idem, *Ascesi e mistica trecentesca*, F. Le Monnier, Firenze 1957, pp. 41-83.

F. Zeri, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino.

1958

E. Carli, *La pittura medievale pisana*, Martello, Milano.

- L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, 4 voll., Presses universit. de France, Paris.
1959
- M. G. Paolini, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in "Bollettino d'arte", XLIV, pp. 122-128.
- P. Thoby, *Le Crucifix des origines ou Concile de Trent*, Bellanger, Nante.
1960
- Beati Matthaei Agrigentini, *Sermones varii*, ed. A. Amore, "Studi e testi francescani" XV, Roma.
- S. Bottari, *Resti di un Polittico di Tommaso de Vigilia?*, in "Arte antica e moderna", p. 159-160.
- S. Corbin, *La déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Belle Lettres, Paris-Lisbonne.
- E. Kitzinger, *I Mosaici di Monreale*, Flaccovio, Palermo (nuova edizione 1991).
- G. Matthiae, ad vocem *Diakonikon*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 12 voll, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1960, V, pp. 345-349.
- G. Misuraca, *Serie dei vescovi di Cefalù con dati cronologici e cenni biografici*, Tipografia Italo-orientale «S. Nilo», Roma.
- F. Mühlberg, *Crucifixus dolorosus. Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes*, in "Wallraf Richartz Jahrbuch", XXII, pp. 69-86
1961
- J. Marette, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII^e au XVI^e siècle*, A. & J. Picard & Cie, Paris.
- R. Pallucchini, *I Vivarini: Antonio, Bartolomeo, Alvise*, Neri Pozza Editore, Venezia.
1962
- R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- G. Misuraca, *Cefalù nella storia*, Roma [nuova ed. Lorenzo Misuraca Editore, Cefalù 1984].
1964
- M. G. Paolini, *Ancora del Quattrocento siciliano*, in "Nuovi Quaderni del Meridione", 2, aprile-giugno 1964, pp. 314-318.
- M. Righetti, *Storia Liturgica*, 4 voll., Editrice Ancora, Milano [ed. anast. 1998].
1965
- A. Daneu Lattanzi, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, I, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- W. Krönig, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Flaccovio, Palermo.
1967
- J. Torsy, *Die Reliquien im Gabelkruzifix von Honnef Selhof*, in "Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege", XXVII, pp. 60-74.
1968

K. J. Conant, *Cluny: les églises et la maison du chef d'ordre*, Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.).

M.-M. Gauthier, *La clôture Émaillée de la confession de saint Pierre au Vatican, lors du Concile de Latran IV 1215*, in *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un Groupe de ses disciples*, "Bibliothèque des Cahiers archéologiques", II, pp. 237-246.

M. Serraino, *Trapani nella vita civile e religiosa. Compendio di notizie storiche alla luce degli atti notarili del XVI, XVII e XVIII secolo*, Editrice Cartograf., Trapani.

Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un Groupe de ses disciples, "Bibliothèque des Cahiers archéologiques", II.

1969

H. Farmer e M. C. Celletti, ad vocem *Tommaso Becket*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 13 voll., Città Nuova Editrice, Roma 1969, XII, coll. 598-605.

A. Lipinsky, *La Crux Vaticana e la sua originaria destinazione. La Croce di Giustino II alla luce delle più recenti ricerche*, in "L'Urbe", 32, pp. 14-16.

A. M. RAGGI, ad vocem *Enrico II*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 13 voll., Città Nuova Editrice, Roma 1969, IV, coll. 1240-1246.

G. e J. Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, in

"Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XXIII, pp. 79-121

1970

M. Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Bruckmann, München.

Ph. Verdier, *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, in "Cahiers de civilisation médiévale", XIII, 1, pp. 1-31

1972

M. Calvesi, *Musei e raccolte, Palermo, VIII mostra di opere d'arte restaurate*, in "Bollettino di Italia Nostra", maggio.

1973

C. M. Kauffmann, *Catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London.

V. Scuderi, *Una croce dipinta siciliana*, in "Bollettino d'Arte", s. V, 2-3, 58, pp. 177-180.

Soprintendenza alle gallerie e opere d'arte delle Marche (ed.), *Restauri nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno-30 settembre 1973), AGE, Urbino.

1974

M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Flaccovio, Palermo.

G. Bresc-Bautier, *Guglielmo Pesaro (1430-1487). Le Peintre de la croix de Cefalù et du Polyptyque de Corleone?*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen age temps modernes", 86, 1, p. 213-249.

A. Lipinsky, *Ori e gioielli della Sicilia normanna*, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo.

G. Santagata, *Calabria Sacra. Compendio storico-artistico della monumentalità chiesastica calabrese*, Edizioni Parallelo 38, Reggio Calabria.

1975

F. Bologna, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, S. F. Flaccovio, Palermo (nuova ed. 2006).

M. Boskovics, *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Edam, Firenze.

A. M. Schmidt, *La chiesa normanna di S. Maria di Rifesi presso Burgio*, in "Bollettino d'Arte", LX, 1-2, pp. 106-114.

F. Zambon (ed.), *Il Fisiologo*, Adelphi, Milano.

1975-76

M. Andaloro, *Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte. Università degli studi di Roma", pp. 81-124.

1976

A. Marabottini, *Una croce dipinta di Polidoro da Caravaggio a Malta*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina, II, pp. 31-33.

M. von Alemann-Schwartz, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polycromie und Ikonographie der rheinischen*

Gabelkruzifixe, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.

1977

M. C. Di Natale, *Tommaso de Vigilia*, 2 voll., Quaderni A.F.R.A.S. N. 5, Palermo.

1978

F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli.

M.-M. Gauthier, *La Croix émaillée de Bonneval au Musée de Cluny*, in "Revue du Louvre", 4, pp. 268, 282.

A. Mogavero Fina, *Notizie sull'antica Matrice Maria SS. Assunta*, Kefa, Palermo.

B. Rocco, *I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo teologico, biblico, liturgico – La cappella palatina (parte seconda)*, in "O Theologos. Cultura Cristiana di Sicilia", V, 17, pp. 9-108.

V. Scuderi, *Arte medievale nel trapanese*, Kiwanis International Club, Trapani.

C. Valenziano, *La Basilica Cattedrale di Cefalù nel periodo normanno*, in "O Theologos. Cultura cristiana di Sicilia", V, 19, pp. 85-140.

1979

G. Bresc-Bautier, *Artistes, patriciens et confréries: production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*, École française de Rome, Rome.

M. S. Calò Mariani, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, in "Archivio storico pugliese", XXXII, pp. 139-164.

C. Filangeri, *Monasteri basiliani di Sicilia*, Biblioteca Universitaria Regionale, Messina.

A. Mazzè (ed.), *Le Parrocchie*, S. F. Flaccovio Editore, Palermo.

R. Romeo (ed.), *Storia della Sicilia. IX Arti figurative e architettura in Sicilia 1*, 10 voll., Edizioni del Sole, Napoli (nuova ed. Editalia, Roma 1999).

P. Santucci, *L'arte figurativa dai Normanni alla metà del Quattrocento*, in R. Romeo (ed.), *Storia della Sicilia. IX Arti figurative e architettura in Sicilia 1*, Edizioni del Sole, Napoli (nuova ed. Editalia, Roma 1999), V, p. 139-230.

V. Scuderi, *Croce dipinta*, in *Restauro di una croce dipinta medievale e di un affresco quattrocentesco con sinopia*, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Palermo.

1980

Genova e i genovesi a Palermo: atti delle manifestazioni culturali tenutesi a Genova (13 dicembre 1978-13 gennaio 1979), SAGEP, Genova.

H. Hoffmann (ed.), *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores 34*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover.

1981

F. Campagna Cicala, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in G. Cantelli (ed.), *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, chiesa dell'Annunziata dei Catalani, 28 novembre 1981 – 31

gennaio 1982), De Luca Editore, Roma, pp. 101-112.

G. Cantelli (ed.), *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, chiesa dell'Annunziata dei Catalani, 28 novembre 1981-31 gennaio 1982), De Luca Editore, Roma.

Centro Studi Normanno-svevi (ed.), *Potere, Società e Popolo nell'età dei due Guglielmi*, atti della IV giornata normanno-sveve, Dedalo, Bari.

G. Previtali, *Il Crocifisso di Camaione*, in "Bollettino d'arte", s. 6, LXVI, 11, pp. 119-122

1982

V. Abbate, *Revisione di Antonello il Panormita*, in "BCA Sicilia. Beni Culturali e Ambientali", III, 1-2-3-4, pp. 39-45.

