

# HORTUS ARTIUM MEDIÉVALIUM

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Vol. 20/2, Zagreb-Motovun, 2014.



# HORTUS ARTIUM MEDIEVALIUM

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages

CODEN HAMEFK

UDC 7(091)"04/14"

# HORTUS ARTIUM MEDIEVALIUM

ISSN 1330-7274 (press)  
ISSN 1848-9702 (Online)

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages

Volume: 20/2, 2014

Publisher:

International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Motovun;  
University of Zagreb, Croatia

Editor:

Miljenko Jurković,  
Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

Editorial Board:

Jean-Pierre Caillet (Paris)  
Igor Fisković (Zagreb)  
Nikola Jakšić (Zadar)  
Miljenko Jurković (Zagreb)  
Giovanna Valenzano (Padova)  
Fulvio Zuliani (Padova)

Council of the International Center for Late Antiquity and Middle Ages:

Xavier Barral i Altet, professeur émérite d'Histoire de l'art du Moyen Age à l'Université de Rennes 2, Visiting professor Università di Venezia Ca'Foscari  
Gian Pietro Brogiolo, professore di archeologia medievale, Università degli Studi di Padova, Italia  
Noël Duval, professeur émérite d'archéologie de l'Antiquité tardive à l'Université de Paris IV-Sorbonne, France  
Alain Erlande-Brandenburg, directeur des études, Institut d'Etudes Supérieures des Arts, Paris, France  
Igor Fisković, member of the Croatian Academy of Sciences and Arts, professor of Medieval Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences,  
University of Zagreb, Croatia  
Nikola Jakšić, *professor emeritus* of Medieval Art History, University of Zadar, Croatia  
Miljenko Jurković, professor of Medieval Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia,  
President of the Council  
Gisela Ripoll-López, profesora titular de arqueología, Universitat de Barcelona, España  
Fulvio Zuliani, professore di storia dell'arte medievale, Università degli Studi di Padova, Italia

Financial Support:

Ministry of Science, Education and Sports of the Republic of Croatia

Language Consultants: Pascale Chevalier (French), Jan Vanek (Italian), Vesna Mildner (English)

Editorial assistant: Maja Zeman

Computer layout: Boris Bui

Printing: Kerschhoffset, Zagreb-Lučko, Croatia

Issued: May 2014, 600 copies

Correspondence and Exchanges:

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Department of Art History, (Dr. Miljenko Jurković), Ivana Lučića 3,  
10000 Zagreb, Croatia, Phone: ++385 1 6120 147, Fax: ++385 1 6120 144.

Adresse de diffusion:

Adresser toute correspondance commerciale (commandes, abonnements) aux Éditions Brepols  
Begijnhof 67, B-2300 Turnhout (Belgique), e-mail : periodicals@brepols.net

Hortus Artium Medievalium is published annually. Articles are reviewed internationally.

Cover: Rome, Arch of Constantine, north side, Vicennalia

HAM is indexed in:

BHA, Bibliography of the History of Art – Bibliographie d'Histoire de l'Art, Vandoeuvre-lès Nancy Cedex, France, Santa Monica, Cal. USA  
Architecture Database. Architectural Publications Index & Architectural Publications Index on disc (CD-ROM), Royal Institute of British  
Architects, The British Architectural Library.

Art and Archaeological Technical Abstracts ("AATA"). Getty Conservation Institute Projects Bibliographies

ERIH – European Reference Index for the Humanities

FRANCIS database (INIST, CNRS)

# CONTENTS

## THE (R)EVOLUTION IN CHRISTIAN RELIGIOUS ARCHITECTURE AND LITURGY

<i>M. Jurković</i> , The (R)evolution in Christian Religious Architecture and Liturgy – Introduction	434
<i>W. Jacobsen</i> , L'arredo ecclesiastico nello sviluppo della liturgia tra tarda Antichità e Alto Medioevo – annotazioni di metodo	436
<i>N. Reveyron</i> , <i>Forma monasterii</i> . Essai sur l'organisation de l'espace monastique comme mise en forme de l'identité ecclésiologique <i>Review</i>	439
<i>G. Archetti</i> , Spazi e strutture claustrali nei commenti carolingi alla Regola benedettina <i>Original scientific paper</i>	448
<i>I. Marić</i> , <i>S. Bully</i> , <i>M. Jurković</i> et <i>M. Čaušević-Bully</i> , le monastère saint-Pierre d'Osor (île de Cres) : huitième campagne d'études archéologiques <i>Preliminary communication</i>	463
<i>S. Bully</i> , Un dispositif funéraire spécifique : les <i>formae</i> . État de la question et nouvelles découvertes <i>Preliminary communication</i>	480
<i>C. Tosco</i> , The Cross-in-square Plan in Carolingian Architecture <i>Preliminary communication</i>	489
<i>C. Ebanista</i> , la basilica sub divo nel complesso cimiteriale di S. Gennaro a Napoli: spazio liturgico, culto martiriale e utilizzo funerario <i>Original scientific paper</i>	498
<i>F. Chantinne</i> , <i>Ph. Mignot</i> , La collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles. Réexamen du dossier archéologique <i>Preliminary communication</i>	513
<i>Ph. George</i> , De constructione – de consecratione ecclesiae Hoyensis (1066) <i>Original scientific paper</i>	520
<i>T. Creissen</i> , <i>E. Lorans</i> , L'apport des dernières fouilles archéologiques à la connaissance des églises abbatiales de Marmoutier antérieures à la reconstruction gothique <i>Preliminary communication</i>	532
<i>A. Falchi</i> , Montecassino e l'architettura campana di XI secolo: il caso di San Benedetto a Salerno <i>Preliminary communication</i>	544
<i>G. Mallet</i> , Héritages haut-médiévaux dans les édifices romans de Catalogne du Nord. Le cas de l'église abbatiale bénédictine à double chevet Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech <i>Preliminary communication</i>	555
<i>Y. Kojima</i> , Insediamenti monastici nell' Emilia occidentale – il monastero benedettino di Castione Marchesi e i cistercensi <i>Preliminary communication</i>	561
<i>S. Demarthe</i> , Réflexions autour des églises dites « à passages » : le cas de Saint-Pierre de Corgoloin (Côte-d'Or) <i>Preliminary communication</i>	571
<i>P. Marković</i> , <i>K. Karlo</i> , Religious Architecture of the military Orders in Medieval Slavonia and its Reflections in the 13 <sup>th</sup> and 14 <sup>th</sup> Century <i>Preliminary communication</i>	579
<i>N. Jakšić</i> , A Ninth-century Stone-cutting Workshop in Southern Dalmatia <i>Original scientific paper</i>	590
<i>P. Vedovetto</i> , Elementi di arredo liturgico altomedievale e preromanico dalla chiesa di San Martino a Padova: rilettura complessiva dei materiali <i>Preliminary communication</i>	602
<i>R. Cassanelli</i> , Architettura e scultura romanica nel Contado del Seprio. Nuove considerazioni sul complemento plastico della chiesa monastica di Cairate <i>Original scientific paper</i>	610
<i>M. Vaccaro</i> , "The most charming Romanesque mosaic": iconografia e restituzione grafica del mosaico pavimentale di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. <i>Preliminary communication</i>	620
<i>I. Lorés Otzet</i> , From Roda de Ribagorça to Lleida (XII-XIII Centuries): Artistic and Liturgical Transfers between Displaced Episcopal Sees <i>Original scientific paper</i>	632

## IMAGES OF CHRISTIANITY AND THE (RE) MAKING OF CHRISTIAN IDENTITY

<i>J.-P. Caillet</i> , Images of Christianity and the (re)making of Christian identity	644
--	-----

<i>B. Brenk</i> , Early Christian Mosaics: A Floating World of Abstract Associations <i>Original scientific paper</i>	647
<i>Y. Christe</i> , Le grand portail de Cluny III : les interférences de la tradition tardo-antique, romaine et islamique sur un monument atypique <i>Original scientific paper</i>	658
<i>A.-O. Poilpré</i> , Que disent les images bibliques de l'identité chrétienne, aux III <sup>e</sup> et IV <sup>e</sup> siècles ? <i>Preliminary communication</i>	666
<i>J. Leclercq-Marx</i> , L'intégration des Sept Merveilles du Monde à la culture chrétienne. Entre survivance et réinterprétation <i>Original scientific paper</i>	674
<i>L. Bartolomé Roviras</i> , The Works of the Master of the Tympanum of Cabestany. A Mirror of the Roman Sarcophagi sculpture <i>Preliminary communication</i>	681
<i>F. Stroppa</i> , Aspetti del mondo rurale nelle fonti artistiche tra storia e storiografia (secoli IX-XV) <i>Review</i>	689
<i>M. Gianandrea</i> , Nel lusso della tradizione. L'inedita decorazione del narcece di Santa Sabina all'Aventino a Roma (Il narcece di Santa Sabina, I) <i>Original scientific paper</i>	700
<i>I. Foletti</i> , Le porte lignee di Santa Sabina all'Aventino: tra liturgia stazionaria e funzione iniziatica (Il narcece di Santa Sabina, II) <i>Preliminary communication</i>	709
<i>G. P. Brogiolo, V. Gheroldi, F. De Rubeis, J. Mitchell</i> , Nuove ricerche su sequenza, cronologia e contesto degli affreschi di Santa Maria <i>foris portas</i> di Castelseprio <i>Original scientific paper</i>	720
<i>M. Angheben</i> , La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique <i>Original scientific paper</i>	738
<i>S. D'Ovidio</i> , Spazio liturgico e rappresentazione del sacro : crocifissi monumentali d'età romanica a Napoli e in Campania <i>Preliminary communication</i>	753
<i>S. Piazza</i> , L'Albero di Iesse nel XII secolo fra Occidente e Oriente: note sul perduto mosaico della basilica della Natività a Betlemme <i>Original scientific paper</i>	763
<i>V. Lucherini</i> , Il politico portatile detto di Roberto d'Angiò nella Moravská galerie di Brno: questioni di araldica, committenza e iconografia <i>Original scientific paper</i>	772
<i>J. Molina Figueras</i> , Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s. XIII-XV) <i>Preliminary communication</i>	783
<i>D. Allios</i> , De la nation à la région, l'Histoire de l'art, archéologie et mythes fondateurs <i>Review</i>	792
<b>VENICE AND THE ADRIATIC IN THE MIDDLE AGES</b>	
<i>S. Riccioni</i> , Venezia e l'Adriatico nel Medioevo	802
<i>D. Calaon</i> , Ecologia della Venetia prima di Venezia: uomini, acqua e archeologia <i>Original scientific paper</i>	804
<i>M. Agazzi</i> , Torcello medioevale, scultura e architettura <i>Original scientific paper</i>	817
<i>F. Coden</i> , Dall'Oriente all'Occidente: capitelli ad incrostazione di mastice a nord di Venezia <i>Original scientific paper</i>	830
<i>D. Valenti</i> , I motivi decorativi del duecento nei mosaici di San Marco a Venezia <i>Original scientific paper</i>	842
<i>L. V. Geymonat</i> , Il primo bagno di Gesù a Traù e Venezia <i>Original scientific paper</i>	854
<i>L. Palozzi</i> , Venetian or Adriatic? Refocusing the Geography of Late-Medieval Stone Sculpture in the Adriatic Basin: Four Case Studies <i>Preliminary communication</i>	861
<i>Z. Murat</i> , The Tomb of the Beato Pacifico in the Basilica dei Frari: Personal Devotion or Public Propaganda? <i>Original scientific paper</i>	874

