

Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino

XXXI edizione, 2020-2021

Güllüdere e Kızılçukur:
la Valle delle Rose e la Valle Rossa in Cappadocia

Testo di
Maria Andaloro

MARIA ANDALORO

In Cappadocia: nel grembo della roccia fra valli e chiese dipinte

Testo in corso di pubblicazione nel volume *Güllüdere e Kızılçukur: la Valle delle Rose e la Valle Rossa in Cappadocia. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2020-2021*, a cura di PATRIZIA BOSCHIERO e LUIGI LATINI, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2020 (collana editoriale della Fondazione Benetton Studi Ricerche "Memorie" / serie "dossier Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino").

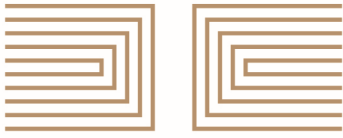
All'alba, nelle giornate dai venti giusti, il cielo si addensa di una miriade di mongolfiere. Sospese nell'aria, a grappoli, lo spettacolo incanta chi le scruta dal suolo, mentre avanza l'aurora «dalle dita di rosa» (*rododàktilos*, *Iliade*, canto primo), e quanti, all'incontrario, spingono lo sguardo dalle mongolfiere verso la terra.

Quale terra? Il lembo del territorio a ovest di Nevşehir, lungo la direttrice che da Çavuşin, passando per Göreme, Uçhisar, Ortahisar, si spinge fino a Ürgüp¹, lì, dove ha il suo regno il paesaggio metamorfico e cangiante, il paesaggio dei mille «coni abitati»², dei camini delle fate, dei banchi rocciosi, falesie, calanchi, valli, sul fondo delle quali occhieggiano piccoli appezzamenti di terra coltivati a vigneti, alberi da frutto, orti e spiccano gli insediamenti abitativi. Abbiamo provato anche noi quell'esperienza che per i turisti della Cappadocia è divenuta irrinunciabile. Nel fresco pungente dell'alba di qualche anno fa, con i colleghi della Missione della Tuscia che lavora in Cappadocia dal 2006³, vivemmo l'attesa di salire sul pallone aerostatico. Una volta distaccati da terra, ogni attimo fu colmo di stupore.

Dalla mongolfiera i paesaggi sfilano magnifici e avanzano nelle forme spettacolari e, ancora di più, fantastiche, nel succedersi di colpi d'occhio su vaste porzioni di territorio, un po' come accade quando l'aereo rallenta e vola a bassa quota. Sfilano le selve dei coni e quelle «infilate di onde rocciose»⁴, ora alte e serrate, ora solo increspate, fatte di tufo, dai colori variabili nella gamma dei rosati, dei rossi, dei gialli e dei verdi, frutto di una vicenda geologica singolare di cui si racconta in questo libro⁵, per cui furono al lavoro i vulcani e poi il vento e l'acqua. Veleggiando nell'aria, si percepirà chiaramente, poi, come il paesaggio che scorre sotto gli occhi nei confini dell'area indicata sprofondi sotto la linea dell'altopiano in un succedersi di valli dall'andamento che talora giunge a essere pressappoco parallelo.

Vivere, però, il paesaggio della Cappadocia standoci dentro, percorrendone le valli, arrampicandosi sulle rocce, entrando nel loro grembo, e scoprire il multiforme mondo scavato che vi si cela, è tutta un'altra cosa. Significa governare il paesaggio dalla vista del panorama (dalla mongolfiera) all'esperienza diretta del paesaggio⁶. Lo sguardo muterà direzione e il corpo il passo. Cambierà il punto di vista, che da esterno, fermo, incline a cogliere il panorama da lontano, diventerà immersivo e inclusivo dovendo misurarsi, in Cappadocia, con una peculiare duplice dimensione: quella del paesaggio fatto di coni, calanchi, banchi rocciosi legati da una sintassi singolarissima, e quella dell'habitat rupestre, fatto di chiese, residenze laiche, spazi di lavoro e di produzione scavati al suo interno⁷.

Perciò, lasciate alle spalle le mongolfiere, si tratta di camminare per il dedalo delle valli, di pianori, radure, sentieri, che dall'alto apparivano come profondi solchi scavati nella terra, camminare, in particolare, per la Valle Rossa (Kızılçukur) e per la Valle delle Rose (Güllüdere), che nessuno manca di percorrere, perché, facendolo, è dato immergersi – in modo, si direbbe, esemplare – nella dimensione che è propria della Cappadocia e che consiste nel *continuum* di



esperienze fondate sulla duplice interazione del paesaggio, naturalistica e culturale. Percorrendo la Valle Rossa e quella delle Rose, dall'andamento quasi parallelo, si convivrà con il paesaggio cappadocico in una delle sue espressioni più stupefacenti, trascorrendo dalle forme arditissime delle sue rocce gloriose agli intarsi dei campi coltivati, talora grandi quanto un fazzoletto, dove occhieggia la vigna, si scorgono gli alberi da frutto, si coltivano gli ortaggi, svettano i pioppi⁸. E, al contempo, si potrà fare esperienza di quello che piace chiamare il «cosmo rovesciato»⁹, vale a dire l'universo dell'habitat rupestre che nella Valle Rossa e in quella delle Rose consiste soprattutto in un novero di chiese dall'aria affine e però ognuna un po' differente dall'altra. Chiese scavate nel cuore ora di un cono, ora di un altro, ora di una falesia, che la pittura riveste per intero come una pelle, in continuità, senza pause. Angusti ingressi tagliati sulla parete di roccia consentiranno di transitare dalla gloria dell'esterno agli spazi, arcani e in ombra, dell'interno.