M. Andaloro, *La croce lignea dipinta*, in R. Calandra (ed.), *Documenti e testimonianze figurative della Basilica Cattedrale di Cefalù*, catalogo della mostra (Cefalù, duomo, luglio-settembre 1982), EPOS società editrice, Palermo, pp. 125-128.

M. Andaloro, *La decorazione del presbiterio prima del Seicento – I mosaici*, in R. Calandra (ed.), *Documenti e testimonianze figurative della Basilica ruggeriana di Cefalù*, catalogo della mostra (Duomo di Cefalù, luglio – settembre 1982), EPOS società editrice, Palermo, pp. 96-101.

R. Calandra (ed.), *Documenti e testimonianze figurative della Basilica ruggeriana di Cefalù*, catalogo della mostra (Duomo di Cefalù, luglio – settembre 1982), EPOS società editrice, Palermo.

K. Weitzmann, *Studies in the Art at Sinai*, Princeton University Press, Princeton.

1983

G. Bresc-Bautier, *Les étapes de la construction de l'église Santa Maria di Gesù hors de Palerme au XV siècle*, in G. Motta (ed.), *Studi dedicati a Carmelo Trasselli*, Rubettino, Soveria Mannelli, pp. 143-147.

Immagine di Pisa a Palermo, Atti del convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro (Palermo-Agrigento-Sciacca, 9-12 giugno 1982), Istituto Storico Siciliano, Palermo.

G. Motta (ed.), *Studi dedicati a Carmelo Trasselli*, Rubettino, Soveria Mannelli.

R. Patricolo, *La confraternita e la chiesa nazionale pisana da Porta San Giorgio alla Guilla nella dinamica socioeconomica dell'emigrazione a Palermo*, in *Immagine di Pisa a Palermo, Atti del convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro (Palermo-Agrigento-Sciacca, 9-12 giugno 1982)*, Istituto Storico Siciliano, Palermo, pp. 33-184

1984

Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo (ed.), *XII catalogo di opere d'arte restaurate (1978-81)*, Assessorato Regionale dei Beni Culturali Ambientali e della Pubblica Istruzione – Soprintendenza per i Beni artistici e Storici della Sicilia Occidentale, Palermo.

G. Cavallo et alii, *I Bizantini in Italia*, Libri Scheiwiller, Milano.

R. Farioli Campanati, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in G. Cavallo et alii, *I Bizantini in Italia*, Libri Scheiwiller, Milano, pp. 373-422.

A. Franco Mata, *El "dévôt crucifix" de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia*, in "Mélanges de la Casa de Velázquez", XX, 1984, pp. 189-215.

A. M. Giusti, *Un dipinto inglese del Duecento a Firenze*, in "Bollettino d'Arte", s. VI, LXIX 23, pp. 65-78.

1985

F. Terrizzi, *Il Lezionario e l'Evangeliario di Messina*, E.S.U.R., Messina.

1986

H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin 1981 (trad. it. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Nuova Alfa, Bologna).

H. Bloch, *Montecassino in the middle ages*, 3 voll., Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

E. Castelnuovo (ed.), *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Electa, Milano.

P. Leone De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Cantini, Firenze.

P. Leone De Castris, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in E. Castelnuovo (ed.), *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Electa, Milano, pp. 461-512.

F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Jaka Book, Milano.

1987

V. Abbate (ed.), *Opere d'Arte dal XII al XVII secolo. Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali - Sezione per i beni artistici e storici, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo.

R. W. Hanning, *Suger's Literary Style and Vision*, in P. Lieber Gerson (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 146-147.

P. Lieber Gerson (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

P. Lieber Gerson, *Suger as Iconographer: The Central Portal of the West Facade of Saint-Denis*, in Eadem (ed.), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, New York, p. 192.

V. Piccione (ed.), *I Ventimiglia e le Madonie*, atti del I seminario di studio (Geraci Siculo, 8-9 agosto 1985), Comune di Geraci Siculo, Geraci Siculo.

V. Scuderi (ed.), *Opere d'arte dal XII al XVII secolo. Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione, Palermo.

R. Termotto, *Collesano dai Normanni ai Ventimiglia. Profilo storico*, in V. Piccione (ed.), *I Ventimiglia e le Madonie*, atti del I seminario di studio (Geraci Siculo, 8-9 agosto 1985),

Comune di Geraci Siculo, Geraci Siculo, pp. 89-142.

1988

Beniamino da Tudela, *Itinerario (Sefer massa' ot)*, trad. di G. Busi, Luisè, Rimini.

A. Cuccia, *Caccamo i segni artistici*, Cassa Rurale ed Artigiana "San Giorgio", Caccamo.

P. Leone De Castris (ed.), *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 11 novembre 1988-15 febbraio 1989), Mondadori, Milano.

L. Dolcini, *La Stauroteca di Cosenza*, in "OPD Restauro", 3, pp. 127-140.

M. Granà, *Il processo di Arduino II, vescovo di Cefalù (1223 - 1224)*, Palermo.

1988-89

E. De Castro, *Gli affreschi della cappella di San Biagio presso Cefalù*, in "B.C.A. Sicilia", IX-X, 1-2, pp. 42-49.

1989

M. Baxandall, *Scultori in legno del rinascimento tedesco*, Einaudi, Torino.

U. Bergmann (ed.), *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000 - 1400)*, Schnüngen-Museum, Köln.

M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, Princeton.

Guida d'Italia. Sicilia, Touring Club Italiano, Milano.

- F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 3 voll., Longanesi, Milano.
- 1990
- A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, A. Bruschi, Firenze.
- 1991
- L. Moraldi (ed.), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, TEA, Firenze.
- C. Valenziano, *L'altare del Duomo di Cefalù*, Edizioni Ariete, Palermo.
- 1992
- V. Abbate, *Inventario Polizzano*, Edizioni Grifo, Palermo.
- D. Abulafia, *The Jews of Sicily under the Norman and Hohenstaufen Rulers*, in N. Bucaria, M. Luzzati e A. Tarantino (eds.), *Ebrei e Sicilia*, Flaccovio editore, Palermo, pp. 77-78.
- N. Bucaria, M. Luzzati e A. Tarantino (eds.), *Ebrei e Sicilia*, Flaccovio editore, Palermo.
- M. C. Di Natale, *Le Croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Flaccovio editore, Palermo.
- W. Jacobsen, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur*, Berlin.
- E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze).
- F. Maurici, *Castelli medievali in Sicilia. Dai bizantini ai normanni*, Palermo.
- G. Santaniello (ed), *Paolino di Nola. Le Lettere*, 2 voll., Libreria Editrice Redenzione, Napoli-Roma.
- F. Zeri e F. Campagna Cicala, *Messina Museo Regionale*, Novecento, Palermo.
- 1993
- D. E. Kaley, *Il Crocifisso Chiaramonte della Cattedrale di Palermo*, Cattedrale di Palermo, Palermo.
- M. A. Malleo, ad vocem *Giacomo Galvagno*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, ed. M. A. Spadaro, Novecento, Palermo, p. 220.
- L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, ed. M. A. Spadaro, Novecento, Palermo.
- T. Pugliatti, *La pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Orientale*, Electa, Napoli.
- 1994
- XV catalogo di opere d'arte restaurate (1986-90)*, Soprintendenza per i beni storico e artistici, Palermo.
- G. Barracane, *Gli Exultet della cattedrale di Bari*, Adda ed., Bari.
- F. S. Calcara, *La Chiesa Madre di Castelvetro. Guida storico-artistica al monumento*, Lions Club di Castelvetro, Castelvetro.
- Idrisi, *Il libro di Ruggero*, Trad. e note di U. Rizzitano, Flaccovio, Palermo.
- G. Mendola, ad vocem *Matinati Giovanni*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, ed. B. Patera, Novecento, Palermo, p. 218.
- L. Novara, ad vocem *Nino Pisano*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti*

siciliani. *Scultura*, ed. B. Patera, Novecento, Palermo, p. 244.

E. C. Parker e C. T. Little, *The cloisters Cross its art and meaning*, Metropolitan Museum of Art, New York.

L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, ed. B. Patera, Novecento, Palermo.

1995

M. Andaloro, *Federico e la Sicilia fra continuità e discontinuità*, in Eadem (ed.), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, 2 voll., Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa-Palermo, II, pp. 3-29.

M. Andaloro (ed.), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, 2 voll., Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa-Palermo.