# SPAZIO LITURGICO E RAPPRESENTAZIONE DEL SACRO : CROCIFISSI MONUMENTALI D'ETÀ ROMANICA A NAPOLI E IN CAMPANIA

STEFANO D'OVIDIO

UDC: 27-526(450.72)“10/12”

Preliminary communication

Manuscript received: 03. 03. 2014.

Revised manuscript accepted: 12. 04. 2014.

DOI: 10.1484/J.HAM.5.102690

S. D'Ovidio

Dipartimento di Studi Umanistici

Università degli Studi di Napoli Federico II

Via Marina 33

80133 Napoli

Italia

*Eleven wooden crucifixes from the Romanesque period survive in Naples and the Campania region. The article discusses their liturgical function based on visual and literary sources. The Christus triumphans from Mirabella Eclano provides an excellent example of the meaning assigned to monumental crucifixes within the liturgical setting of the church during the 12<sup>th</sup> century. Three documents (11<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> centuries) attest to special types of donations “pro remedio animae” offered to the crucifix in Naples, where peculiar institutions devoted to veneration of the cross existed since the 9<sup>th</sup> century. The city has preserved one of the largest surviving groups of medieval crucifixes in Italy that testifies to their varied iconography, size and typology.*

*Keywords: wooden crucifix; liturgy; donations “pro remedio animae”; church institutions; veneration of the cross.*

In Campania si è conservato un nutrito gruppo di crocifissi lignei d'età romanica. Undici gli esemplari superstiti databili tra XII e XIII secolo, di cui più della metà – sei crocifissi – si concentrano nella sola città di Napoli<sup>1</sup>. Si tratta di un numero cospicuo al confronto con altre regioni italiane, in particolare con quelle limitrofe del centro-sud, dove raramente si sono conservati esemplari anteriori al XIII secolo. L'unico caso finora segnalato nel resto del Mezzogiorno si registra in Puglia con il crocifisso proveniente dal monastero di San Leonardo a Siponto, ora presso la Cattedrale di Manfredonia, che si data entro la fine del XII secolo<sup>2</sup>. Nella stessa regione, i crocifissi della Cattedrale di Nardò e della chiesa del Crocifisso a Brindisi sono comunemente assegnati intorno alla metà del XIII secolo<sup>3</sup>, in largo anticipo sui primi esempi attestati in Basilicata (crocifissi di Sant'Andrea a Muro Lucano, della Cattedrale di Rapolla e della chiesa parrocchiale di Noepoli) e Calabria (crocifissi della Cattedrale di Cassano allo Jonio e di San Francesco a Cosenza), per i quali possiamo contare su indagini sistematiche condotte in tempi recenti, che li ascrivono, rispettivamente, al «tardo XIII secolo» o agli «inizi del XIV»<sup>4</sup>, e alla seconda metà circa del XIV<sup>5</sup>. Anche in Abruzzo e Molise, regioni ad alta concentrazione di sculture lignee medievali, sono molto rari i manufatti anteriori alla seconda metà del XIII secolo<sup>6</sup>. La situazione cambia di poco spostandosi più a nord nelle regioni dell'Italia centrale – Lazio, Umbria e Toscana – dove, a fronte di un numero non elevato di crocifissi lignei d'età romanica, sin dal XII secolo si registra un largo uso di croci dipinte su tavola<sup>7</sup>. In Campania, invece – altro dato statistico rilevante –, sono solo due le croci dipinte superstiti, entrambe databili al XIII secolo: quella proveniente dalla chiesa del Crocifisso a Salerno, ora esposta nel Museo Diocesano, e quella del monastero di San Paolo Maggiore a Sorrento, attualmente al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli<sup>8</sup>.

La diversa distribuzione del patrimonio esistente è da attribuire al concorso di molteplici fattori, non ultimo la pura casualità. Distruzioni, dispersioni, alienazioni possono aver inciso in misura disomogenea in ciascuna area. Non si deve poi trascurare l'aspetto devozionale. Quasi tutti i crocifissi lignei superstiti si sono infatti conservati in virtù della loro fortuna nella devozione popolare, che ha contribuito in

modo determinate alla selezione degli esemplari preservati. A giudicare dalle evidenze materiali, però, non c'è dubbio che la Campania si segnali per una precoce introduzione e ampia diffusione del crocifisso ligneo monumentale, oltre che per una netta preferenza accordata all'immagine in rilievo anziché dipinta su tavola, che prosegue ancora per tutto il XIV secolo<sup>9</sup>. La quantità e la cronologia dei manufatti, in alcuni casi molto alta, la qualità sostenuta della maggior parte di essi e, soprattutto, la loro varietà tipologica e iconografica consentono di paragonare la Campania a quelle regioni europee in cui l'impiego di crocifissi lignei monumentali risulta più antico e capillare, come la Francia meridionale, la Germania occidentale e la Catalogna.

Lo stato degli studi su questo importante settore della produzione artistica campana in età romanica non è molto avanzato rispetto al 1950, anno della mostra *Sculture lignee nella Campania*<sup>10</sup>. I pochi studiosi che se ne sono occupati si sono concentrati quasi esclusivamente (vista anche l'epoca) su aspetti di natura stilistica, giungendo a conclusioni talora divergenti tra loro, tanto nell'individuazione della cultura figurativa dei diversi esemplari, quanto nella loro datazione. In questo articolo mi propongo, piuttosto, di esaminarne la funzione liturgica e culturale, senza addentrarmi in questioni riguardanti lo stile e la cronologia, che sarà comunque necessario richiamare e in alcuni casi rivedere. Mi soffermerò, in particolare, sul crocifisso di Mirabella Eclano (fig. 1) e sui crocifissi napoletani (figg. 4-9), per i quali disponiamo di maggiori informazioni, limitandomi a qualche incursione in altri centri della Campania. L'indagine sarà condotta in base a considerazioni derivanti dall'aspetto materiale dei manufatti (dimensioni e iconografia) e mettendo a frutto una serie di testimonianze visive e documentarie che consentono di illustrare il significato attribuito al crocifisso a Napoli e in Campania tra XI e XIII secolo.

## IL SIGNIFICATO DEL CROCIFISSO NELL'ALLESTIMENTO LITURGICO DELLA CHIESA : L'ESEMPIO DI MIRABELLA ECLANO

La ricca serie di crocifissi monumentali campani del XII secolo si apre con un'opera di grande importanza: il croci-