Il cammino che si propone parte dal villaggio di Çavuşin in direzione Ortahisar e riguarda per primo la Valle Rossa (Kızılçukur) per poi passare nella Valle delle Rose (Güllüdere) e percorrerla fino al fondo delle valli, situato dalla parte opposta, all'altezza della Chiesa di Sant'Agatangelo.

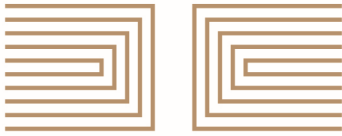
Nella Kızılçukur e nella Güllüdere, in particolare, i due mondi, fatti di paesaggio e di insediamenti in roccia, coesistono in modo ancora armonioso e quasi sempre in condizioni non differenti rispetto a quando le chiese che vi si trovano furono scavate e dipinte¹⁰. Per queste ragioni, si insiste a farne esperienza di persona, a «paesaggire»¹¹ la Cappadocia attraverso un cammino scandito in sei tappe e sei fermate, salendo e scendendo fra guglie e pinnacoli, fra fondovalle e chiese scavate, fra roccia e pittura.

Dopo il primo tratto, si giunge a una piccola radura con una piccola vigna dai bei grappoli bassi fra pampini che cominciano a virare verso le tonalità del giallo e rosso. Si indica questa gamma di colori, perché la stagione più propizia per godere appieno del percorso attraverso le valli, oltre la primavera, è l'autunno incipiente, fra settembre e ottobre. Accanto alla vigna veglia un albero di melo e, poi, a ridosso, si erge una roccia bianca, un monumento di natura, con una grande «base» e un «corpo» che punta al cielo, come un razzo, avvitandosi in arditissime forme paraborrominiane.

Sulla parete della «base»¹² si apre un angusto ingresso. Oltrepassata la soglia, dopo pochi gradini si è all'interno della roccia, in un piccolo narcece che si apre su una chiesa a due navate, con absidi, delle quali la meridionale è dissestata. Le superfici sono tutte dipinte.

Una pittura fresca, senza pretese, spensierata, si direbbe, su fondo bianco e dal tocco decorativo, si stende sulle pareti e sul soffitto del piccolo narcece, caratterizzato dalla presenza della croce scolpita e successivamente dipinta. Nella chiesa il registro cambia. Una densa penombra fascia lo spazio. Una volta presa confidenza con essa, che è l'ospite fisso degli interni delle chiese cappadociche, di norma senza finestre e dove le aperture si limitano alla porta d'ingresso, e con l'aiuto di una torcia, ecco prender corpo le pitture. Lo stesso tipo di pittura del narcece ricorre sulla volta della navata meridionale e scende sulla parete ovest, dove entro lo spazio di un giardino ha luogo l'interessantissima scena dell'impollinazione¹³, mentre sulle pareti della navata nord scorrono le figure e le scene di un ciclo raro e precoce dedicato alle storie dei santi Gioacchino e Anna, lungo il colmo della volta fa bella mostra di sé una successione di magnifici rosoni e un altro nucleo figurativo anima la zona dell'abside, con Cristo in trono nel catino e, sulla parete sovrastante, il gruppo della *Theotokos* con il Bambino in trono verso il quale si inchinano due grandi angeli.

Già al primo contatto con la Chiesa dei Santi Gioacchino e Anna, si potrà sperimentare sulla propria pelle cosa sia in Cappadocia uno spazio ricavato per escavazione della roccia. Con lo starci dentro, infatti, inevitabilmente si farà esperienza dei caratteri propri di questo tipo di spazio, di uno spazio, cioè, che è «plasmato» in forme architettoniche estraendo porzioni di tufo dal cuore della roccia in proporzione adeguata invece che costruendo, creando vuoto dove era il pieno oscuro della massa di tufo e realizzando dunque uno spazio il cui involucro «sculpto» è rivestito di pittura. È vero, alla fine, non siamo entrati nella Cappella Sistina della Cappadocia, ma in una piccola chiesa, quasi una cappella, dal sapore agreste, nascosta nella Kızılçukur, un caso normale, si direbbe, e, tuttavia, esemplare. Le cronologie che riguardano la chiesa sono incerte, eppure non c'è dubbio che ambedue i nuclei architettonici che la costituiscono – l'originario che comprende il narcece e la navata meridionale e il più recente relativo all'aggiunta della navata settentrionale –, così come le relative pitture, risalgono alla fase più antica del



vasto fenomeno degli insediamenti rupestri cristiani in Cappadocia. Tale fase, in termini di datazione, corrisponde al periodo fra i secoli VI e IX¹⁴, il che, nella periodizzazione della storia bizantina che consideri centrale il fenomeno iconoclasta (727-787 e 814-843), corrisponde al tempo che lo precede, all'iconoclasta e al post-iconoclasta. C'è da chiedersi, poi, cosa rappresenti la parabola dell'architettura in roccia e della pittura cappadoce nei confronti del quadro inerente alla fisionomia dell'arte bizantina da considerarsi nella pluralità delle sue articolazioni territoriali e di sviluppo storico ma soprattutto in riferimento all'irrinunciabile polarità giocata, in quel quadro, da Costantinopoli.