M. Andaloro, *La croce di Siracusa e l'orizzonte bizantino-mediterraneo*, in Eadem (ed.), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, 2 voll., Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa-Palermo, pp. 474-480.

F. Campagna Cicala, *La Croce dipinta dell'antica Chiesa di Santa Maria di Basicò*, in M. Andaloro (ed.), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, 2 voll., Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa-Palermo, II, pp. 481-485

E. Cavalcanti, S. Casartelli Novelli, M. Di Berardo, M. Della Valle, ad vocem *Croce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, IX, pp. 529-557.

G. Ciotta, ad vocem *Basiliani*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, II, pp. 154-162.

M. Collareta, G. Mariani Canova, A. M. Spiazzi (eds.), *Basilica del Santo. Leoreficerie*, De Luca, Roma.

L. Dolcini, *La croce-stauroteca di Cosenza: da Bisanzio a Palermo*, in M. Andaloro (ed.), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa-Palermo, II, pp. 109-114.

G. B. Guest, *Bible Moralisée*, Harvey Miller Publishers, Graz.

G. Kühnel, ad vocem *Betlemme*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, III, pp. 463-468.

F. Nikolasch, G. G. Pani e F. Panvini Rosati, ad vocem *Agnello*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, I, pp. 220-225.

V. Scuderi, *La grande Croce di Mazara del Vallo*, in M. Andaloro (ed.), *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, 2 voll., Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa-Palermo, II, pp. 467-473.

P. Springer, ad vocem *Piede di Croce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, IX, pp. 557-558.

1996

M. C. Di Natale, *Due rari esempi di croci dipinte*, in *Mazzarino*, supplemento a "Kalòs. Arte in Sicilia", VIII, 5, settembre-ottobre, p. 18.

C. Flanigan, *Medieval Liturgy and the arts: Visitatio Sepulchri as a paradigm*, in E.L. Lillie e N.H. Petersen (eds.), *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honor of C. Clifford Flanigan*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, pp. 9-35.

A. Gandolfi e E. Mattiocco, *Ori e argenti d'Abruzzo dal Medioevo al XX secolo*, CARSA, Pescara.

M.-M. Gauthier (ed.), *Enamels of Limoges 1100-1350*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 marzo-16 luglio 1996), The Metropolitan Museum of Art, New York.

E.L. Lillie e N.H. Petersen (eds.), *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honor of C. Clifford Flanigan*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen.

L. Liepe, *On the Connection between Medieval Wooden Sculpture and Murals in Scanian Churches*, in E.L. Lillie e N.H. Petersen (eds.), *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honor of C. Clifford Flanigan*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, pp. 221-249.

S. Padovani (ed.), *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti – Museo di San Marco, 25 aprile – 28 luglio 1996), Marsilio, Venezia.

C. Rizzardi (ed.), *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, *Mirabilia Italiae* 4, Franco Cosimo Panini, Modena.

A. Ruggiero (ed.), *Paolino da Nola. I carmi*, vol. I, Libreria Editrice Redenzione, Napoli-Roma.

F. Sricchia Santoro, *La scuola di San Marco*, in S. Padovani (ed.), *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti – Museo di San Marco, 25 aprile – 28 luglio 1996), Marsilio, Venezia, pp. 160-162.

1996-97

R. Termotto, *Giovanni Giacomo Lo Varchi pittore di Collesano (1606-1683). un allievo dello Zoppo di Gangi*, in "Bollettino della Società Calatina di Storia Patria e Cultura", 5-6, pp. 285-294.

1997

J. C. Anderson, *Manuscript*, in H. C. Evans e W. D. Wixson (eds.), *The glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 11 marzo – 6 luglio 1997), The Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 82-87.

P. Angiolini Martinelli, *La decorazione musiva: nel colore la via della salvezza*, in Eadem (ed.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, *Mirabilia Italiae* 6, Franco Cosimo Panini, Modena, pp. 41-57.

P. Angiolini Martinelli (ed.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, *Mirabilia Italiae* 6, Franco Cosimo Panini, Modena.

A. Cuccia, *Appunti sulla scultura lignea*, in M. C. Di Natale, *Forme d'arte a Geraci Siculo. Dalla pietra al decoro*, Tipografia Aiello, Bagheria, pp. 65-77.

M. C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo.

H. C. Evans e W. D. Wixom (eds.), *The glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 11 marzo – 6 luglio 1997), The Metropolitan Museum of Art, New York.

G. Mendola, *San Martino fra l'ultimo Quattrocento e il primo Seicento attraverso i documenti*, in M. C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo, pp. 291-302.

V. Scuderi (ed.), *Tetti di Erice: le chiese di San Carlo, di Santa Teresa e del Carmine, interventi di restauro*, Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Trapani, Trapani.

W. Tronzo, *The Cultures of His Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton University Press, Princeton N.J.

1998

F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Donzelli editore, Roma.

G. Barbera, *Antonello da Messina*, Electa, Milano.

E. Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, SPES, Firenze.

A. Degl'Innocenti, ad vocem Giovanni Guadalberto, in C. Leonardi, A. Riccardi, G. Zarri (eds.), *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, II, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, pp. 913-916.

J. Ehlers e D. Kötzsche (eds.), *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, Mainz.

H. Fillitz, *Bemerkungen zum Welfenkreuz*, in J. Ehlers e D. Kötzsche (eds.), *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, Mainz, pp. 259-275.

C. Leonardi, A. Riccardi, G. Zarri (eds.), *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, 2 voll., Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo.

G. Luongo (ed), *Anchora vitae*, atti del II convegno paoliniano nel XVI centenario del ritiro di Paolino a Nola (Nola – Cimitile, 18-20 maggio 1995), Libreria Editrice Redenzione, Napoli-Roma.

T. Piscitelli Caprino, *La teologia della croce in Paolino di Nola*, in G. Luongo (ed), *Anchora vitae*, atti del II convegno paoliniano nel XVI centenario del ritiro di Paolino a Nola (Nola – Cimitile, 18-20 maggio 1995), Libreria Editrice Redenzione, Napoli-Roma, pp. 263-294.

T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Occidentale*, Electa, Napoli.

1998-2000

R. Termotto, *Pittori, intagliatori lignei e decoratori a Collesano (1570-1696). Nuove acquisizioni documentarie*, in "Bollettino della Società Calatina di Storia Patria e Cultura", 7-9, pp. 221-298.

1999

V. Abbate, *Matta. Me. Pixit: la congiuntura flandro-iberica e la cultura figurativa nell'entroterra madonita*, in T. Viscuso (ed.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre – 8 dicembre 1999) Ediprint, Palermo, pp. 191-207.

F. Alaimo, *Butera, Kalòs. Luoghi di Sicilia*, Edizioni Ariete, Palermo.

A. Bagnoli, *Francesco di Valdambrino e la scultura lignea dipinta nella Toscana del primo Quattrocento*, Editori dell'Acerò, Empoli.

F. Campagna Cicala, *La cultura pittorica nella Sicilia orientale*, in T. Viscuso (ed.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre – 8 dicembre 1999) Ediprint, Palermo, pp. 127-148.

M.-M. Gauthier e F. Genevieve, *Émaux Meridionaux: Catalogue international de l'Oeuvre de Limoges*, CNRS Edition, Paris.

M. G. Paolini, *La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in T. Viscuso (ed.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21

settembre-8dicembre 1999), EDIPRINT, Palermo, pp. 149-190.

P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Rotary Club, Palermo.

T. Viscuso (ed.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita, 21 settembre – 8 dicembre 1999) Ediprint, Palermo.

2000

M. Andaloro – S. Romano (eds.), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaka Book, Milano.

L. Battaglia Ricci, *Ad exercitandum devotionis affectum. Gli scritti e le immagini sacre*, in M. Burresi (ed.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Federico Motta Editore, Milano, pp. 19-23.

M. Burresi e A. Caleca, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in Eidem (eds.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Federico Motta Editore, Milano, pp. 24-43.

M. Burresi e A. Caleca (eds.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Federico Motta Editore, Milano.

M. Burresi, *Una folla pensosa e cortese. Sculture note e inedite di Francesco di Valdambrino, del*

Maestro di Montefoscoli e di altri, in M. Burresi e A. Caleca (eds.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Federico Motta Editore, Milano, pp. 196-227.

C. Bernardi, *La Deposizione di Cristo nei teatri della pietà*, in M. Burresi e A. Caleca (eds.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Federico Motta Editore, Milano, pp. 15- 18.