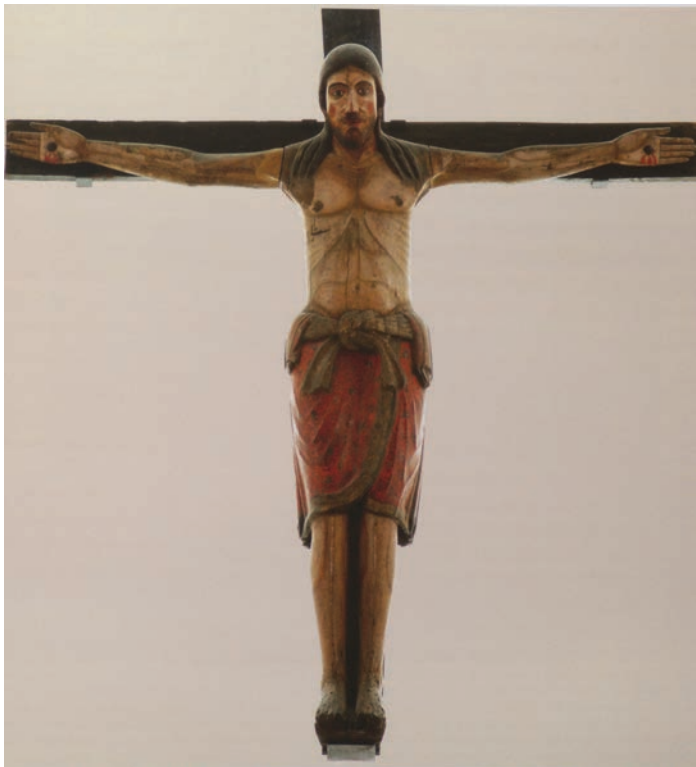


Fig. 1 – Mirabella Eclano, Santa Maria Maggiore: crocifisso

fisso della collegiata di Santa Maria Maggiore a Mirabella Eclano<sup>11</sup> (fig. 1), centro dell'Appennino Campano nei pressi di Benevento incluso nell'odierna Provincia di Avellino. Non si conosce l'esatta provenienza del crocifisso che, databile intorno alla metà del XII secolo, si presume sia stato realizzato sin dall'origine per la chiesa di Santa Maria, di fondazione normanna e più volte riedificata fino all'ultima ricostruzione, risalente al XVIII secolo. Di dimensioni superiori al naturale (2,25 metri x 2,23), il crocifisso doveva apparire ancora più imponente una volta provvisto della croce, che negli esemplari più antichi risulta solitamente maggiore di almeno un terzo rispetto alla figura a rilievo di Cristo, come si osserva anche nei crocifissi napoletani di San Giorgio Maggiore (fig. 9) e Santa Maria a Piazza (figg. 6-7), tuttora dotati della croce originaria. Le dimensioni monumentali inducono a ritenere che il crocifisso fosse destinato a una collocazione di grande evidenza all'interno della chiesa, in corrispondenza dell'altare maggiore o di quello detto appunto della Santa Croce, riservato alle messe dei laici ed eretto al centro della navata, dinanzi o a ridosso della barriera di delimitazione del coro, laddove esistente. Il crocifisso poteva essere agganciato a una trave che attraversava l'arco trionfale o al tramezzo del coro, secondo un allestimento comune alla maggior parte delle chiese medievali, almeno fino alle trasformazioni dello spazio liturgico occorse tra XV e XVI secolo<sup>12</sup>. L'immagine di Cristo sulla croce offriva così un corrispettivo visivo alla celebrazione eucaristica, convogliando l'attenzione del fedele verso l'oggetto principale del rito: il memoriale (riattualizzazione) della Passione, Morte e Resurrezione di Cristo<sup>13</sup>. Forse meglio che a ogni altro esemplare campano di XII secolo si adattano al crocifisso di Mirabella Eclano le espressioni usate dai liturgisti contemporanei per descrivere il significato della croce nell'allestimento della chiesa. Il simulacro di Cristo sospeso sulla croce – «pendens in cruci patibulo» è l'immagine evocata dal monaco Belet<sup>14</sup> – doveva apparire al centro dello spazio liturgico – «in medio ecclesiae» riferisce, tra gli altri, Sicardo di Cremona –, dove

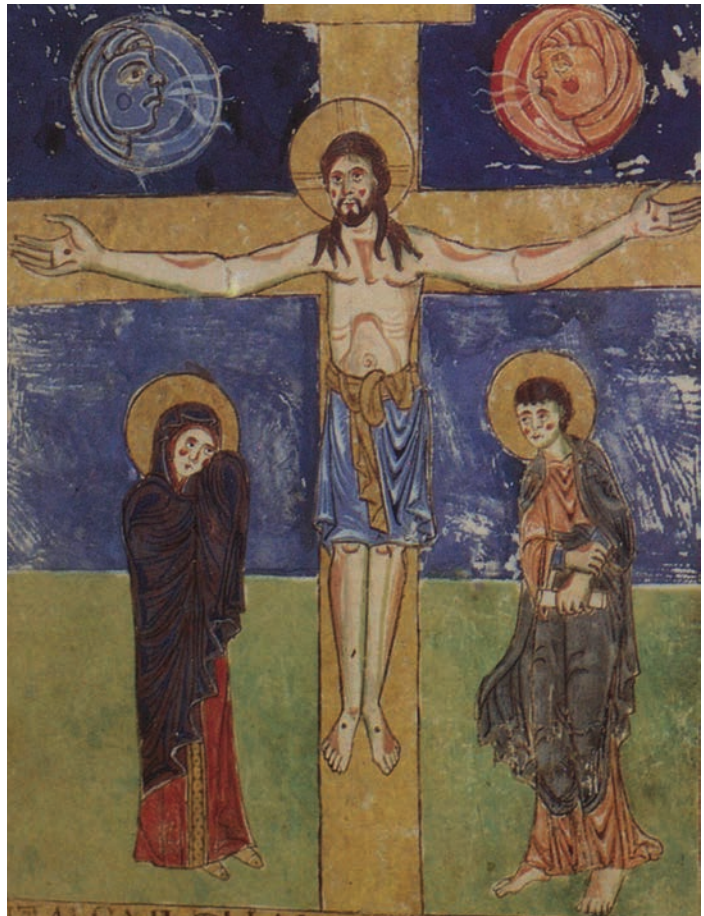


Fig. 2 – Roma, Biblioteca Casanatense: Exultet (Cas. 724 B I 13,3), part.

era esibito in quanto simbolo di salvezza ed espressione della regalità divina. Lo stesso Sicardo definisce la croce «signum victoriae» e aggiunge: «regnavit a ligno Deus»<sup>15</sup>, osservazione che, se applicata al crocifisso di Mirabella Eclano, connota di un significato simbolico anche il materiale impiegato per l'esecuzione del manufatto.

Particolarmente consona a tale funzione appare l'iconografia del crocifisso che riprende il modello del *Christus triumphans* con gli occhi spalancati, il capo eretto, le braccia allungate e il corpo rigidamente allineato all'asse verticale della croce, la cui forma intende riprodurre. Appartengono a questa categoria i primi esemplari noti in Italia, tra cui i crocifissi lavorati a sbalzo in argento e oro di Pavia e Vercelli, quello ligneo rivestito di metalli e pietre preziose di Casal Monferrato, e quelli in legno dipinto della cattedrale di Bologna, di Matelica e non pochi altri casi segnalati dalla critica, soprattutto in Italia centro-settentrionale<sup>16</sup>. Rispetto a questi esemplari il crocifisso di Mirabella si distingue per un più sviluppato senso plastico (come in quello appena citato di Casale), oltre che per alcuni dettagli iconografici come il perizoma di Cristo che, cinto da una fascia dorata annodata all'altezza del ventre, ne avvolge morbidamente le cosce rinunciando al fitto drappeggio tra le gambe che si riscontra invece nella maggior parte dei crocifissi trionfali di XI e XII secolo, compresi quelli napoletani di San Giovanni Maggiore (fig. 8), San Giorgio Maggiore (fig. 9) e dei Girolamini. Non si tratta di una differenza di poco conto, giacché proprio la conformazione del perizoma si è rivelata spesso utile a ricostruire famiglie di derivazioni da un prototipo comune.

Nel tentativo di rintracciare il modello del crocifisso di Mirabella Eclano la critica si è spinta oltralpe nelle regioni della Francia meridionale. Il «colossale prototipo aquita-



Fig. 3 – Acerra, Annunziata: crocifisso

nico di primo XII secolo», cui il crocifisso «allude solennemente»<sup>17</sup>, è stato ipoteticamente individuato nel crocifisso rivestito di metalli e pietre preziose della basilica di Saint Sernin a Tolosa<sup>18</sup>. Le due opere possono essere accostate per l'analogia concezione del rilievo che imprime alla figura un timbro monumentale, particolarmente evidente nella veduta laterale, in cui il corpo emerge dalla croce quasi come una scultura a tutto tondo (a Mirabella persino con maggiore coerenza per la leggera inclinazione delle ginocchia). Differenze si riscontrano in alcuni dettagli iconografici ma non è improbabile che il crocifisso di Mirabella Eclano si rifaccia a un prototipo di arte sontuaria sul genere di quello tolosano, come accade molto spesso nel caso dei più antichi crocifissi lignei dipinti. L'uso del colore era senz'altro più economico e contribuiva ad aumentare l'effetto realistico, quasi un'allusione al corpo storico di Cristo paragonato a quello sacramentale, ma la policromia doveva richiamare agli occhi del fedele soprattutto la lucentezza e la preziosità di metalli e gemme pregiate. La gamma cromatica del crocifisso di Mirabella Eclano è molto ricercata e impreziosita dall'uso di lacche e doratura, e i non pochi frammenti di colore superstiti rivelano una qualità che è stata definita «miniatura»<sup>19</sup>. La decorazione pittorica, recuperata da un restauro condotto nel 1950<sup>20</sup>, svolge un ruolo fondamentale nella definizione dell'immagine: accompagna il disegno delle costole, enfatizza la plasticità dei pettorali, ravviva l'incarnato del volto e ne sottolinea i contorni, raggiungendo un perfetto equilibrio tra scultura e pittura, raramente riscontrabile negli esemplari più antichi che hanno quasi sempre

perso lo strato pittorico originario. Sotto questo aspetto, il crocifisso di Mirabella Eclano merita forse di essere trattato nel contesto della pittura campana di XII secolo, più che in quello della contemporanea scultura monumentale, in cui si fa fatica a rintracciare validi riscontri.