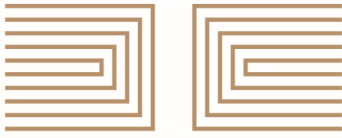
Lasciata la Chiesa dei Santi Gioacchino e Anna, il percorso lungo la valle prevede di raggiungere il complesso rupestre comprendente la chiesa chiamata Direkli Kilise (o Kolonlu Kilise, Chiesa delle Colonne)¹⁵, molto ben nascosta all'interno d'un banco roccioso in un pezzo di natura intatta. Composta da tre navate, divise da file di colonne con archi, con volte a botte e cupola, la chiesa gode di una conformazione architettonica complessa, articolata in invasi di proporzioni medio grandi per lo standard delle chiese scavate in Cappadocia e, diversamente dalla norma, appare tutta bianca, priva di pitture, fin dall'origine. Facendo leva su queste proprietà della chiesa, vale soffermarsi su alcuni caratteri generali, in particolare due, che sono inerenti allo statuto proprio dell'architettura in negativo così come si manifesta nella regione cappadoce.

La prima caratteristica permette di stimare il livello di complessità morfologica e spaziale che può raggiungere l'architettura in negativo. Oltre l'esempio della Direkli Kilise, databile ai secoli X-XI, chiese come la Durmuş Kadir, del secolo VI, situata fuori il villaggio di Göreme¹⁶, la Chiesa Nuova di Tokali, della metà del secolo X¹⁷, e il gruppo delle chiese a colonne del secolo XI¹⁸, tutte nell'Open Air Museum di Göreme, attestano che l'adozione di schemi e morfologie architettoniche, ogni volta diversamente complesse, non è prerogativa di una singola fase dell'architettura scavata ma dell'intero arco cronologico in cui quest'ultima si sviluppa (secoli VI-XI)¹⁹.

La seconda proprietà, complice anche l'assenza *ab origine* di pitture sulle sue superfici, dispone a porci con occhi chiari nei riguardi del fenomeno dell'escavazione a fondamento dell'architettura in negativo e ad avvicinarci all'ambito dei suoi processi esecutivi, agli esiti e alle tecniche che l'accompagnano. Più che nelle chiese dipinte dove la pittura vestendo cela, nella "bianca" Direkli Kilise²⁰ la differenza fra architettura scavata e architettura costruita si appalesa con nitidezza e propizia l'attenzione verso il nucleo germinativo dell'architettura in negativo che nasce come forma-scoltura per diventare architettura-scolpita in grado di generare spazio abitabile, perché si scava e si toglie materia invece di costruire e aggiungere materia. Girovagando per gli ambienti del complesso, sarà inevitabile trovarsi nella sala a sud della Direkli Kilise. Infilate di colonne, fornite di basi e capitelli, sono disposte lungo l'ampia volta a sesto acuto della quale seguono la curvatura, piegandosi. Proprio, in questa soluzione inattesa e ancora oggi per me inedita, mi pare possa riconoscersi un'immagine-manifesto quanto mai in sintonia con la dimensione plastica che è quella propria dell'architettura in negativo. Se poi si continuasse a errare ancora di ambiente in ambiente, quegli spazi plasmati in forme morbide, mai taglianti, mai precise, al pari di certe esperienze dell'architettura contemporanea, ci appariranno quasi "autopoietiche"²¹, quasi come un sistema che ridefinisce continuamente se stesso e si alimenta riproducendosi dal suo interno.

Continuando il cammino per i sentieri della Kızılçukur, si raggiunge la Chiesa dello Stilita Niceta, denominata anche Chiesa dell'Uva (in turco *Üzümlü Kilise*)²², acquattata in un cono, il più vicino fra quattro a un luogo di ristoro aperto nella bella stagione dove si riceveranno le chiavi per aprirne il cancello (ahimè moderno) per mano di Ibrahim che le custodisce con cura così come vigila sulle sue vigne che punteggiano il fondo della valle, valle che gode di una vista imperdibile dal "Sunset point"²³, lassù in alto, da dove, specie al tramonto, si possono ammirare i rosa e i rossi delle rocce accesi dal calar del sole e quella vegetazione, fatta anche delle vigne di Ibrahim, che è verde, giallo o arancio a seconda delle stagioni. Una porzione di paesaggio da "buon governo" in terra di Cappadocia, si direbbe, dove il richiamo al celeberrimo affresco di Ambrogio Lorenzetti nel palazzo pubblico di Siena non vale certo per via di affinità tipologiche o d'altro ma per lo spirito di comunione che circola, qui e nel murale, fra la natura e il lavoro ordinato dell'uomo.