J.-P. Caillet, *Ivoire au nom d'Albéron*, in *Le chemin des reliques. Témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au moyen âge*, Catalogo della mostra, Musée de la cour d'or, Metz, pp. 56 – 58.

Le chemin des reliques. Témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au moyen âge, Catalogo della mostra, Musée de la cour d'or, Metz.

M. A. Lima, *I codici miniati, tesori di pergamena*, in *Sicilia Bizantina*, supplemento a “*Kalòs. Arte in Sicilia*”, XII, 2, aprile -giugno, p. 27.

E. Parlato, *Le icone in processione*, in M. Andaloro – S. Romano (eds.), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaka Book, Milano, pp. 69-92

I. Patricoli, ad vocem *Trau*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, XII, pp. 839-841.

A. Pinelli, *L'antica basilica*, in Idem (ed.), *La Basilica di San Pietro in*

Vaticano, *Mirabilia Italiae* 10, Testi - Saggi, Franco Cosimo Panini, Modena, pp. 9-51.

A. Pinelli (ed.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, *Mirabilia Italiae* 10, 2 voll., Franco Cosimo Panini, Modena.

M. Seidel, “*Sculpens in ligno splendida*”. *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, M. Burresi e A. Caleca (eds.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Federico Motta Editore, Milano, pp. 79-99.

M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del “Crocifisso doloroso”*, in M. Burresi (ed.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Federico Motta Editore, Milano, pp. 57-75.

J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Mann, Berlin.

2001

C. Avery, *Andrea Briosco detto il Riccio*, in M. De Vincenti (ed.), *Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile – 15 luglio 2001), Skira, Milano, pp. 93-101.

P. Ball, *Colore, una biografia. Tra arte, storia e chimica, la bellezza e i*

misteri del mondo del colore, BUR Rizzoli, Milano.

D. Cooper, *Franciscan Choir Enclosures and the Function Double-Sides Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria*, in "Journal of the Warburg and Courtrauld Institutes", 64, pp. 1-54

S. De Blaauw, *Following the crosses: the processional cross and the typology of processions in medieval Rome*, in P. Post et alii (eds.), *Christian feast and festival. The Dynamics of Western Liturgy and Cultur*, Peeters, Leuven - Paris - Sterling (Virginia), pp. 319-343.

P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli.

M. De Vincenti (ed.), *Donatello e il suo tempo. Il bronzo a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile - 15 luglio 2001), Skira, Milano.

M. D'Onofrio (ed.), *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, Edizioni Laterza, Bari.

G. F. Freguglia (ed.), *Rationale Divinorum Officiorum Guillelmi Duranti. Liber I et III*, I, 3, 31, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano.

F. Gandolfo, *La Sicilia*, in M. D'Onofrio (ed.), *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, Edizioni Laterza, Bari, pp. 199-223

G. Mendola (ed.), *Gloria Patri: l'arte come linguaggio del sacro*, catalogo della mostra (Monreale, Palazzo arcivescovile - Corleone, Complesso di San Ludovico, 23 dicembre 2000-6 maggio 2001), Alba, Palermo.

J. Plazaola, *Arte cristiana nel tempo*, 2 voll., Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo.

P. Post et alii (eds.), *Christian feast and festival. The Dynamics of Western Liturgy and Cultur*, Peeters, Leuven - Paris - Sterling (Virginia).

G. Spagnolo, *L'onore e l'amore. Bernardo da Corleone (1605-1667) cappuccino e santo*, Editrice VELAR, Gorle.

R. Tomasino, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palumbo, Palermo.

2002

M. Andaloro e S. Romano (eds.), *Arte e iconografia a Roma dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, Editoriale Jaca Book, Milano.

B. Craplet, *Abbatiale Saint-Pierre - Mozac*, Éditions Gaud, Moisenay.

E. Galletti, "Gemmam lucidulam, raram, caram ... Ooliab sculpsit quam Beseleelque notavit". *Il reimpiego glittico sull'altare*, G. Sena Chiesa (ed), *Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, Università degli Studi di Milano, Milano, pp. 75-96.

B. Klein, *Das Gerokreuz. Revolution und Grenzen figürlicher Mimesis im 10. Jahrhundert*, in Idem e H. Wolter-von dem Knesebeck (Eds.), *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Selbstverlag Bruno Klein, Dresden, pp. 43-60.

U. Bergmann (ed.), *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters. Die gotischen Crucifixi dolorosi*, atti del convegno di studi (Köln, Fachhochschule, 26 novembre 1999), Siegl, München.

B. Klein e H. Wolter-von dem Knesebeck (Eds.), *Nobilis Arte Manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Selbstverlag Bruno Klein, Dresden.

C. Pellegris, *Le croci gemmate dal V al XII secolo*, in G. Sena Chiesa (ed.), *Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, Università degli Studi di Milano, Milano, pp. 123-140.

S. Romano, *I pittori romani e la tradizione*, in M. Andaloro e S. Romano (eds.), *Arte e iconografia a Roma dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, Editoriale Jaca Book, Milano, pp. 103-138.

G. Sena Chiesa (ed.), *Gemme. Dalla corte imperiale alla corte celeste*, Università degli Studi di Milano, Milano

G. Spinelli (ed.), *Le Sante Croci - Devozione antica dei bresciani*, Tipografia Camuna, Brescia.

R. Suckale, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge: sechs Studien*, Berlin.

R. Suckale, *Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform*, in Idem, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge: sechs Studien*, Berlin 2002, pp. 12-122

2003

L. Bellosi, *Giotto*, Scala, Firenze.

L. Buttà, *Il Crocifisso di Santa Margherita di Belice e l'iconografia del Crucifixus dolorosus in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Edizioni Gattopardo, Santa Margherita di Belice.

G. Campo (ed.), *Il volontariato d'arte. Sei lustri di restauri del Rotary Club di Sicilia e Malta*, catalogo della mostra (Catania, chiesa di San Francesco Borgia, 7 giugno-27 luglio 2003), Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali ed ambientali e dell'educazione permanente, Palermo.

L. Carletti e C. Giometti, *Medieval wood sculpture and its setting in architecture. Studies in some churches in and around Pisa*, "Architectural history", XXVI, pp. 37-56.

C. Ciolino, *Crocifissi messinesi (1447-1551)*, in G. Barbera (ed.), *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina 13, Museo Regionale di Messina, Messina, p. 9-26.

G. Curzi, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di S. Pietro*, in "Arte Medievale", n.s., II, 2, pp. 15-28

G. Davì (ed.), *XVI catalogo di opere d'arte restaurate*, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e della Pubblica Istruzione, Palermo.

P. Kalina, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the crucifixi dolorosi*, in "artibus et historiae", XXIV 47, pp. 81-101.

G. Leone, *Reliquiario della Vera Croce detto Stauroteca*, in R. Vodret (ed.), *Anteprima della Galleria Nazionale di Cosenza*, catalogo della mostra (Cosenza, 2003), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 46-49.

C. Reinle, *Adolf von Nassau*, in B. Schneidmüller e S. Weinfurter (eds.),

- Die deutschen Herrscher des Mittelalters, Historische Porträts von Heinrich I. bis Maximilian I.*, ed. C. H. Beck, Monaco di Baviera, pp. 360 – 371.
- B. Schneidmüller e S. Weinfurter (eds.), *Die deutschen Herrscher des Mittelalters, Historische Porträts von Heinrich I. bis Maximilian I.*, ed. C. H. Beck, Monaco di Baviera.
- C. Segre Montel, *I percorsi delle reliquie, tra “thece dignissime”, “libri miraculorum” e “imagines depicte”*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, atti delle settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, L (Spoleto, 4-8 aprile 2002), II, Spoleto, pp. 891-917.
- M. Seidel, *La croce di Santa Maria Novella*, in Idem, *Arte Italiana del Medioevo e del Rinascimento. Pittura*, Marsilio, Firenze 2003, pp. 81-160.
- R. Stracuzzi, *Mastro Antonino Pilli, pittore messinese a San Fratello*, in “Paleokastro. Rivista trimestrale di studi sul territorio del Valdemone”, III, 2, ottobre-dicembre, pp. 15-20.
- R. Termotto, *Sclafani Bagni. Profilo storico e attività artistica*, Comune di Sclafani Bagni, Sclafani Bagni.
- Uomo e spazio nell'alto medioevo*, atti delle settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, L (Spoleto, 4-8 aprile 2002), II, Spoleto.
- C. Valenziano, *Evangelista e pittore Discepolo e scultore. La Madonna di San Luca e il Crocifisso di Nicodemo miti verso l'autentica icone cristiana*, Edizioni Feeria, Firenze.
- R. Vodret (ed.), *Anteprima della Galleria Nazionale di Cosenza*, catalogo della mostra (Cosenza, 2003), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.
- M. Wundram, *Der Bronzekruzifixus der Werdener Abteikirche*, Klartext-Verl, Essen.
- 2003-2004
- J. Martínez, *El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles*, in “Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología”, 69-70.
- 2004
- J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian (eds.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, Marsilio, Venezia.
- R. Cassanelli e E. Guerriero (eds.), *Iconografia e Arte Cristiana*, II, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo
- A. De Nicolò Salmazo, *Mantegna*, Rizzoli, Ginevra-Milano.
- L. De Simone, *Vexilla Regis. La Croce dipinta di Mazara del Vallo Icona pasquale della liturgia*, Edizioni Feeria, Panzano in Chianti (FI).
- J.E.A. Kroesen e R. Steensma, *The Interior of the medieval village church: Het middeleeuwse Dorpskerkinterieur*, Peeters, Louvain - Paris – Dudley.
- G. Lutz, *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Imhof, Petersberg.
- M. T. Mazzilli Savini, ad vocem *Sirena*, in R. Cassanelli e E. Guerriero (eds.), *Iconografia e Arte Cristiana*, II,

Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, pp. 1301-1302.

A. M. Spiazzi (ed.), *Oreficeria sacra in Veneto*, Biblos edizioni, Cittadella (PD).

2005

F. Aceto, ad vocem *Scultura*, in *Federico II. Enciclopedia federiciana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Torino, p. 646-651.

M. Andaloro, *La Cappella Palatina di Palermo e l'inventario del 1309 fra analisi e ragionamenti*, in M. Andaloro (ed), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, I, pp. 91-115.

M. Andaloro (ed), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, 2 voll., Giuseppe Maimone Editore, Catania.

G. Arlotta, *Vie Francigene, Hospitalia e toponimi carolingi nella Sicilia medievale*, in M. Oldoni (ed.), *Tra Roma e Gerusalemme nel Medioevo. Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Salerno, Cava dei Tirreni e Ravello, 26-29 ottobre 2000), Laveglia editore, Salerno, pp. 815-841.

D. Banzato et alii (eds.), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, *Mirabilia Italiae* 13, Franco Cosimo Panini, Modena.

D. Banzato, *Padova. Musei Civici. Giotto (1267?-1337). Crocifisso (1303-1305)*, in Idem et alii (eds.), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, *Mirabilia Italiae* 13, Franco Cosimo Panini, Modena, pp. 291-293.

M. Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Schnell & Steiner, Regensburg.

M. Burrese e A. Caleca (eds.), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra, (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo - 25 giugno 2005), Pacini, Ospedaletto (Pisa).

M. Burrese e A. Caleca, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in Eidem (eds.), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra, (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo - 25 giugno 2005), Pacini, Ospedaletto (Pisa), pp. 65-89.

V. Cantone, *Cristo vivo e Cristo morto nella croce dipinta della Fondazione Giorgio Cini*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 27, pp. 1-14.

B. Carqué e H. Röckelein (eds.), *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen,

M. C. Di Natale, *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta.

P. Donati e F. Boggero (eds.), *La Sacra selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, Skira, Milano.

M.C. Ferrari e A. Meyer (eds.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, atti del Convegno di studi (Engelberg, 13-16 settembre 2000), Lucca.

F. Flores D'Arcais (ed.), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e*

- Annunciazione tra XII e XIII secolo*, atti del convegno di studi "Attorno ai gruppi lignei della Deposizione" (Milano, Museo Diocesano, 15-16 maggio 2003), Vita e Pensiero, Milano.
- E. Galasso, *Oreficeria medievale in Campania*, Federazione Orafi Campani, Napoli.
- A. Galli, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in Idem e P. Refice (eds.), *Arte in Terra d'Arezzo: il Trecento*, Edifir, Firenze 2005, p. 113-137.
- A. Galli e P. Refice (eds.), *Arte in Terra d'Arezzo: il Trecento*, Edifir, Firenze 2005.
- F. Gandolfo, *Il Porfido*, in M. Andaloro (ed), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, 2 voll., Giuseppe Maimone Editore, Catania, II, pp. 201-215.
- R. Gianni, *Giorgio da Milano e l'Annunciazione della Cattedrale di Cefalù*, in "Paleokastro. Rivista trimestrale di studi sul territorio del Valdemone", IV, 16, luglio, pp. 5-8.
- U. Guast, *Der Siefersheimer Altar, ein Altarflügel in Boppard und das ehemalige Hochaltarretabel der Bopparder Karmeliterkirche*, in "Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Schriften der hessischen Museen", n.s. 1, pp. 61-76
- U. Guast, *"Im Niemandsland" alte Thesen und neue Ideen zu den stilistischen Voraussetzungen der Malereien des Retabels in St. Jacobi zu Göttingen*, in B. Carqué e H. Röckelein (eds.), *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 415-444.
- C. Guastella, *Il corredo funerario di Costanza d'Aragona*, in M. Andaloro (ed), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, 2 voll., Giuseppe Maimone Editore, Catania, II, pp. 371-384.
- M. Oldoni (ed.), *Tra Roma e Gerusalemme nel Medioevo. Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Salerno, Cava dei Tirreni e Ravello, 26-29 ottobre 2000), Laveglia editore, Salerno.
- G. Pollio, sub vocem *Oreficeria*, in *Federico II. Enciclopedia federiciana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 417-428.
- K. C. Schüppel, *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe: ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie und Kulturgeschichte*, VDG, Weimar.
- V. Zoric, *Le porte bronzee della Cappella Palatina*, in M. Andaloro (ed), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, 2 voll., Giuseppe Maimone Editore, Catania, II, pp. 33-45.
- 2006
- M. Andaloro, *Il mosaico absidale di Santa Pudenziana*, in Eadem e Serena Romano (eds.), *La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. I L'orizzonte tardoantico e le nuovi immagini*, Jaka Book, Milano, pp. 114-124.
- M. Andaloro e Serena Romano (eds.), *La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. I L'orizzonte tardoantico e le nuovi immagini*, Jaka Book, Milano.
- M. Andaloro e S. Romano (eds.), *La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. IV Riforma e tradizione*, Jaka Book, Milano.

K. G. Beuckers e U. Knapp, *Farbiges Gold. Die ottonischen Kreuze in der Domschatzkammer Essen und ihre Emails*, Domschatzkammer Essen, Essen.

A. Bilardo, *Castroreale. Curiosando tra passato e presente*, Pro loco "Artemisia", Castroreale.

J.-P. Caillet, *L'arredo dell'altare*, in P. Piva (ed.), *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Jaka Book, Milano, pp. 181-203.

E. De Castro, *Il Trionfo della morte e la "dissidenza radicale" della cultura figurativa a Palermo e nella Sicilia occidentale intorno alla metà del Quattrocento*, in M. A. Malleo (ed.), *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, Kalòs, Palermo, pp. 91-125.

M. C. Di Natale, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Flaccovio Editore, Palermo.

C. Gallori, *L'«Imago pietatis» e gli istituti di carità. Problemi di iconografia*, in "ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LIX, 1, gennaio-aprile, pp. 75-125.

A. Guerra, M. M. Morresi, R. Schofield (eds.), *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, Marsilio, Venezia.

G. Leardi, *Il volto di Cristo della perduta abside di San Giovanni in Laterano*, in M. Andaloro e Serena Romano (eds.), *La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. I L'orizzonte tardoantico e le nuovi immagini*, Jaka Book, Milano, pp. 358-361.

D. Longhi, *La capsella eburnea di Smagher: iconografia e committenza*, edizioni del Girasole, Ravenna.

B. Lovell e J. Tubb, *Ancient Quarring of Rare in Situ Palaeogene Hertfordshire Puddingstone*, in "Mercian Geologist", 16, 3, pp. 185-189.

A. Luchs, *Lo scalpello e la pagina. I Lombardo e l'illustrazione del libro a Venezia*, in A. Guerra, M. M. Morresi, R. Schofield (eds.), *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, Marsilio, Venezia, pp. 137-159.