Il problema del modello adottato dal crocifisso di Mirabella Eclano si può forse circoscrivere ricorrendo a due manufatti di diverso impiego liturgico: la croce d'altare della collezione Borgia, oggi al Museo Nazionale di Capodimonte<sup>21</sup>, e la scena con la *Crocefissione* (fig. 2) nell'*Exultet* di produzione beneventana, oggi alla Biblioteca Casanatense<sup>22</sup>. Entrambi sono già stati chiamati in causa a proposito del crocifisso di Mirabella Eclano: il primo, come uno dei possibili modelli<sup>23</sup>; il secondo, come probabile riproduzione del crocifisso stesso<sup>24</sup>. La croce d'altare – di provenienza ignota e giudicata italiana o tedesca, di area renana, mosana o toscana – si può confrontare col crocifisso solo per l'impostazione generale della figura e in qualche dettaglio iconografico – si veda l'annodatura del perizoma – non sufficiente a ricavarne la derivazione da un comune prototipo. Più indicativo il rapporto con l'*Exultet* beneventano della Casanatense. Qui, l'immagine del crocifisso sembra in effetti voler imitare un crocifisso ligneo dipinto: dense pennellate di rosso enfatizzano il plasticismo della figura di Cristo e la croce ricorda per forma e proporzioni le grandi croci monumentali dei più antichi esemplari a rilievo. Se non un riferimento diretto al crocifisso di Mirabella Eclano, l'*Exultet* offre comunque un importante indizio circa la diffusione di crocifissi lignei in area beneventana già entro il primo quarto del XII secolo.





Fig. 4 – Napoli, già Sant’Aniello a Caponapoli: crocifisso (in deposito presso il Liceo Artistico)

L’aspetto di maggior interesse che si ricava da tutte queste testimonianze consiste nella corrispondenza che poteva venirsi a creare tra i vari manufatti nel loro diverso impiego liturgico. La croce esposta sull’altare tra candele, necessaria allo svolgimento del rito, poteva essere richiamata nel crocifisso monumentale sospeso sopra l’altare quasi a volerne amplificare il significato, ripreso a sua volta nell’*Exultet* srotolato dinanzi agli occhi dei fedeli a illustrazione visiva del racconto della Passione, in cui la scena della *Crocefissione* alludeva a un’immagine dai precisi connotati liturgici: il crocifisso ligneo esposto “in medio ecclesiae”. In questo gioco di rimandi un ruolo non secondario era svolto dal colore e dalla luce di candele e lampade, che si riverberava dai paramenti dell’altare – spesso istoriati anche con scene della Passione –, alle suppellettili liturgiche, agli arredi, ai testi sacri<sup>25</sup>. È solo all’interno di questo articolato contesto – quasi una sorta di messa in scena dell’evento sacro riattualizzato nella liturgia – che acquistano un significato pregnante i primi esempi di crocifisso ligneo monumentale attestati in Campania come nelle altre regioni dell’occidente cristiano

Il crocifisso di Mirabella Eclano non rappresenta un caso isolato. Il già citato crocifisso di San Leonardo a Siponto si trova non lontano, a est dell’Appennino Campano in terra di Puglia. Sul versante opposto, ad Acerra, nel cuore della Campania normanna, il grande crocifisso oggi nella chiesa dell’Annunziata (fig. 3) è improntato a un senso di più austera e quasi classica regalità<sup>26</sup>. Un’opera della quale non si conosce l’originaria destinazione, e che ricorda in alcuni dettagli il noto crocifisso di Saint Pierre a Moissac<sup>27</sup>, da cui si distingue per l’impostazione solenne, quasi chartreuse. La sua fortuna sembra essersi estesa anche nella vicina



Fig. 5 – Napoli, Duomo: crocifisso

Napoli, dove gli è stato accostato il crocifisso proveniente dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano, ora ai Girolamini<sup>28</sup>. Tutti crocifissi che al di là delle analogie stilistiche e iconografiche – derivanti dall’ampia circolazione di modelli, più che da riprese dirette – si possono accomunare proprio nella loro funzione di monumentali arredi liturgici dell’altare.

#### CROCIFISSI ROMANICI A NAPOLI

La presenza di crocifissi lignei in centri a forte connotazione normanna – Mirabella Eclano, Siponto e Acerra – potrebbe forse essere interpretata come un fenomeno d’importazione, giustificando anche i confronti con la cultura figurativa transalpina proposti dalla critica. Ma è nella Napoli di fine XI secolo, ancora ducale e bizantina, che si ha notizia del più antico crocifisso finora noto in Italia meridionale. L’alto numero di esemplari superstiti, provenienti da alcuni dei principali edifici di culto cittadini, e i documenti che ne menzionano l’impiego tra XI e XIII secolo consentono di delineare un profilo sufficientemente esaustivo sia del loro allestimento all’interno della chiesa, e dunque della loro funzione liturgica, sia delle particolari forme di devozione che potevano generare.

La più antica attestazione circa l’esistenza di un crocifisso a Napoli ricorre in un testamento del 1063, nel quale una certa Maria dona un appezzamento di terreno al crocifisso che ella possedeva nella chiesa di San Severo – «quem abeo» è l’espressione usata nel documento – affinché appartenesse al crocifisso stesso «usque in sempiternum»<sup>29</sup>. Si tratta di una notizia di grande importanza, non soltanto perché documenta la presenza di un crocifisso a Napoli ben prima dell’epoca a cui possono farsi risalire i più antichi esemplari



Fig. 6 – Napoli, già Santa Maria a Piazza: crocifisso (in deposito presso Sant’Agrippino a Forcella)



Fig. 7 – Napoli, già Santa Maria a Piazza: crocifisso, part. (in deposito presso Sant’Agrippino a Forcella)

superstiti, ma anche perché dimostra che un crocifisso poteva essere di patronato di un laico – a cui forse se ne doveva la committenza? – e riconosciuto come il titolare giuridico di beni immobili. Le ragioni che spingono Maria a una simile donazione sono chiarite dal dettato del documento. Ella raccomanda, infatti, che il primicerio della chiesa di San Severo e i suoi successori preghino costantemente per l’anima del fratello Giovanni. Si trattava, dunque, di una donazione “pro remedio animae”.

L’offerta di terreni in favore di crocifissi è documentata a Napoli almeno fino alla prima metà del Duecento. Le proprietà erano così sottratte alle comuni transazioni immobiliari e i proventi potevano garantire la celebrazione perpetua di messe di suffragio. In un atto di compravendita del 1165 è menzionata una terra appartenente al santissimo crocifisso «qui est ab intus ecclesiam Sancti Anielli»<sup>30</sup>. In questo caso il crocifisso in questione potrebbe essersi conservato. Il crocifisso di Sant’Aniello a Caponapoli (oggi in deposito presso il Liceo Artistico: fig. 4), ricordato dalle fonti erudite come una delle più venerate immagini di culto a Napoli tra XVI e XVIII secolo<sup>31</sup>, si data comunemente intorno al 1250<sup>32</sup>, ma i rapporti con la scultura romanica borgognona di primo XII secolo, segnalati da tutti gli studiosi che se ne sono occupati, non giustificano un tale ritardo nella datazione che può essere anticipata alla metà circa del XII secolo. Confronti sono stati istituiti con episodi celebri della scultura romanica in Borgogna, in particolare con i rilievi del portale centrale di Sainte Marie-Madeleine a Vézelay. Non è però necessario andare così lontano per trovare un parallelo del crocifisso

di Sant’Aniello. L’esemplare adotta, infatti, la stessa iconografia del crocifisso del Duomo di Napoli (fig. 5), altra opera diversamente affine alla cultura figurativa borgognona di XII secolo, come mostra il confronto con il deposito Courajod del Louvre. Non è possibile soffermarsi in questa sede su un’opera di fondamentale importanza per la storia della scultura lignea romanica in Campania, innanzitutto per la diffusione di una nuova tipologia iconografica: Cristo è raffigurato morto, col capo chino, le gambe flesse e i pollici rivolti all’ingiù.

Lo stesso modello è ripreso, ormai al principio del XIII secolo, nel grande crocifisso di Santa Maria a Piazza (figg. 6-7) e, con qualche variante, anche nei più tardi crocifissi provenienti dalle cattedrali di Aversa, Pozzuoli e Ischia, a dimostrazione dell’autorità del prototipo, che poteva trovarsi sin dall’origine nella cattedrale cittadina, attuale basilica di Santa Restituta. Un «magno Crucifixo ligneo ex relevio» è infatti documentato in Santa Restituta negli Atti della Visita pastorale dell’arcivescovo Annibale di Capua del 1582, prima di essere poi trasferito nel Seicento nell’attiguo Duomo, costruito alla fine del XIII secolo<sup>33</sup>. Qui lo segnala Carlo Celano che, significativamente, lo riteneva la più antica immagine del crocifisso «che fusse stata collocata nella chiesa napoletana»<sup>34</sup>. Da un’ispezione condotta nel XVIII secolo risulta, inoltre, che il crocifisso custodiva reliquie, come non di rado si riscontra nei più antichi crocifissi<sup>35</sup>.

Principale caratteristica di tutti questi crocifissi sono le dimensioni imponenti: l’altezza media della figura di Cristo è superiore al metro e novanta. Il crocifisso di Santa Maria



Fig. 8 – Napoli, già San Giovanni Maggiore: crocifisso (trafugato nel 1977)

a Piazza (figg. 6-7) ha conservato la croce originaria che, decurtata alle estremità, supera ora i tre metri di altezza. Un restauro condotto nel 2000 ha rivelato la policromia originaria della croce, decorata con un motivo a palmette a imitazione di preziose stoffe orientali<sup>36</sup>. L'aureola eccedeva dall'asse verticale e all'estremità della traversa dovevano trovarsi clipei o tabelle con l'immagine dei dolenti, come si deduce da una fotografia pubblicata nel 1934<sup>37</sup>. Ciò consente di farsi un'idea di come dovevano apparire anche il crocifisso del Duomo e le sue molteplici derivazioni. La distanza tra l'aureola e il capo di Cristo, riscontrabile nelle foto che mostrano il crocifisso di Santa Maria a Piazza in posizione verticale (fig. 6), suggerisce che il manufatto doveva essere inclinato verso il basso (fig. 7), così da ristabilire l'unità dell'immagine (soluzione adottata nel recente riallestimento dell'opera nella chiesa di Sant'Agrippino a Forcella). Si tratta della stessa inclinazione che si osserva nelle croci dipinte raffigurate da Giotto in due episodi delle *Storie di San Francesco* nella basilica superiore del Santo ad Assisi (*Il presepe di Greccio* e *L'accertamento delle stimmate*). Dimensioni e morfologia sembrano quindi confermare l'esposizione originaria di questi crocifissi in posizione di massima visibilità al centro della chiesa, verosimilmente su una trave che attraversava la navata o sul tramezzo del coro, come negli affreschi giotteschi. D'altronde, la già ricordata espressione usata nel documento del 1165 a proposito del crocifisso di Sant'Aniello (fig. 4) – «qui est ab intus ecclesiam Sancti Anielli» – denota l'immediata riconoscibilità dell'esemplare ed esclude la presenza di altri crocifissi, se non altro perché diversamente si sarebbe generata una pericolosa confusione circa la titolarità del terreno in questione.