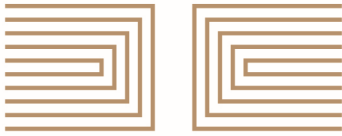
La Üzümlü consiste nello spazio del *naos* con abside preceduta da un piccolo nartece. Lo schema semplice è però caratterizzato da elementi *sui generis*, come il succedersi delle singole



unità lungo l'asse longitudinale secondo conformazioni non usuali, come la presenza di elementi voltati che rendono nella loro modestia gli spazi gradevoli, come la pittura che colora in modo festoso di bianco, rosso e giallo l'interno. Unitaria nel suo insieme, la Üzümlü risale con ogni probabilità all'avanzato secolo VII²⁴. Al pari, dunque, della Chiesa dei Santi Gioacchino e Anna, anch'essa è espressione della fase più antica dell'arte in Cappadocia e anche il suo apparato pittorico alterna la presenza di nuclei figurativi e no. Si susseguono: gli apostoli sulle pareti del *naos*, una particolare versione della *Crocifissione* e la *Theotokos* col Bambino in trono fra gli angeli – situati nell'area absidale –, ed ecco l'espandersi sulle volte di un tipo di pittura che per il momento chiameremo decorativa. Il pezzo di scintillante invenzione ornamentale sulla copertura dell'abside è di grande effetto ed è così suggestivo il campo con i pampini e i grappoli d'uva sulla volta del *naos* da aver suggerito la denominazione turca di Chiesa dell'Uva. Nella composizione serpeggia forse un'idea di pergola; certamente vi si nota un senso di attenzione verso l'uva in sé che non esclude la gamma dei valori simbolici di tradizione cristiana che la vite e l'uva richiamano. Nelle chiese sparse per le valli capita talora di trovare la rappresentazione di elementi vegetali presentati in modi non stereotipati. Sovvengono i tralci e i rami fioriti dipinti a San Basilio nella valle di Gomeda²⁵ e in Santo Stefano a Cemil²⁶ e, ancor di più, i melograni e i grappoli d'uva che in un bell'intreccio si espandono a Santo Stefano nei riquadri del soffitto più prossimi all'abside, sopra i bracci orizzontali dell'immensa croce che vi domina al centro. Ai riquadri con i frutti ne seguono altri, similmente vividi per qualità pittorica, tutti declinati su un impianto di motivi geometrici ricco di variazioni, affine complessivamente a quello del soffitto della Chiesa di San Basilio.

Fra le rappresentazioni dei motivi vegetali e il registro di natura geometrica circola una vena felice, non scontata, abitata da fantasia e da altrettanto rigore. Si tratta di una pittura "decorativa" della più bell'acqua intrecciata, talora, con il registro di carattere simbolico sul quale potrebbe proiettarsi l'ombra di un'altra direzione in particolare riguardo alle "figure" non canoniche delle piante e, in special modo, dei frutti raffigurati sul soffitto di Santo Stefano. A mio parere, le une e gli altri dicono due cose che si integrano vicendevolmente. Essi riflettono il grado di familiarità che il mondo della pittura in Cappadocia intrattiene con gli elementi della natura, una natura non astratta ma viva, proprio quella che si espande fuori della porta della chiesa, la vigna con i grappoli di uva al tempo in cui è matura o l'albero di melograno con i suoi frutti, le cui "figure" trapassano nella pittura con freschezza, si direbbe, direttamente dagli esempi reali, senza la mediazione di alcun modello proprio della tradizione di bottega. La natura alla quale si rapportano le piante e i frutti dipinti nelle chiese delle valli in Cappadocia è il Creato, la straordinaria opera di Dio che Egli compie in sei giorni. Sul libro della Genesi riflettono e scrivono i padri della chiesa; Basilio di Cesarea lo celebra dedicandogli l'*Esamerone*, del quale l'omelia riservata al quinto giorno, quello della creazione delle piante, spicca per la speciale empatia col soggetto che lo anima e genera fra le pagine più belle di tutta l'opera²⁷. Il tema della creazione, che è molto familiare ai credenti della chiesa antica, permea la terra di Cappadocia. Nutre il pensiero di san Basilio e intride l'esistenza di Simeone, lo stilita che abitava il cono nel complesso di Paşabaği presso Zelve. «Ho visto la creazione e ho riconosciuto il Creatore», afferma Simeone dopo la narrazione della propria nascita su cui si diffonde nella sorprendente iscrizione di carattere autobiografico scritta nell'ambiente che con ogni probabilità è la sua camera sepolcrale²⁸.

Al pari di Simeone anche Niceta è uno stilita, uno stilita di Cappadocia per il quale il cono si configura come la colonna del celebre san Simeone stilita di Siria, la cui effigie, non per caso, vediamo raffigurata nella Üzümlü, a sinistra della *Crocifissione*. Nell'equivalenza di forma e funzione fra il cono del paesaggio cappadoce e la gigantesca colonna di marmo degli stilliti orientali si riflette anche il parallelismo, che doveva essere avvertito come del tutto normale al tempo di Niceta, fra il cono, opera della creazione, e la colonna, opera dell'uomo. Niceta viveva e pregava nella sua "cappellina aerea", scavata nella parte sommitale del cono, a circa 10 metri d'altezza²⁹. Alla sua morte viene compiuta la chiesa in suo onore³⁰. Come tutte le chiese scavate che conosco in Cappadocia, la Üzümlü non ha una facciata riconoscibile in quanto tale³¹. Di fatto, funge da facciata la parete del cono posta a occidente dove si apre l'ingresso, per cui qui, come altrove, come nelle centinaia e centinaia di chiese cappadoci, viene a crearsi quel sistema originale per cui un legame organico e unico unisce insieme l'interno della roccia con il suo spazio-chiesa scavato e il suo esterno-"facciata" dato dalla natura e intoccato dall'uomo. E, però, nel caso della Üzümlü, il cono non si limita a essere solo la "facciata" della



chiesa. Essendo proprio quel cono il luogo dove Niceta sceglie di vivere da stilita e dove si mostra in questa veste a fedeli e pellegrini, ecco che il cono diviene il tabernacolo di questa vicenda speciale di santità, il suo reliquiario di pietra.