M. A. Malleo (ed.), *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, Kalòs, Palermo.

F. Maurici, *Breve storia degli arabi in Sicilia*, Flaccovio editore, Palermo.

M. R. Menna, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in M. Andaloro e Serena Romano (eds.), *La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. I L'orizzonte tardoantico e le nuovi immagini*, Jaka Book, Milano, pp. 306-346.

P. Piva (ed.), *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Jaka Book, Milano.

P. Piva, *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XII)*, in Idem (ed.), *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Jaka Book, Milano, pp. 141-180.

F. Rotolo, *Il Beato Matteo d'Agrigento e la provincia francescana di Sicilia nella prima metà del secolo XV*, Biblioteca Francescana - Officina di Studi Medievali, Palermo.

S. Romano, *Le pareti e i pilastri con storie di San Clemente e Sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, in M. Andaloro e S. Romano (eds.), *La pittura medievale a Roma. Corpus*, vol. IV *Riforma e tradizione*, Jaka Book, Milano, pp. 135-148.

L. Sciortino, *La cappella Roano nel duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta.

V. M. Schmidt, *Tavole Dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in P. Piva (ed.), *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Jaka Book, Milano, pp. 206-210.

R. Schofield, *La facciata della Scuola grande di San Marco: osservazioni preliminari*, in A. Guerra, M. M. Morresi, R. Schofield (eds.), *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, Marsilio, Venezia, pp. 162-194.

M. Sgarlata, *La catacomba di Santa Lucia e l'oratorio dei Quaranta Martiri*, Siracusa.

2007

V. Abbate, *Torres adest: i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale*, in "Storia dell'Arte", 116/117 (n.s. 16/17), pp. 19-66.

E. Bianchi et alii, *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, Silvana Editoriale, Milano.

I. Biffi, *La croce e la teologia scolastica: Tommaso d'Aquino e Bonaventura*, in B. Ulianich (ed.), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi

(Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli, II, pp. 161-147.

P. Bongiorno e L. Mascellino, *Storia di una "frabbrica". La Chiesa Madre di Petralia Sottana*, Offset Studio, Palermo.

G. Curzi, *La croce dei crociati: segno e memoria*, in B. Ulianich (ed.), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli, II, pp. 127-147.

G. D'Onofrio, *La teologia della croce in epoca carolingia*, B. Ulianich (ed.), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli, II, pp. 271-319.

F. Faranda, *Variazione iconografica dell'icona della croce dipinta nel corso del XIII secolo*, in "Commentari d'Arte", XIII, 36/37, pp. 17-18.

B. L. Fonkic, *Sull'origine del manoscritto dello Scilize di Madrid*, in "Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos", 28, pp. 67-89.

C. Guarnieri, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione della Vergine a Paolo Veneziano*, in G. Valenzano e F. Toniolo (eds.), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, pp. 153-201.

C. Maggioni, «*Fulgeat ecclesie*»: *le committenze orafe di Ariberto*, in E. Bianchi et alii, *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 269-287.

S. C. Novelli, *La tipologia della 'croce' dalle origini alla visione/rivelazione di Costantino, e l'immaginario del sacro messianico cristiano*, B. Ulianich (ed), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli, pp. 231-258

G. Picasso, *La croce nella teologia monastica*, in B. Ulianich (ed), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli, II, pp. 321-329.

V. Porrello, *Monumenti storici e luoghi di Sciacca*, Litografia “T. Fazello”, Sciacca.

K.C. Schüppel, *Fede e iconografia: le croci di Ariberto*, in E. Bianchi et alii (eds.), *Ariberto da Intimiano, fede, potere, e cultura a Milano nel secolo XI*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 289-307.

A. Tartuferi, *Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*, Edizioni Polistampa, Firenze.

G. Valenzano e F. Toniolo (eds.), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia.

G. Vitolo, *Culto della croce e identità cittadina a Napoli*, in B. Ulianich (ed), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli, II, pp. 101-125.

B. Ulianich, *Il crocefisso di Fondi il più antico dipinto su tavola esistente in Italia?*, in Idem (ed.), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli, III, pp. 187-233.

B. Ulianich (ed), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), 3 voll., Elio de Rosa editore, Napoli.

S. J. Voicu, *La croce negli apocrifi*, in B. Ulianich (ed), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6 – 11 dicembre 1999), Elio de Rosa editore, Napoli, pp. 119-126

2008

C. Acidini e G. Gentilini (eds.), *Michelangelo giovane. Il Crocifisso ritrovato*, Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York.

L. Buttà, *La pittura tardo-gotica in Sicilia. Incontri mediterranei*, Gruppo Editoriale Kalòs, Palermo.

F. Cervini, *Di alcuni crocifissi “Trionfali” del secolo XII nell'Italia Settentrionale*, in “Arte Medievale”, VII, 1, p. 14.

P. Evangelisti, ad vocem *Matteo d'Agrigento*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 373-374.

G. Fattorini, *Jacopo della Quercia e l'inizio del Rinascimento a Siena. Domenico di Niccolò 'dei cori', Francesco di Valdambrino, Giovanni di Paolo, Sassetta, Sano di Pietro,*

Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Domenico di Bartolo, Vecchietta, E-Ducation.it, Firenze.

G. Gentilini, *Michelangelo giovane: un piccolo Crocifisso in legno di tiglio*, in C. Acidini e G. Gentilini (eds.), *Michelangelo giovane. Il Crocifisso ritrovato*, Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York, pp. 17-38.

S. Guido (ed.), *Nicola da Guardiagrele. Orafo fra Medioevo e Rinascimento*, Tau editrice, Todi.

L. Mochi Onori e R. Vodret, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, i dipinti. Catalogo sistematico*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.

2009

V. Abbate, *Castelbuono: il mecenatismo artistico dei Ventimiglia nel secondo Quattrocento e una ipotesi per il percorso di Riccardo Quartararo*, in G. Antista (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009), Edizioni Arianna, Geraci Siculo, pp. 141-149.

V. Abbate (ed.), *Giovanni Antonio Soglianì (1492-1544): il capolavoro nascosto di Mandralisca*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

S. Anselmo, *Pietro Bencivinni "magister civitatis Politii" e la scultura lignea nelle Madonie*, Plumelia edizioni, Palermo 2009.

G. Antista (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009), Edizioni Arianna, Geraci Siculo.

G. Antista, *Le cappelle ventimigiane in epoca medievale: Cefalù e Geraci*, in G. Antista (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009), Edizioni Arianna, Geraci Siculo, pp. 51-63;

E. De Castro, *Il restauro del San Giovanni di Palazzo Abatellis*, in "PER Salvare Palermo", XXV, pp. 38-39.

M. C. Di Natale, *Le croci dipinte nella provincia di Trapani dal XIII al XV secolo*, in M. Vitella (ed.), *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani, pp. 17-25.

G. Fazio, *Committenza ventimigliana a Collesano: il mausoleo di Elvira Moncada e Antonio Ventimiglia e una proposta per il gruppo dei Dolenti della chiesa del Collegio*, in G. Antista (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009), Edizioni Arianna, Geraci Siculo, pp. 130-139.

A. Ginnasi, *La Stauroteca di Limburg An-Der-Lahn: devozione e lusso nel mondo bizantino*, in "Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LXII, 1, gennaio-aprile, pp. 97-130.

M. K. Guida (ed.), *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra (Piazza Armerina, Museo Diocesano, 21 dicembre 2009 – 27 febbraio 2010), Electa, Napoli.

S. Guido, *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II. Nuovi dati e osservazioni tecniche emerse dalle operazioni di restauro*, in *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II. Museo storico artistico*

del Tesoro di San Pietro, in “Archivum Sancti Petri. Studi e documenti sulla storia del Capitolo Vaticano e del suo clero”, 4-5, Edizioni Capitolo Vaticano, Città del Vaticano, pp. 13-25.

La Crux Vaticana o Croce di Giustino II. Museo storico artistico del Tesoro di San Pietro, in “Archivum Sancti Petri. Studi e documenti sulla storia del Capitolo Vaticano e del suo clero”, 4-5, Edizioni Capitolo Vaticano, Città del Vaticano.

N. Marino, *I Ventimiglia nella storia e nell'assetto urbano di Cefalù*, in G. Antista (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009), Edizioni Arianna, Geraci Siculo, pp. 87-95.

F. Migneco Malaguerra, *Gli affreschi della cappella del castello di Paternò*, in M. K. Guida (ed.), *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra (Piazza Armerina, Museo Diocesano, 21 dicembre 2009 – 27 febbraio 2010), Electa, Napoli, pp. 84-87.