La medesima espressione è usata anche in un terzo documento del 1230, un testamento nel quale un tal Pandolfo Sicenolfo dona un appezzamento di terreno a quel crocifisso «qui est ab intus ecclesiam Sancti Georgii Maioris»<sup>38</sup>. In que-

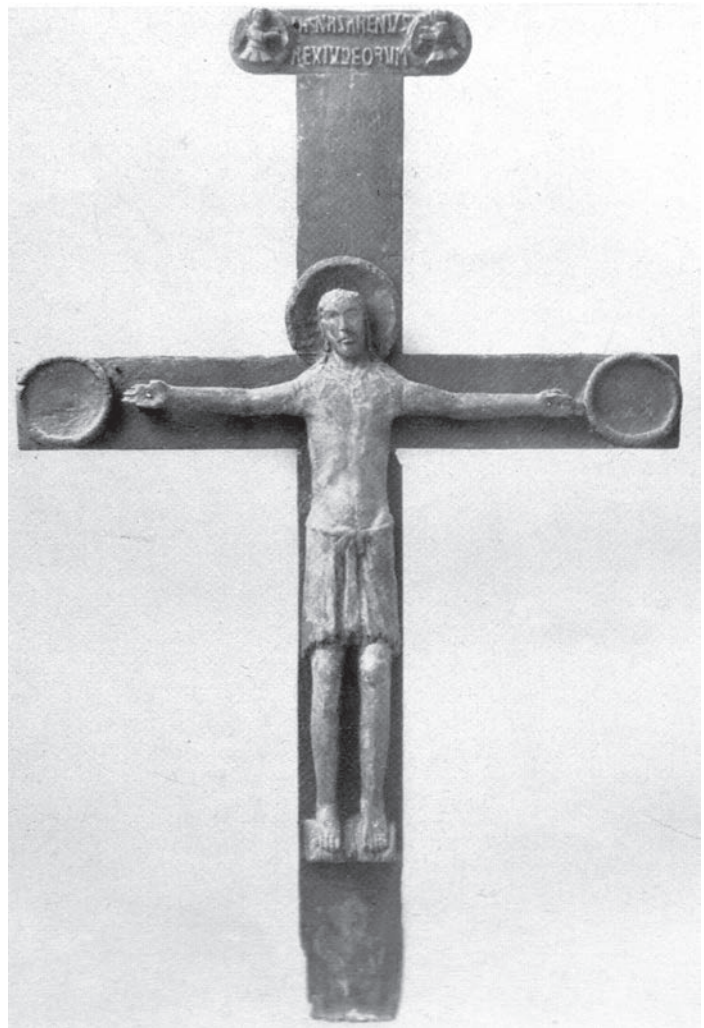


Fig. 9 – Napoli, San Giorgio Maggiore: crocifisso

sto caso il testatore indica esplicitamente che la donazione serviva a garantire messe in suffragio della sua anima, da celebrare presso l'altare «qui est subtus ipsum crucifixum». Abbiamo dunque la restituzione plastica dell'allestimento del crocifisso sopra un altare, verosimilmente quello della Santa Croce, destinato, come si diceva, alla celebrazione delle messe dei laici. Anche questo crocifisso potrebbe essere identificato nell'esemplare (fig. 9) tuttora conservato nell'antica basilica di San Giorgio Maggiore (il condizionale è d'obbligo, giacché le notizie circa la provenienza di tutti questi crocifissi difficilmente risalgono a prima del XVI secolo)<sup>39</sup>. Non si tratta di un'opera particolarmente accattivante dal punto di vista qualitativo, anche se le foto successive al restauro del 1950 rendono maggiore giustizia a un manufatto che andrebbe nuovamente sottoposto a un intervento conservativo condotto con criteri moderni.

Il crocifisso di San Giorgio Maggiore (fig. 9), insieme a quello di San Giovanni Maggiore (fig. 8), purtroppo trafugato nel 1977, documenta l'esistenza a Napoli di una tipologia di crocifisso diversa rispetto agli esemplari appena esaminati. L'iconografia si rifà a un modello più arcaico, che li avvicina ai primi esempi di *Christus triumphans* attestati in Italia (si veda in particolare il crocifisso della collezione Salini a Siena<sup>40</sup>), in modo più diretto di quanto osservato a proposito del crocifisso di Mirabella Eclano (fig. 1): Cristo è raffigurato vivo, seppur in atteggiamento mesto. Inferiori le dimensioni: la figura di Cristo senza la croce misura circa un metro nel crocifisso di San Giovanni Maggiore, e un metro e quaranta in quello di San Giorgio

Maggiore, contro il metro e novanta del gruppo di esemplari vicini al crocifisso del Duomo (figg. 4-7). Differenze significative si riscontrano anche nella conformazione delle croci. Sostituita a fine Ottocento<sup>41</sup>, quella di San Giovanni Maggiore ha preservato le tabelle laterali con l'immagine dei dolenti ed è comunemente interpretata come una croce dipinta a rilievo. A giudicare dalle foto anteriori al furto, però, l'oggetto della figura di Cristo dalla croce non è molto diverso da quanto si osserva nel crocifisso di San Giorgio Maggiore (fig. 9), che invece ha preservato quasi intatta la croce originaria, caratterizzata da un lungo asse verticale terminante in una cimasa con due angeli in rilievo che svolgono, con fare classicheggiante simile a quello dei dolenti di San Giovanni Maggiore (fig. 8), l'iscrizione in rilievo: IHS NAZARENUS / REX IUDEORUM. Alle estremità dell'asse orizzontale, due clipei potevano contenere le immagini, dipinte o a rilievo, della Vergine e di San Giovanni, come nella croce dipinta di San Pietro a Fondi, ma non si può escludere che raffigurassero altri soggetti connessi con la scena della crocefissione, come ad esempio i profeti con cartiglio o le rappresentazioni del sole e della luna. Solo un'indagine più accurata del manufatto potrà stabilire in futuro se anche nel crocifisso di San Giorgio le immagini dei dolenti fossero quindi riprodotte in tabelle laterali, come in quello di San Giovanni Maggiore, e se i due crocifissi apparissero in origine più simili di quanto risulti oggi. Le analogie tra i due esemplari, evidenti persino nei dettagli marginali come le incisioni che compaiono sui suppedanei, sono comunque tali da prospettare la derivazione da un prototipo comune del tutto estraneo a quello diffuso a Napoli già entro la prima metà del XII secolo con i crocifissi del Duomo (fig. 5) e di Sant'Aniello a Caponapoli (fig. 4). Non per questo, tuttavia, si deve ritenerli più antichi. Il crocifisso di San Giorgio Maggiore (fig. 9) può essere datato alla fine del XII, se non al principio del XIII secolo, e non credo sia molto successivo a quello di San Giovanni Maggiore (fig. 8), in cui la qualità non certo elevatissima del manufatto, oltre alla scomparsa del rivestimento pittorico, contribuisce all'effetto di maggiore arcaismo. In quest'ultimo, le mani dei dolenti si protendono nello spazio circostante e i loro corpi sono profilati sotto le vesti con un accenno di naturalismo, più consono alla fine che al principio del XII secolo.

#### CROCIFISSI E ISTITUZIONI ECCLESIALI A NAPOLI NEL MEDIOEVO

Le testimonianze materiali e documentarie fin qui discusse autorizzano alcune conclusioni circa l'impiego di crocifissi lignei a Napoli tra XI e XIII secolo. Crocifissi erano esposti all'interno dei principali edifici di culto: la Cattedrale, le basiliche maggiori di San Giovanni e San Giorgio, le importanti chiese di Sant'Aniello a Caponapoli, luogo di sepoltura di uno dei santi più venerati in città, e Santa Maria a Piazza, ubicata nel cuore della città medievale. Crocifissi potevano trovarsi anche in contesti privati, come quello ricordato nel testamento di Maria nella chiesa di San Severo, e in luoghi di culto minori, come il crocifisso dei Girolamini proveniente dalla distrutta chiesa dei Santi Cosma e Damiano, descritta da De Stefano nel 1560 come «un'antica cappella»<sup>42</sup>. La distribuzione dei tipi iconografici sembra riflettere criteri gerarchici. I crocifissi delle basiliche maggiori derivano da un prototipo comune, diverso da quello impiegato al Duomo, che invece è ripreso nei crocifissi provenienti dalle cattedrali delle sedi suffraganee di Pozzuoli e Ischia, oltre che nel Duomo della vicina città di Aversa. L'adozione di quest'ultimo modello iconografico

nel crocifisso di Santa Maria a Piazza si potrebbe spiegare con la scelta di rifarsi direttamente al prestigioso esemplare della Cattedrale. Al contrario, l'uso di un tipo iconografico più arcaico nei crocifissi di San Giovanni Maggiore e San Giorgio Maggiore, già messo in relazione con uno dei perduti crocifissi argentei d'età carolingia attestati nella basilica di San Pietro in Vaticano,<sup>43</sup> denota l'esistenza di una tradizione autonoma in edifici che godevano del titolo di parrocchie maggiori, erano dotati di propri collegi sacerdotali e, nella struttura gerarchica della chiesa napoletana dei secoli XI-XIV avevano un'importanza inferiore solo alla sede episcopale. La coesistenza di diversi tipi iconografici non è comunque in contrasto con la funzione assegnata ai singoli manufatti, tutti destinati alla massima visibilità all'interno dello spazio liturgico. La collocazione presso l'altare, funzionale alla liturgia, ne accresceva l'aura di sacralità, rendendoli oggetto di speciali forme di devozione, come dimostrano i lasciti in favore di crocifissi, oltre alle somme devolute per la celebrazione di messe e l'accensione di candele<sup>44</sup>.