Del paesaggio cappadoce il cono costituisce l'elemento caratterizzante, vuoi che si erga, singolo come un monumento, vuoi che faccia parte di gruppi variamente disposti o di selve di coni. È ancora il cono l'immagine che domina incontrastata nella documentazione visiva, grafica e fotografica, che accompagna la scoperta moderna della Cappadocia rupestre da parte di viaggiatori e frequentatori occidentali – da Paul Lucas, agli inizi del Settecento, passando per l'Ottocento³² e giungendo alla prima campagna fotografica condotta per mano di John Henry Haynes nel 1884 e nel 1887³³.

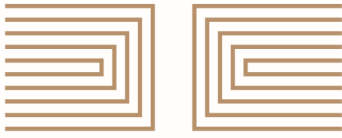
Ancora il cono è protagonista di quella che amo definire la memoria del paesaggio cappadoce rintracciabile nel corpo della sua pittura e la cui presenza sbucca a sorpresa in esempi dei secoli X e XI, aggregata proprio alla "figura" del cono che diventa il cono-grotta, elemento cardine nella scena della *Natività*, da quella raffigurata nella Chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi all'altra, nella chiesa della Karanlık³⁴. Accanto alla forma del cono "realistico", perfettamente riconoscibile, elemento paesaggistico calato entro le trame di una pittura che rappresenta e racconta, ecco spuntare una linea di rappresentazione del cono differente. È la linea "astratta" e compendiaria laddove il cono viene rappresentato come soggetto assoluto, nell'ambito del registro che confiniamo nel decorativo. Singolo, iterato, in gruppo, il cono della seconda linea appare dal disegno semplificato fino a mimetizzarsi talora nelle forme geometriche del triangolo e sfiorare, perciò, la soglia verso la natura del segno. Tuttavia, ancora riconoscibile come cono, lo rinveniamo in lunghe sequenze simil-decorative, per esempio, nella Chiesa di Santa Barbara, ma il caso più smagliante in questa direzione si trova nell'aula attigua alla chiesa del complesso a destinazione laica di Aynalı³⁵. Qui sono copiosi ed esclusivi i campi di pittura "decorativa" dove motivo unico e ricorrente è la figura del cono, il più delle volte colto in forme schematiche, altre volte nelle forme che ci portano a individuarvi perfino il profilo dei camini delle fate. Sono disposti in sequenza lineare ma anche in gruppi, sì da arieggiare in taluni casi una loro collocazione in cerchio. Riguardiamoli i triangoliconi dipinti nella Aynalı, specie quelli disposti in cerchio. Complice uno sguardo partecipe, accadrà che si mostreranno per quello che sono, l'impronta di tanti veri, commoventi "paesaggi" della Cappadocia, di quella più specifica, caratterizzata dalla presenza dei coni. I "paesaggi" rappresentati sono poco più grandi di una miniatura, hanno la vivezza e la natura dello schizzo e insieme la riconoscibilità del ritratto. Inattesa è, poi, la loro comparsa nei secoli X-XI, cioè in un tempo che precede di molto la soglia del secolo XV quando per convinzione unanime farebbe il suo primo ingresso in pittura la rappresentazione del paesaggio come soggetto autonomo.

Lasciato alla spalle il cono di Niceta, dopo pochi metri si scavalca la Kızılçukur e si raggiunge la Güllüdere.

L'Haçlı Kilise (Chiesa della Croce) accoglie chi passa nel suo semplice impianto architettonico, contrassegnato dallo spazioso *naos*, dalla presenza dell'amplissima croce scolpita sul soffitto, dall'abside ugualmente spaziosa nella quale domina la rappresentazione della *Visione di Ezechiele*³⁶, tema speciale dell'iconografia cristiana, esploso nel secolo VI con radicamento nell'Egitto copto³⁷, riesploso nel secolo X in Cappadocia con il ruolo di soggetto-guida. Dipinta nel secolo X, la *Visione* dell'Haçlı fornisce al suo contesto immutato del secolo VI un nuovo fuoco di grande intensità figurativa.

Non lontana dall'Haçlı, la chiesa denominata San Giovanni a Güllüdere o Güllüdere n. 4 si manifesta con altro aspetto e dice di vicende diverse³⁸. È dipinta in ognuna delle sue superfici con pitture, oggi offuscate pesantemente da veli di nerofumo, che presentano sulle pareti della navata meridionale un ciclo cristologico di notevole estensione all'interno del quale trovano sviluppo speciale le scene dell'*Infanzia di Cristo*, rappresentate secondo un filo tematico desunto dai racconti dei Vangeli apocrifi e un paradigma iconografico e di assetti compositivi che più e più volte verrà replicato in Cappadocia. In particolare, consta che i cicli cristologici raffigurati nella Chiesa Vecchia di Tokalı e nella Chiesa dei Santi Apostoli nel territorio di Mustafapaşa siano frutto della stessa bottega pittorica operosa in San Giovanni, a una data che sappiamo essere il secondo decennio del secolo X per via dell'iscrizione dedicatoria che fornisce il termine cronologico stretto fra il 913 e il 920.