F. Migneco Malaguerra, *Gli affreschi della chiesa di San Nicola a Castiglione di Sicilia*, in M. K. Guida (ed.), *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra (Piazza Armerina, Museo Diocesano, 21 dicembre 2009 – 27 febbraio 2010), Electa, Napoli, pp. 88-91.

I. Navarra, *Notizie sulle opere d'arte*, in P. A. Piazza (ed.), *Chiesa Madre di Sciacca novecento anni 1108 – 2008*, Edizione Chiesa Madre, Sciacca, pp. 109-117.

P. A. Piazza (ed.), *Chiesa Madre di Sciacca novecento anni 1108 – 2008*, Edizione Chiesa Madre, Sciacca.

E. Romano, *Il Crocifisso ligneo della chiesa di San Domenico a Trapani*, in M. Vitella (ed.), *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani, pp. 37-41.

P. Russo, *La scultura in legno del Rinascimento in Sicilia. Continuità e rinnovamento*, Kalòs, Palermo 2009.

K. C. Schüppel, *Der Gekreuzigte als Himmelsleiter. Das Tafelkreuz in S. Pietro in Fondi*, in “Iconographica”, VIII, pp. 29-41.

G. Travagliato, *L'orafo Piero di Martino e il reliquiario di San Bartolomeo di Geraci*, in G. Antista (ed.), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009), Edizioni Arianna, Geraci Siculo, pp. 43-49.

M. Vitella, “*Ecce lignum crucis*”: *l'iconografia del Cristo in croce nel trapanese dal Rinascimento al Barocco*, in M. Vitella (ed.), *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani, pp. 44-46.

M. Vitella (ed.), *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani.

2010

B. Brenk, *La Cappella Palatina a Palermo*, *Mirabilia Italiae* 17, 4 voll., Franco Cosimo Panini, Modena.

L. Buttà, *Un maestro per la croce del Collegio dei Filippini di Agrigento*, in “Kalòs. Arte in Sicilia”, XX, 1, pp. 4-6.

A. Cuccia e G. Fazio, *Aria di Siena in Sicilia. La scoperta di tre inedite sculture in legno del Quattrocento toscano a Collesano e Palermo*, in "Paleokastro. Rivista trimestrale di studi siciliani", I, 2, maggio, pp. 38-40.

G. De Leonardis, *Un tesoro d'arte veneto in terra di Calabria. Il trittico di Bartolomeo Vivarini a Zumpano*, Laterza Giuseppe Edizioni, Bari.

M. C. Di Natale, *Il Maestro del Polittico di Trapani, la Croce dipinta della chiesa di Santo Spirito di Palermo e il suo contesto storico-artistico*, in Eadem e M. Sebastianelli, *Il Maestro del Polittico di Trapani. Il restauro della Croce di Santo Spirito di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo, Palermo, pp. 15-27.

M. C. Di Natale e M. Sebastianelli, *Il Maestro del Polittico di Trapani. Il restauro della Croce di Santo Spirito di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo, Palermo.

M. C. Di Natale e M. Sebastianelli, *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, Congregazione di Sant'Eligio – Museo Diocesano di Palermo, Palermo.

G. Fazio, "Ecclesiam formam renovavit". *L'intervento apologetico di Francesco Gonzaga nella Cattedrale di Cefalù (1588-1592)*, in A. G. Marchese (ed.), *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'Età di Filippo II di Spagna*, atti del convegno di studi (Giuliana, Castello Federiciano, 18-20 ottobre 2009), vol. I, Ila Palma, Palermo, pp. 245-287.

C. Guarnieri, *Per la restituzione di due croci perdute di Paolo Veneziano: il leone marciano del Museo Correr e i dolenti della Galleria Sabauda*, in F.

Toniolo e G. Valenzano, *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, viella, Roma, pp. 133-158.

J. Johns, *Iscrizioni arabe nella Cappella Palatina*, in B. Brenk, *La Cappella Palatina a Palermo*, *Mirabilia Italiae* 17, saggi, Franco Cosimo Panini, Modena, pp. 353-386.

A. Longhi, *Lo spazio dell'altare: il rito, il corpo, l'architettura*, in T. Verdon (ed.), *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, aprile-agosto 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), pp. 105-116.

A. G. Marchese (ed.), *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'Età di Filippo II di Spagna*, atti del convegno di studi (Giuliana, Castello Federiciano, 18-20 ottobre 2009), 2 voll., Ila Palma, Palermo.

L. Mor e G. Tigler, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla risoperta di un capolavoro medievale in legno*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York.

M. R. Nobile, *Antonello Gagini architetto*, Flaccovio Editore, Palermo.

V. Pace, *Introduzione al colloquio Contesti di devozione alla croce e al crocifisso*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 38, pp. 53-58.

A. Pala, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano: un modello di iconografia francescana in Sardegna*, in "Ikon. Journal of iconographic studies", III, pp. 125-136.

E. Rosatelli, *La cappella del corporale del duomo di Orvieto. Fede, arte, storia*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

R. Termotto, *Collesano. Guida alla Chiesa Madre Basilica di San Pietro*, Notiziario Parrocchiale Insieme, Collesano.

G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaione e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo*, in L. Mor e Idem, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla risoperta di un capolavoro medievale in legno*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra-Venezia-New York, pp. 53-99.

F. Toniolo e G. Valenzano, *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, viella, Roma.

T. Verdon (ed.), *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, aprile-agosto 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).

2011

V. Abbate (ed.), *Itinerari Gagginiani*, Edizioni Comune di Gangi, Gangi.

É. Antoine e S. Caudron (eds.), *Catalogue international de l'Oeuvre de Limoges. Corpus des émaux meridionaux, vol. II: L'apogée 1190-1215*, CNRS, Paris.

E. Brunet, *La ricezione del Concilio Quinisesto (691-692) nelle fonti occidentali (VII-IX sec.). Diritto – Arte – Teologia*, Centre d'Études Byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

L. Buttà, *Immaginario esopico e discorso etico-didattico sul soffitto dipinto della chiesa di S. Nicolò a Nicosia in Sicilia*, in “Storia dell’arte”, 130, n.s. 30, pp. 5-18.

L. Buttà, *Nicolau Pujades, il coro ligneo della Cattedrale di Palermo e alcune riflessioni sul viaggio di opere e artisti catalani in Sicilia*, in R. Terés i Tomàs (ed.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatrecent*, Cossetània, Tarragona, pp. 435-457.

L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte. La committenza degli arcivescovi*, “Plumelia” edizioni, Bagheria.

G. Solla (ed.), *Teologia politica 4. Eretici*, Marietti, Genova-Milano.

R. Terés i Tomàs (ed.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatrecent*, Cossetània, Tarragona.

G. Travagliato, *Testimonianze tardogotiche e rinascimentali nella Chiesa Madre di Alcamo*, in M. Vitella (ed.), *Museo d'arte sacra Basilica Santa Maria Assunta, Il Pozzo di Giacobbe*, Trapani, pp. 33-40.

M. Vitella (ed.), *Museo d'arte sacra Basilica Santa Maria Assunta, Il Pozzo di Giacobbe*, Trapani.

2011-2012

S. Martinelli, *La Stauroteca di Cosenza. Iconografia, tecnica e stile*, tesi di specializzazione, relatore M. Collareta, Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici, Università degli Studi di Pisa.

2012

V. Abbate, *A guisa d'un albero trionfale... gentil lavoro di legname perforata: annotazioni sul gonfalone processionale*, in T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e*

Barocco, Giuseppe Maimone Editore, Catania, pp. 645-651.

A. Cerasuolo, *Estofado e policromie. Osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco*, in G. B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (eds.), *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo*, atti del convegno di studi (Serra San Quirico e Pergola, 13 - 15 dicembre 2007), Bollettino d'Arte-volume speciale, De Luca, Roma, pp. 147-160.

C. Ciolino, *I maestri crocifissai messinesi* in T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, pp. 368-383.

W. R. Cook, *The origins of Franciscan art*, in L. Magnani e L. Stagno (eds.), *I Francescani in Liguria*, atti del convegno di studi (Genova, Università degli Studi, 22-24 ottobre 2009), De Luca Ed. D'Arte, Roma, pp. 11-28.

A. Cuccia, *Francesco Trina: la singolare esperienza di uno scultore veneziano del legno in Sicilia*, in G. B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (eds.), *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo*, atti del convegno di studi (Serra San Quirico e Pergola, 13 - 15 dicembre 2007), Bollettino d'Arte-volume speciale, De Luca, Roma, pp. 115-132.