La devozione per il crocifisso rappresenta soltanto uno degli aspetti che il culto della Croce nelle sue diverse manifestazioni aveva assunto in città sin dall'alto Medioevo. Esso era incentrato su un cerimoniale religioso dalla complessa ritualità, culminante nelle celebrazioni della Settimana Santa e nelle feste dell'*Inventio* e dell'*Exaltatio Crucis* – quest'ultima preminente rispetto alla prima in accordo con la tradizione bizantina – e promosso da specifiche istituzioni come le congregazioni della *feria sexta* e le staurite.<sup>45</sup> Le prime, che ebbero a Napoli un rilievo non riscontrabile altrove, erano confraternite clericali impegnate nella diffusione del culto per la Passione di Cristo. La loro denominazione fa riferimento al giorno della settimana consacrato al ricordo della crocefissione, il venerdì, in cui si celebrava la messa della croce. Le seconde erano invece associazioni di laici, sorte presso una chiesa o cappella «che aveva e poteva elevare una croce a vessillo»<sup>46</sup> e perciò dette staurite, dalla voce greca «stauròs», croce.<sup>47</sup> È possibile che in origine le staurite fossero insediate presso gli altari in cui sostava la croce nella principale processione cittadina dell'anno che – altra peculiarità greca – si celebrava il giorno della Domenica delle Palme<sup>48</sup>. Le staurite garantivano l'ufficiatura di messe per i defunti e praticavano attività assistenziali, che dall'elargizione di elemosine ai poveri si estesero fino alla costituzione di doti e alla fondazione di ospedali<sup>49</sup>. Tra XII e XIV secolo si moltiplicano le notizie sull'attivismo delle staurite, animate da singoli esponenti e gruppi di famiglie del patriziato urbano e del popolo. Esse potevano convivere con altre istituzioni ed erano presenti all'interno delle basiliche maggiori della città medievale, come San Giorgio e San Giovanni, o presso numerose altre chiese cittadine. Nella basilica di San Giorgio Maggiore, ad esempio, erano attive contemporaneamente una *congregatio sacerdotum*, una *congregatio sexte ferie* e una *staurita plebis laicorum* come risulta già in un documento del 1003<sup>50</sup>.

La centralità del culto della croce nell'organizzazione liturgica e istituzionale della chiesa napoletana non poteva non riflettersi anche sulla venerazione dei crocifissi esposti negli stessi luoghi in cui tali istituzioni operavano. È stato ipotizzato che la realizzazione dei crocifissi lignei napoletani di XII e XIII secolo sia stata favorita proprio dalle staurite se non da esse patrocinata. Crocifissi si trovavano in effetti in chiese dove operavano staurite, come in San Giorgio Maggiore e San Giovanni Maggiore. In quest'ultimo caso, la relazione tra staurita, crocifisso e attività assistenziali

praticate in suo nome è resa esplicita da un documento del 1248 nel quale i «rectores et gubernatores de illa fratrantia de regione Portus de illa cruce ecclesiae Sancti Joannis catholicae maioris», vendevano un appezzamento di terreno al fine di ricavare fondi «pro fabricanda una domo in capite de illis gradis dictae ecclesiae Sancti Joannis Maioris, in qua facere debemus hospitale»<sup>51</sup>. Almeno nel XVI secolo, l'altare presso cui era esposto il crocifisso di San Giorgio Maggiore era di patronato della locale staurita<sup>52</sup>. Non si deve però dimenticare che anche altre istituzioni, come le congregazioni della *feria sexta*, potrebbero aver incoraggiato la diffusione del crocifisso ligneo monumentale, la cui funzione preminente resta comunque quella liturgica. Ciò che emerge con chiarezza da tutte queste testimonianze è la conferma del forte valore simbolico della croce per le istituzioni ecclesiali napoletane. Sia le congregazioni della *feria sexta* sia le staurite erano dedite alla promozione del culto della croce e potevano venerare in modo peculiare i simulacri lignei posti sugli altari nelle loro sedi ufficiali; una croce le rappresentava nelle cerimonie pubbliche e in nome della croce le staurite praticavano attività caritative, ponendosi come punto di riferimento indispensabile nell'articolato tessuto sociale cittadino.

## CONCLUSIONI

Le fonti documentarie e visive attestano l'impiego del crocifisso in Campania sin dalla fine dell'XI secolo, con una battuta d'anticipo rispetto ai più antichi esemplari superstiti. La qualità spesso molto elevata e le discrete condizioni di conservazione dei manufatti dimostrano l'alto livello raggiunto dalla scultura lignea in Campania in età romana. Ma i crocifissi campani si segnalano soprattutto per

la varietà tipologica e iconografica, che spazia dalla croce a rilievo con tabelle laterali di San Giovanni Maggiore (e forse San Giorgio Maggiore) a Napoli, ai monumentali esempli di *Christus triumphans* di Mirabella Eclano, Acerra e Napoli, dove si segnalano anche i primi casi di raffigurazione di Cristo morto sulla croce già entro la metà del XII secolo. Di dimensioni congeniali all'esposizione "in medio ecclesiae", la loro funzione liturgica può essere pienamente colta solo all'interno dei contesti per cui furono concepiti e realizzati, oggi irrimediabilmente perduti. Le diverse forme di devozione che potevano generare sono testimoniate dai lasciti di cui furono oggetto i crocifissi napoletani tra XI e XIII secolo. La donazione di beni immobili in favore di sculture lignee e altri manufatti liturgici non è un fenomeno inedito per l'epoca. Simili offerte "pro remedio animae" si registrano, ad esempio, nel caso della Sancta Fides di Conques e del Volto Santo di Lucca<sup>53</sup>. La peculiarità del caso napoletano consiste piuttosto nella pluralità di crocifissi venerati, conseguenza della varietà di istituzioni coinvolte. È interessante osservare che, a differenza del Volto Santo e di altre immagini di culto dotate di beni materiali, per nessuno dei crocifissi napoletani sia attestato nel Medioevo un particolare *status* miracoloso: il loro valore cultuale derivava piuttosto dalla funzione assolta all'interno dello spazio liturgico e dalle molteplici forme di devozione che ne potevano scaturire. Non è forse un caso se il culto del Volto Santo, tanto diffuso nel resto d'Europa, prenda piede a Napoli solo nel XVI secolo<sup>54</sup>. Nel frattempo, ormai smantellati gli originari contesti di allestimento, per l'evoluzione del gusto e per effetto delle nuove norme liturgiche imposte dal Concilio di Trento, i crocifissi medievali furono preservati in virtù della loro antichità, destinati a specifici altari e venerati come miracolosi.

<sup>1</sup> A Napoli: crocifissi del Duomo, di San Giorgio Maggiore, San Giovanni Maggiore (trafugato nel 1977), Sant'Aniello a Caponapoli (in deposito presso il Liceo Artistico), Santa Maria a Piazza (in deposito presso la chiesa di Sant'Agrippino a Forcella) e dei Girolamini. Nel resto della Campania: crocifissi della collegiata di Santa Maria Maggiore a Mirabella Eclano, della chiesa dell'Annunziata ad Acerra, della cappella De Cioffis di Pozzuoli (ora al Museo Nazionale di Capodimonte) e delle cattedrali di Aversa e Ischia. Su tutti questi esemplari, oltre alla bibliografia citata nel testo, rimando a un mio lavoro di prossima pubblicazione (S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2014, c.s.)

<sup>2</sup> P. BELLI D'ELIA, *Il crocifisso di San Leonardo di Siponto*, in: *San Leonardo di Siponto, cella monastica, canonica, domus Theotonicorum*. Atti del Convegno internazionale (Manfredonia, 18-19 marzo 2005) a cura di H. HOUBEN, Galatina 2006, pp. 167-204.

<sup>3</sup> M. BAGNOLI, *The Brindisi Cross. Related Problems in Southern Italian Sculpture*, in: H. BECK, K. HENGEVOSS-DÜRKOP (hrsg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, vol. I, *Text*, pp. 689-697; vol. II, *Abbildungen*, pp. 450-470.

<sup>4</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *Le origini, dal XII al XIV secolo*, in *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*. Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 luglio - 31 ottobre 2004), Torino 2004, pp. 3-26, in part. pp. 15-18; schede n. 11, 16-17.

<sup>5</sup> ID., *Tra Medioevo e Rinascimento*, in *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra (Altomonte, Museo Civico, 30 luglio 2008 - 31 gennaio 2009) a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2009, pp. 23-39, in part. p. 28; schede n. 1, 3.