L'ultima tappa del percorso riguarda la Chiesa di Sant'Agatangelo (o Chiesa delle Tre Croci, in turco Üç Haçlı Kilise) o Güllüdere n. 3. Come nell'Haçlı, la *Visione di Ezechiele* nell'abside



risale al secolo X mentre l'assetto architettonico e plastico appartiene al secolo VI³⁹. A confronto con gli apparati simili dell'Haçlı, quelli di Sant'Agatangelo appaiono più articolati: la *Visione* è declinata secondo una versione più ricca sul piano iconografico ed è visivamente più potente al pari dell'allestimento plastico del soffitto, imperniato ugualmente sulla figura maestosa della croce scolpita.

Pitture del secolo X si impiantano, dunque, all'interno di chiese più antiche; pitture e apparati scultorei di epoche differenti convivono le une accanto agli altri. Questo avviene in Sant'Agatangelo come pure all'Haçlı Kilise ma non solo in esse. Il fenomeno della continuità d'uso delle chiese in roccia e della tendenza che porta ad aggiornarle man mano con interventi che modificandole sotto il profilo architettonico e/o pittorico le rivitalizzano è un elemento piuttosto frequente in Cappadocia.

Le pitture intraviste nelle chiese della Güllüdere riguardano, lo ripetiamo, la *Visione di Ezechiele* e un esteso ciclo cristologico e risalgono agli inizi del secolo X. Rispetto al mondo dipinto incontrato nelle chiese della Kızılçukur, esse appaiono di tutt'altra pasta, sono cittadine di un'altra stagione storico-artistica, abitano luoghi dell'immagine differenti. Sono indici della differenza che attraversa i livelli costitutivi del sistema figurativo rispetto al prima rappresentato dai contesti pittorici, per esempio, della Chiesa di Niceta. Cambia l'ossatura tematico-iconografica: entrano nuovi soggetti, come le *Visioni*, si rinnovano profondamente gli impianti narrativi come i cicli cristologici. Cambiano radicalmente gli assetti morfologici e compositivi, benché la pittura, non diversamente da prima, sia la veste dell'involucro spaziale che ne viene ammantato. Il tessuto pittorico s'infittisce; le superfici, specie quelle del *naos*, scandite in registri e scene, trovano una nuova grammatica spaziale in linea con le esigenze dettate dall'andamento esteso e articolato dei cicli. Scompaiono i fondi bianchi, non trovano spazio il registro "decorativo", le fronde, i frutti, insomma gli elementi della natura, le pause lunghe tra porzioni di superfici vuote e piene. Svanisce il tocco arioso e talvolta anarchico delle composizioni antiche. Con la svolta che si verifica agli inizi del secolo X, quando la pittura della Cappadocia entra in una nuova fase del suo percorso, il carattere endogeno che l'aveva contraddistinta si spezza. Nuove esperienze pittoriche e anche architettoniche d'impronta non locale e assai probabilmente costantinopolitana vengono ad affiancare la linea della tradizione, movimentandone il profilo. Si pensi all'impresa pittorica della Chiesa Nuova di Tokalı, realizzata a metà circa del secolo X, o a quella operosa nel gruppo delle chiese a colonne nell'Open Air Museum nell'avanzato secolo XI. Sono tanti e forti i cambiamenti che intervengono in Cappadocia nel passaggio dell'arte dall'età delle origini a quella successiva. Nel quadro complessivo che ne risulta ciò che invece perdura come elemento comune e di carattere fondativo è la scelta mai affievolitasi a favore dell'architettura in negativo, che anzi nell'età nuova riceve nuovo impulso e continua a svilupparsi. La simbiosi fra internità ed esternità del paesaggio è così assicurata⁴⁰.

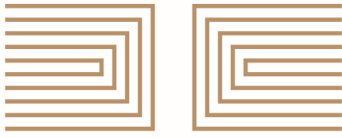
Usciti da Sant'Agatangelo, camminando ancora, avendo Uçhisar all'orizzonte come riferimento visivo e appena poche centinaia di metri dopo, si raggiunge la Chiesa di Güllüdere n. 2. Continuiamo a essere immersi nel paesaggio della Valle delle Rose, precisamente in quel tratto amato particolarmente da Pier Paolo Pasolini, prescelto dal regista per ambientarvi alcune scene chiave di *Medea*, quello che può definirsi il suo "paesaggio-icona", lo stesso che vediamo ritratto insieme a lui nell'imperdibile fotografia scattata nel giugno 1969⁴¹. Qui, il nostro cammino giunge al termine.

Note al testo

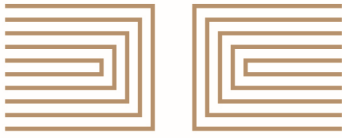
1. Per ulteriori dati sulla Cappadocia rupestre si veda, in particolare, il contributo di Murat Gülyaz in questo volume.