A. Cuccia, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento*, in T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, pp. 120-121.

G. Fazio, *La cultura figurativa in legno nelle Madonie tra la Gran Corte vescovile di Cefalù, il Marchesato dei Ventimiglia e le città demaniali*, in T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, pp. 197-198.

G. Fazio, *La Madonna di Tindari e le vergini nere medievali*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.

C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, edizioni Edifir, Firenze.

E. Garofalo, *Custodie lignee e architettura nella Sicilia di età moderna*, in T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, pp. 659-667.

S. Lanuzza e V. Buda, *La scultura lignea nel territorio catanese*, in T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, pp. 451-485.

G. Leone (ed.), *Tavole miracolose. Le icone medievali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.

L. Magnani e L. Stagno (eds.), *I Francescani in Liguria*, atti del convegno di studi (Genova, Università degli Studi, 22-24 ottobre 2009), De Luca Ed. D'Arte, Roma.

F. Marazzi, *San Vincenzo al Volturno: l'abazia e il suo teritorium fra VIII e XII secolo*, Pubblicazioni Cassinesi, Montecassino.

G. Mendola, *Maestri del legno a Palermo tra tardo Gotico e Barocco*, in T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, pp. 143-195.

A. Peroni, *Effigi di culto in oreficeria: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII*, in C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, edizioni Edifir, Firenze, pp. 91-106.

T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania.

I. Quadri, *La crocifissione nella navata di Santa Prassede*, in S. Romano (ed.), *Pittura medievale a Roma, Corpus V, Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca.*, Jaka Book, Milano, pp. 278-279.

A. C. Quintavalle, *I Cristi viventi e la Riforma Gregoriana in Occidente*, in C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, edizioni Edifir, Firenze, pp. 107-118.

N. Reveyron, *Hugues de Semur et l'architecture clunisienne. influences de la liturgie et des coutumes monastiques sur les programmes*

architecturaux dans "l'écclesia cluniacensis", in "Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot", 91, pp. 91-147.

S. Romano (ed.), *Pittura medievale a Roma, Corpus V, Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca.*, Jaka Book, Milano.

R. Termotto, *Scultori e intagliatori lignei nelle Madonie. Un contributo archivistico*, in T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo (eds.), *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, pp. 247-257.

G. Travagliato, *Ex tabula omnium antiquissima... Alle radici dell'iconografia moderna di Santa Rosalia*, in Idem e M. Sebastianelli, *Il restauro della tavola antichissima di Santa Rosalia del Museo Diocesano di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo, Palermo, p. 15-44.

G. Travagliato e M. Sebastianelli, *Il restauro della tavola antichissima di Santa Rosalia del Museo Diocesano di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo, Palermo.

2013

F. Bologna e F. De Melis (eds.), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 5 ottobre 2013-12 gennaio 2014), Electa, Milano.

Costantino I. *Enciclopedia Costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano. 313 - 2013*, 3 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma.

M. Della Valle, ad vocem *La croce in Oriente*, in Costantino I. *Enciclopedia*

Costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano. 313 - 2013, II, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma, pp. 667-682.

M. C. Di Natale, *Il Crocifisso nelle chiese francescane in Sicilia*, in Eadem (ed.), *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, Plumelia edizioni, Palermo, pp. 22-47.

M. C. Di Natale (ed.), *Opere d'arte nelle chiese francescane. Conservazione, restauro e musealizzazione*, Plumelia edizioni, Palermo.

G. Fazio, *Un Crocifisso fiorentino in terracotta a Cefalù*, in G. Marino e R. Termotto (eds.), *Conoscere il territorio: Arte e storia delle Madonie. Studi in memoria di Nico Marino. Vol. I*, atti delle giornate di studio (Cefalù, Fondazione Culturale Mandralisca, 21-22 ottobre 2011), Associazione Culturale "Nico Marino", Cefalù, pp. 175-185.

M. Gaeta, *Giotto und die croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290–ca. 1400)*, Rhema, Münster.

D. Iogna-Prat et alii (eds.), *Cluny. Les moines et la société au premier âge féodal*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

D. Longhi, *The cosmic cross as Logos' theophany : first version of Sant'Apollinare in Classe's apsidal mosaic and Jerusalem's staurophany of AD 351*, in "Ikón", 6, pp. 275-286.

G. Marino e R. Termotto (eds.), *Conoscere il territorio: Arte e storia delle Madonie. Studi in memoria di Nico Marino. Vol. I*, atti delle giornate di studio (Cefalù, Fondazione Culturale Mandralisca, 21-22 ottobre 2011), Associazione Culturale "Nico Marino", Cefalù.

L. Mor, *Torso (Cruifix)*, in European Fine Art Foundation (ed.), *Defining Excellence in Art*, catalogo della mostra (Maastricht, TEFAF 15-24 marzo 2013), TEFAF, Helvoirt, estratto della Galleria Longari arte Milano.

C. Sapin, *Archéologie et réformes monastiques*, in D. Iogna-Prat et alii (eds.), *Cluny. Les moines et la société au premier âge féodal*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 517-526.

2014

G. Abbate, *Pisa e la Sicilia occidentale. Contesto storico e influenze artistiche tre XI e XIV secolo*, Kalòs edizioni d'arte, Palermo.

C. Bodinek, *Die Cappella Palatina in Palermo: ikonographische Studien zu ihrer Mosaikausstattung durch die Normannenkönige (1130 - 1189)*, Greiner, Weinstadt.

L. Della Pietra, *Crux triumphalis. Il dinamismo della croce nella liturgia medievale*, in L. Mor (ed.), *Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII)*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Museo Nazionale di Palazzo de Nordis, 12 luglio – 12 ottobre 2014), Umberto allemandi & C., Torino-Londra-New York, pp. 81-86;

S. D'Ovidio, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*,

Società Napoletana di Storia Patria, Napoli.

S. D'Ovidio, *Spazio liturgico e rappresentazione del sacro: Crocifissi monumentali d'età romanica a Napoli e in Campania*, in "Hortus Artium Medievalium", 20/2, pp. 753-762.

C. Gelao, *Il Polittico di Antonio Vivarini. Storia, arte, cultura*, Marsilio, Venezia.

R. Lavagnini e C. Rognoni, *La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI e XII*, atti delle X Giornate di Studio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Palermo, 27 - 28 maggio 2011), Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neellenici "Bruno Lavagnini", Palermo.

T. Lepri, *Un senese in Sicilia: scoperte due sculture di Francesco di Valdambrino*, in "Il Giornale dell'Arte", edizione online, 14 gennaio.

L. Mor (ed.), *Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII)*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Museo Nazionale di Palazzo de Nordis, 12 luglio – 12 ottobre 2014), Umberto allemandi & C., Torino-Londra-New York.

M. Scalini e A. Guiducci (eds.), *Pittura senese: ars narrandi nell'Europa gotica*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 10 settembre 2014 - 18 gennaio 2015), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

G. Trevisan, *Note sul contesto del grande Crocifisso ligneo*, in L. Mor (ed.), *Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII)*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Museo Nazionale di Palazzo de Nordis, 12 luglio – 12

ottobre 2014), Umberto allemandi & C., Torino-Londra-New York, pp. 70-71.

D. Vingtain, *I pittori senesi ad Avignone nel XIV secolo*, in M. Scalini e A. Guiducci (eds.), *Pittura senese: ars narrandi nell'Europa gotica*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 10 settembre 2014 - 18 gennaio 2015), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 69-83.

V. Zoric, *Note attorno al presbiterio della Cappella Palatina*, in R. Lavagnini e C. Rognoni, *La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI e XII*, atti delle X Giornate di Studio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Palermo, 27 - 28 maggio 2011), Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neellenici "Bruno Lavagnini", Palermo, pp. 276-297.

s.d.

A. Bilardo, *Il Museo Civico di Castoreale*, Comune di Castoreale, s.l.

C. Valenziano, *Il mistero della icone "Croce"*, in P. Vittorelli (ed.), *Ave Crux Gloriosa. Croci e crocifissi nell'arte dal VIII al XX secolo*, Abbazia di Montecassino, s.l., pp. 45-54.

P. Vittorelli (ed.), *Ave Crux Gloriosa. Croci e crocifissi nell'arte dal VIII al XX secolo*, Abbazia di Montecassino, s.l.

i.c.s.

M. Burrese, *"...inedita, maestosa e matronale..."*. *Un'aggiunta per la riconsiderazione degli esordi di Francesco di Valdambrino*, in "Valori Tattili".