<sup>6</sup> G. ALBERTINI, *Cenni sulla scultura lignea in Abruzzo*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. RUSSO, E. TIBONI, Pescara 2003, pp. 515-524. In particolare sui crocifissi: A. TOMEI, *Sculture lignee in Abruzzo. Linee di ricerca e qualche novità*, in: *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*. Atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), Perugia 2005, pp. 185-192; ID., *Un inedito Crocifisso trecentesco in legno nell'Aquilano*, in: *Le plaisirs de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 601-607. Sulla scultura lignea in Abruzzo si veda anche: *Abruzzo. Un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, a cura di G. CURZI, A. TOMEI, in: *Studi medievali e moderni*, 15 (2011), con riferimenti alla bibliografia precedente. Sul Molise: D. CATALANO, *Scultura lignea medievale in Molise: primi risultati di un'indagine territoriale*, in: *I beni culturali nel Molise. Il Medioevo*. Atti del Convegno (Campobasso, 18-20 novembre 1999) a cura di G. DE BENEDETTIS, Campobasso 2004, pp. 341-355; EAD., *Sculture in legno policromo dal territorio molisano: qualche novità e qualche riflessione*, in: *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), a cura di D. BENATI, Cinisello Balsamo 2005, pp. 147-165.

<sup>7</sup> Mancano allo stato attuale indagini sistematiche che consentano di stabilire l'esatta entità del patrimonio esistente in ciascuna di queste regioni. Per un bilancio approssimativo, oltre ai classici studi di E. SANDEBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929; G. DE FRANCOVICH, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in: *Bollettino d'arte*, 3 s., 29 (1935-1936), pp. 492-505; ID., *Holzkrufixze des 13. Jahrhunderts in Italien*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 5 (1937-40), 2, pp. 152-172; E. CARLLI, *La Scultura lignea italiana*, Milano 1960; S. SINDING-LARSEN, *Some observations on liturgical imagery of the twelfth century*, in: *Acta ad arcaheologiam et artium historiam pertinentia*, 8 (1978),

pp. 193-212, mi limito a segnalare, per la Toscana, i cataloghi delle mostre di Lucca (*Scultura lignea: Lucca 1200-1425*. Catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 – 30 giugno 1996) a cura di C. BARACCHINI, Firenze 1995), Pisa (*Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*. Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale e Civico di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001) a cura di M. G. BURRESI, Milano 2000) e Arezzo (*Verso Cimabue. Crocifissi e croci dipinte nella diocesi di Arezzo (secoli XII-XIII). Mostra e itinerario urbano*. Catalogo della mostra (Arezzo, Cattedrale, Loggia di San Donato, 7 aprile 2001 – 6 gennaio 2002) a cura di M. DONATI, P. REFICE, Firenze 2001; *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*. Catalogo della mostra (Arezzo, settembre 2002-febbraio 2003) a cura di M. ARMANDI, G. CENTRODI, Arezzo 2002). Si vedano anche: A. C. QUINTAVALLE, *Rosano e i crocifissi viventi della Riforma: dal "Volto di Santo" di Lucca a Batlò*, in: *OPD restauro*, 20 (2008), pp. 139-170; F. CERVINI, *Legni romanici in Toscana: alcune riflessioni intorno ai crocifissi monumentali*, in: *Abruzzo. Un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, cit., pp. 137-150. Più difficile ricavare dalla bibliografia dati relativi all'Umbria e al Lazio ma a un primo sguardo d'insieme sembrerebbe che anche in queste regioni, in cui pure non mancano sculture e intagli lignei d'età romanica raffiguranti la Madonna col Bambino e gruppi di Deposizione, le croci dipinte siano meglio documentate degli esemplari in rilievo, almeno fino alla seconda metà del XIII secolo.

<sup>8</sup> L'osservazione è già in V. PACE, *Introduzione al Colloquio. Contesti di devozione alla croce e al crocifisso*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 38 (2007-2008), pp. 53-58, in part. p. 58. Si veda anche: K. C. SCHÜPPEL, *Pictae et Sculptae. Tafelkreuze und Plastische Kreuzfixe in Lokalen Liturgischen Kontext. Die Städte Lucca, Arezzo und Neapel*, in: *ivi*, pp. 79-112, in part. pp. 99-106. Sull'interpretazione di questo dato si veda *infra*, nota 9. Sulle croci dipinte di Salerno e Sorrento: B. ULIANICH, *Il Crocifisso di Fondi il più antico dipinto su tavola esistente in Italia?*, in: *La croce, Iconografia e interpretazione (secoli I – inizi XVI)*. Atti del convegno internazionale di studio (Napoli, 6-11 dicembre 1999) a cura di B. ULIANICH con la collaborazione di U. PARENTE, Napoli 2007, III, pp. 187-233, in part. p. 200.

<sup>9</sup> A fronte di ventisei crocifissi lignei databili al XIV secolo, solo due sono le croci dipinte della stessa epoca superstiti in Campania: quella giottesca del Duomo di Teano (P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, p. 106), e quella sagomata della Confraternita della Disciplina della Croce a Napoli, ora al Museo Nazionale di Capodimonte, attribuita a Niccolò di Tommaso (ID. in: *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*. Catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 25 marzo-14 maggio 2000) a cura di B. ULIANICH con la collaborazione di G. CURZI, B. DAPRÀ, Napoli 2000, p. 96). La scarsa attestazione di croci dipinte rispetto alle ben più cospicue occorrenze di crocifissi lignei suggerisce che questi ultimi prevalevano nell'allestimento liturgico in Campania tra XII e XIV secolo. Al contrario, la raffigurazione della Madonna col Bambino, altro soggetto dal significato eucaristico connesso al decoro dell'altare, sembra affidata più di frequente ai dipinti su tavola, sicuramente maggioritari in Campania fino alla fine del XIII secolo al confronto con i più rari intagli lignei, molto spesso assimilabili a tavole a rilievo più che a vere e proprie statue. D'altronde, la distinzione tra rappresentazione bidimensionale e tridimensionale in manufatti destinati alla stessa funzione doveva essere percepita con intensità minore di quanto possa apparire a un osservatore moderno. Su questi problemi si veda S. D'OVIDIO, *Scultura lignea*, cit.

<sup>10</sup> *Sculture lignee nella Campania*. Catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 8 ottobre 1950-31 maggio 1951) a cura di F. BOLOGNA, R. CAUSA, Napoli 1950.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 27-28; 44-50. Sul crocifisso si vedano anche: M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters, Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg 2005, p. 402; F. GANDOLFO in: *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*. Catalogo della mostra (Avellino, Ex carcere borbonico, 28 aprile-30 novembre 2012), a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli 2012, pp. 61-62, con bibliografia.

<sup>12</sup> Per un'ampia trattazione circa l'allestimento della croce e del crocifisso all'interno della chiesa dal tardoantico al XIV secolo si veda: M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters*, cit., pp. 249-319. Già il più antico crocifisso superstite, il cosiddetto Crocifisso dell'abate Gerone risalente al X secolo, si trovava verosimilmente presso l'altare della Santa Croce (J.-P. CAILLET, *L'arredo dell'altare*, in: *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. PIVA, Milano 2006, pp. 181-203, in part. p. 194). Entro il XII secolo è questa la più comune collocazione del crocifisso all'interno della chiesa (P. PIVA, *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo iconografia (secoli IV-XII)*, in: *ivi*, pp. 141-180, in part. p. 156). Sulle trasformazioni dello spazio liturgico in età moderna si veda l'*Introduzione* di J. STABENOW in: *Lo Spazio e il culto. Relazioni tra edificio e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di J. STABENOW, Venezia 2006, pp. 9-24.

<sup>13</sup> Sul significato eucaristico del crocifisso si vedano, tra gli altri: M. BACCI, «*Pro remedio animae*». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000, pp. 105-113; M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters*, cit., pp. 322-326.

<sup>14</sup> IOHANNES BELETH, *Summa de Ecclesiasticis Officiis*, 85 (ed. a cura di H. DOUTEIL, Turnholt 1976, p. 155). Nell'opera, composta intorno al 1162, Beletth indica i tre tipi di raffigurazione di Cristo pertinenti al decoro liturgico dell'altare: «aut ut residens in throno, aut ut pendens in crucis patibulo vel residens in matris gremio», seguendo un ordine opposto a quello cronologico degli eventi sacri (nascita, morte e trionfo di Cristo). Mi chiedo se nell'elencare i tre tipi d'immagine cristologica l'autore non intendesse presentarle così come dovevano apparire a un osservatore rivolto verso il santuario: in maestà, nel catino absidale; sulla croce sospesa sopra l'altare "in medio ecclesiae"; nel grembo materno, come raffigurato nella statua o nell'icona mariana, collocata più in basso.

<sup>15</sup> SICARDO DI CREMONA, *Mitratae sive summa de ecclesiasticis officiis*, 13 (*Patrologiae cursus completus. Series latina*, a cura di J.-P. MIGNE, CXXIII, Parisiis 1855, col. 55b). L'autore riprende le stesse espressioni già adoperate da Venanzio Fortunato e riecheggiate in età carolingia: G. CURZI, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di S. Pietro*, in: *Arte medievale*, n. s. 2 (2003), 2, pp. 15-28, in part. p. 23, con relativa bibliografia.

<sup>16</sup> Una buona rassegna dei tipi iconografici distribuiti per aree geografiche è in: *Custode dell'Immagine: scultura lignea europea XII-XV secolo*. Catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1 ottobre-31 dicembre 1987) a cura di J. LORENZELLI, P. LORENZELLI, A. VECA, Bergamo 1987, pp. 60-87. In particolare, sui crocifissi di Pavia e Vercelli si veda: K. C. SCHÜPPEL, *Silberne und goldene Monumentalkreuzfixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar 2005, pp. 47-103; su questi ultimi e su quello di Casale: A. PERONI, *Il crocifisso monumentale del Sant'Evasio di Casale. Per una nuova lettura*, in: *Arte e carte nella diocesi di Casale*, a cura di A. CASAGRANDE, G. PARODI TRAVAGLIA, Alessandria 2007, pp. 174-199. Sul crocifisso della Cattedrale di Bologna, M. BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters*, cit., pp. 519-522; Su quello ora al Museo Piersanti di Matelica: M. G. FACHECHI, *De lignamine laborato et depicto: il problema critico della scultura medievale nelle Marche*, pp. 10-12; 14-18; 27-29.