2. Il richiamo è al titolo *The cone-dwellers of Asia Minor. Primitive people who live in nature-made apartment houses, fashioned by volcanic violence and trickling streams [Cappadocia]*, di John Robert Sitlington Sterrett (STERRETT 1919).

3. Si veda il contributo di chi scrive, *Linee progettuali e attività della Missione dell'Università della Tuscia in Cappadocia, 2006-2020*, in questo volume.



4. SGHERRI 2009, p. 27
5. Si vedano il contributo di Mutluhan Akin e Ahmet Orhan, e quello di Natalia Rovella e altri in questo volume.
6. Si veda ANDALORO 2015, p. 189.
7. Per un esempio riguardante gli spazi di lavoro e di produzione si veda il contributo di Michele Benucci e Giuseppe Romagnoli in questo volume.
8. Si veda il contributo di Giuseppe Barbera in questo volume.
9. Si veda ANDALORO in corso di stampa.
10. Diversamente rispetto ad altre aree più sfigurate della Cappadocia, come ad esempio l'Open Air Museum di Göreme.
11. "Paesaggire" è neologismo di Andrea Zanzotto, il grande poeta del paesaggio.
12. La parete rocciosa porta i segni del restauro volto al suo consolidamento.
13. Si veda il contributo di Maria Raffaella Menna in questo volume.
14. THIERRY 2002, pp. 130-133, e ANDALORO 2015; JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, pp. 150-152.
15. THIERRY 1994, pp. 243-244; OUSTERHOUT 2017, pp. 104-107.
16. OUSTERHOUT 2017, pp. 51-54, 104-107.
17. ANDALORO 2015.
18. Si tratta delle tre chiese, Karanlık Kilise, Elmalı Kilise e Carıklı Kilise, il cui modello architettonico basato sullo schema con pianta a croce inscritta, colonne e cupole, replica quello di origine costantinopolitana e la cui smagliante veste pittorica è frutto di una bottega certamente dalla cultura figurativa non locale (JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 122-125, 128-131, 132-135, tavv. 80-84; JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, pp. 81-91; OUSTERHOUT 2017, pp. 97-103).
19. E rivela quanto sia duttile la sua attitudine a elaborare modelli in proprio, attingendoli alla propria tradizione (schema ad aula, a due o più navate) o no (Chiesa Nuova di Tokalı), oppure ad acquisire modelli anche dall'esterno (da Costantinopoli, ad esempio, per lo schema delle chiese a colonne). In altre parole, l'architettura in negativo in terra di Cappadocia non è legata solo a una propria specifica tradizione; diversamente, adotta modelli importati, ma anche "inventati", come nel caso dell'invaso della Chiesa Nuova di Tokalı (WHARTON EPSTEIN 1986).
20. *La Cappadocia e il Lazio rupestre* 2009, p. 58. La chiesa appare "bianca", come la chiamammo in occasione della mostra fotografica del 2009 – insieme alla Durmuş Kadir già citata e alla chiesa del complesso di Hallaç Manastır, vicino a Ortahisar – in opposizione alle chiese dipinte.
21. Per la categoria di architettura autopoietica si rimanda a SCHUMACHER 2011.
22. La Üzümlü può essere raggiunta anche dal "Sunset point" (si veda, qui, la nota 23), incamminandosi per una stretta gradinata ricavata nelle rocce, avendo come vista quella del fondovalle ubertoso per la presenza di vigne, frutteti, orti intrecciati alla presenza di coni dalle forme e dall'aspetto gentili.
23. Si tratta del punto panoramico più alto a cui si giunge percorrendo il tratto della Kızılcukur in direzione Ortahisar, punto che è regolato da una sbarra, come i passaggi a livello.
24. THIERRY 1994, pp. 255-281; THIERRY 2002, scheda 16; JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, pp. 153-154.



25. JERPHANION 1936, pp. 105-111; THIERRY 1976a, pp. 88-95; BORDI 2015; JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 195.
26. THIERRY 1983, pp. 1-33; THIERRY 2002, scheda 15; JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 217.
27. BASILIO DI CESAREA 1990.
28. Per il testo dell'iscrizione e il cono di Simeone si rimanda al contributo di Murat Gülyaz in questo volume.
29. La cappellina è in gran parte conservata. Date la sua altezza e l'erosione della roccia, oggi essa può dirsi irraggiungibile. Una ricognizione fotografica è stata compiuta da Gaetano Alfano nel corso della campagna della Missione dell'Università della Tuscia 2017.
30. THIERRY 1976b; THIERRY 2002, scheda 15.
31. Per il fenomeno riguardante l'assenza della facciata nelle chiese della Cappadocia e l'assunzione, in qualità di facciata, della parete rocciosa esterna si rimanda ad ANDALORO 2015, pp. 194-195, e ANDALORO in corso di stampa.
32. ANDALORO 2015, pp. 207-208.
33. OUSTERHOUT 2011.
34. ANDALORO 2015, pp. 201-202; ANDALORO in corso di stampa.
35. Per il complesso di Aynalı si rimanda a BENUCCI-ROMAGNOLI 2018, pp. 244-245.
36. THIERRY 1983, pp. 245-254; JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 50-53.
37. IACOBINI 2000.
38. THIERRY 2002, schede 24, 25, pp. 257-258; JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, pp. 149-150.
39. THIERRY 1983, pp. 117-133; JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 148; OUSTERHOUT 2017, pp. 40, 42.
40. Un cenno a un aspetto interno alla pittura, che perdura in essa, pur variando. Si tratta della propensione al "colore", come dimensione propria della pittura cappadoce in tutto il suo sviluppo, alle sue specificità e qualità. Mi limito a ricordare elementi imponderabili come la gaiezza dei colori e cose ponderabili percettivamente come la loro freschezza e durezza. Non conosco uso e stato di conservazione dei verdi, della gamma dei rossi e degli ocra nei dipinti murali di epoca medievale in area bizantina e occidentale che siano lontanamente paragonabili a quanto si vede nella coeva pittura cappadoce. In questo quadro ha il suo peso la bontà dei pigmenti impiegati, dai più preziosi – come il lapis che, usato in quantità eccezionale nella Chiesa Nuova di Tokalı, fu importato dalle cave dell'Afghanistan – alla gamma delle terre di ottima qualità di provenienza locale (si veda il contributo di Paola Pogliani in questo volume), elementi che costituiscono un fondamento di raccordo su base materiale fra colori della pittura e colori del paesaggio.
41. Per Pasolini e la Valle delle Rose come pure per la fotografia di scena di Pasolini a cui si fa riferimento, si veda, di chi scrive, *Pasolini, Medea e la Cappadocia* in questo volume.