<sup>17</sup> F. BOLOGNA in: *Sculture lignee*, cit., p. 50.

<sup>18</sup> F. ACETO, *L' "Exultet" della Biblioteca Casanatense (Cas. 724 B I 13,3) e la scultura tra Puglia e Campania nella prima età normanna*, in: *Le vie del Medioevo*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre - 1 ottobre 1998) a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2000, pp. 246-257, in part. p. 253.

<sup>19</sup> F. BOLOGNA in: *Sculture lignee*, cit., p. 44.

<sup>20</sup> Un successivo restauro è stato eseguito da Patrizia Polonio Balbi nel 1987.

<sup>21</sup> M. MORVILLO in: *La Croce*, cit., pp. 82-83.

<sup>22</sup> F. ACETO, *L' "Exultet" della Biblioteca Casanatense*, cit., con riferimenti alla bibliografia precedente.

<sup>23</sup> F. BOLOGNA in: *Sculture lignee*, cit., p. 45.

<sup>24</sup> F. ACETO, *L' "Exultet" della Biblioteca Casanatense*, cit., p. 253.

<sup>25</sup> Il principio secondo cui le immagini fanno parte integrante del rito è stato spiegato con il concetto di "in presentia" da E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris 2000, pp. 150-176. Si veda anche P. PIVA, *Lo 'spazio liturgico'*, cit., pp. 160-161.

<sup>26</sup> F. BOLOGNA in: *Sculture lignee*, cit. pp. 51-52.

- <sup>27</sup> W. SAUERLÄNDER, *Zu dem romanischen Kruzifix von Moissac*, in: *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag am 30. August 1973*, hrsg. P. BLOCH, H. SWARZENSKI, Berlin 1973, pp. 303-317.
- <sup>28</sup> A. O. QUINTAVALLE, *Sette crocifissi romanici nelle chiese napoletane*, in: *L'Arte*, 37 (1934) n. s. 5, pp. 433-461, in part. p. 450. Sul crocifisso si veda: R. MIDDIONE, in *La Croce*, cit., pp. 87-90, con bibliografia.
- <sup>29</sup> *Regi Neapolitani Archivi Monumenta*, vol. V, 1049-1114, Neapoli 1857, II ed. con testi tradotti, a cura di G. LIBERTINI, vol. V, Atella 2011, Doc. 403, pp. 57-58.
- <sup>30</sup> G. VITOLO, *Culto della croce e identità cittadina* in: *Napoli Nobilissima*, V ser., 1 (2000), pp. 81-96, in part. p. 87
- <sup>31</sup> S. D'OVIDIO, *Scultura lignea*, cit.
- <sup>32</sup> F. BOLOGNA in: *Sculture lignee*, cit., p. 43.
- <sup>33</sup> S. D'OVIDIO, *Scultura lignea*, cit.
- <sup>34</sup> C. CELANO, *Notitie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692, *Giornata Prima*, p. 149, ed. digitale a cura di M. L. RICCI, revisione di F. DE ROSA, M. STARITA, F. LOFFREDO, www.memofonte.it, 2010, p. 60.
- <sup>35</sup> S. D'OVIDIO, *Scultura lignea*, cit.
- <sup>36</sup> I. MAIETTA, *Vicende conservative e restauri dei crocifissi lignei*, in: *La Croce*, cit., pp. 137-142.
- <sup>37</sup> A. O. QUINTAVALLE, *Sette crocifissi romanici*, cit., fig. 1.
- <sup>38</sup> C. VETERE, *Le pergamene di San Gregorio Armeno*, vol. II, 1168-1265, Salerno 2000, p. 164. Si veda G. VITOLO, *Culto della croce*, cit., p. 85.
- <sup>39</sup> Il crocifisso era esposto nel 1542 presso un altare eretto contro il muro dell'abside dietro l'altare maggiore (*Il Liber Visitationis di Francesco Carafa nella Diocesi di Napoli (1542-1543)*, a cura di A. ILLIBATO, Roma 1983, pp. 119-120). Da questo altare risulta rimosso negli Atti della Visita pastorale del 1582 (B. CAPASSO, *La Vicaria Vecchia* in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 14 (1889), pp. 98-139, in part. p. 136), che menzionano anche un crocifisso in rilievo su un altare addossato al muro della navata destra (ivi, p. 117), verosimilmente lo stesso un tempo nell'abside. Forse spostato in seguito ai lavori di ricostruzione dell'edificio, intrapresi a partire dal 1640, è segnalato e descritto vicino alla scala del chiostro da L. SABBATINI D'ANFORA, *Il vetusto calendario napoletano nuovamente scoperto*, vol. IV, Napoli 1744, p. 101. Attualmente è sospeso sopra l'altare maggiore della basilica.
- <sup>40</sup> F. CERVINI in: *La Collezione Salini, II, Dipinti, sculture eoreficerie dei secoli XII, XIII, XIV, XV*. A cura di L. BELLOSI, Firenze 2009, pp. 8-13.
- <sup>41</sup> M. RADOĞNA, *Di una vetusta icona di Cristo crocifisso, scultura in legno serbata dal sodalizio dei 66 sacerdoti in S. Giovanni Maggiore*, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 19 (1894), pp. 711-717, in part. p. 713.
- <sup>42</sup> P. DE STEFANO, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli 1560, f. 71<sup>v</sup>, ed. digitale a cura di S. D'OVIDIO, A. RULLO, www.memofonte.it, 2007, p. 91.
- <sup>43</sup> F. BOLOGNA in: *Sculture lignee*, cit., pp. 34, 36; K. C. SCHÜPPEL, *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe*, cit., p. 42. Sui perduti crocifissi argentei di San Pietro e sul loro rapporto con il calco della Fabbrica di San Pietro si veda: G. CURZI, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi*, cit.
- <sup>44</sup> G. VITOLO, *Culto della croce*, cit., pp. 85-86
- <sup>45</sup> Ivi, pp. 81-85.
- <sup>46</sup> D. AMBRASI, *La vita religiosa*, in *Storia di Napoli*, III, Cava dei Tirreni 1969, pp. 439-573, in part. p. 536.
- <sup>47</sup> G. VITOLO, *Culto della croce*, cit., p. 81; ID., *Esperienze religiose nella Napoli dei secoli XII-XIV*, in *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, a cura di G. ROSSETTI, G. VITOLO, Napoli 2000, pp. 3-34, in part. pp. 9-13).
- <sup>48</sup> G. VITOLO, *Culto della croce*, cit., pp. 81-83.
- <sup>49</sup> Ivi, pp. 83-85. Le attività della staurita di San Giorgio Maggiore sono ben illustrate da un documento del 1335 riportato da B. CAPASSO, *La Vicaria Vecchia*, cit., p. 104, nota 2, in cui sono menzionati gli amministratori della staurita: «qui iuxta solitum et antiquum ordinati sunt per plebem laicorum dicte Staurite, que est ad multiplices pias elemosinarum causas et divina pro defunctis officia deputata».
- <sup>50</sup> G. VITOLO, *Culto della croce*, cit., p. 85.
- <sup>51</sup> M. RADOĞNA, *Di una vetusta icona di Cristo crocifisso*, cit., p. 715. Sull'uso dell'espressione "fratantia de cruce" in luogo di "staurita" si veda: G. VITOLO, *Esperienze religiose*, cit., p. 12.
- <sup>52</sup> *Il Liber Visitationis di Francesco Carafa*, cit., pp. 119-120.
- <sup>53</sup> R. SAVIGNI, *Episcopato e società cittadina a Lucca da Anselmo II († 1086) a Roberto († 1225)*, Lucca 1996, pp. 376-394. Più in generale sul Volto Santo, *La Santa Croce di Lucca: il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini*. Atti del convegno (Lucca, 1-3 marzo 2001), Empoli 2003. Sulla Sancta Fides, da ultimo: B. FRICKE, *Fallen Idols, Risen Saints. Sainte Foy of Conques and the Revival of Monumental Sculpture in Medieval Art*, Turnhout 2013.
- <sup>54</sup> G. VITOLO, *Culto della croce*, cit., p. 89.

## LITURGIJSKI PROSTOR I PRIKAZIVANJE SVETOGA: ROMANIČKA MONUMENTALNA RASPELA U NAPULJU I CAMPANIJU

— SAŽETAK —

Jedanaest drvenih raspela iz romaničkog doba sačuvano je u Napulju i regiji Campaniji. U članku se razmatra njihova liturgijska funkcija, a analiza se bazira na vizualnim i pisanim izvorima.

*Christus triumphans* iz Mirabella Eclana pri tome je odličan primjer funkcija pripisanih monumentalnim raspelima unutar liturgijskog prostora crkava 12. stoljeća.

Tri dokumenta iz 11. do 13. stoljeća svjedoče o posebnim tipovima donacija "pro remedio animae", za raspela u Napulju, gdje je još od 9. stoljeća postojalo nekoliko institucija obvezanih čašćenju križa. Grad je očuvao jednu od najvećih preživjelih kolekcija srednjovjekovnih raspela u Italiji koja svjedoče raznolikoj ikonografiji, veličini i tipologiji.

Preveo: Srđan Beck