Bibliografia

ANDALORO 2015

MARIA ANDALORO, *Natura e figura in Cappadocia*, in *Medioevo natura e figura. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 20-25 settembre 2011*, a cura di ARTURO CARLO QUINTAVALLE, Skira, Milano 2015, pp. 189-213.

ANDALORO in corso di stampa



MARIA ANDALORO, *Lo sguardo ricongiunto*, in MARIA ANDALORO e PAOLA POGLIANI, *Il meraviglioso cosmo rovesciato nella Cappadocia rupestre e la chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi fra paesaggio e pitture*, in *Studi in onore di Clelia Mora*, in corso di stampa.

BASILIO DI CESAREA 1990

BASILIO DI CESAREA, *Sulla Genesi (Omeliie sull'Esamerone)*, a cura di MARIO NALDINI, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Roma-Milano 1990.

BENUCCI-ROMAGNOLI 2018

MICHELE BENUCCI e GIUSEPPE ROMAGNOLI, *Complessi residenziali "a corte" nella Cappadocia rupestre. Alcuni esempi dal territorio di Nevşehir*, in *Atti dell'VIII Congresso nazionale di archeologia medievale, Matera, Chiesa del Cristo Flagellato (ex Ospedale di San Rocco), 12-15 settembre 2018*, a cura di FRANCESCA SOGLIANI, BRUNELLA GARGIULO, ESTER ANNUNZIATA, VALENTINO VITALE, vol. III, sezione IV: *Luoghi di culto e Archeologia funeraria*, sezione V: *Archeologia degli insediamenti rupestri*, sezione VI: *Produzioni, commerci, consumi*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino (Firenze) 2018, pp. 243-246.

BORDI 2015

GIULIA BORDI, *La chiesa di Hagios Basilios e la pittura delle origini in Cappadocia. Palinsesti pittorici*, in *Medioevo natura e figura. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 20-25 settembre 2011*, a cura di ARTURO CARLO QUINTAVALLE, Skira, Milano 2015, pp. 229-238.

La Cappadocia e il Lazio rupestre 2009

La Cappadocia e il Lazio rupestre. Terre di roccia e pittura / Kapadokya ve kayalık Lazio bölgesi. Kayaların ve resmin toprakları, a cura di MARIA ANDALORO, Gangemi, Roma 2009 (catalogo della mostra, Roma, spazio ex GIL in Trastevere, 18 giugno-3 luglio 2009).

IACOBINI 2000

ANTONIO IACOBINI, *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt*, Viella, Roma 2000.

JERPHANION 1936

GUILLAUME DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Geuthner, Parigi 1925-1942, 5 voll., vol. II, t. I, 1936.

JOLIVET-LÉVY 1991

CATHERINE JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce, le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, CNRS Éditions, Parigi 1991.

JOLIVET-LÉVY 2015

CATHERINE JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce. Un siècle après Guillaume de Jerphanion*, con la collaborazione di NICOLE LEMAIGRE DEMESNIL, Geuthner, Parigi 2015, 2 voll.

OUSTERHOUT 2011

ROBERT G. OUSTERHOUT, *John Henry Haynes. A photographer and archaeologist in the Ottoman Empire 1881-1900*, CORNUCOPIA BOOKS, HAWICK 2011.

OUSTERHOUT 2017

ROBERT G. OUSTERHOUT, *Visualizing community. Art, material culture and settlement in Byzantine Cappadocia*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC 2017.

SCHUMACHER 2011

PATRIK SCHUMACHER, *The autopoiesis of architecture: a new framework for architecture*, John Wiley and Sons, Londra 2011.

SGHERRI 2009

DANIELA SGHERRI, *La Cappadocia. Tra valli e chiese rupestri*, in *La Cappadocia e il Lazio rupestre* 2009, pp. 20-28.

STERRETT 1919



JOHN ROBERT SITLINGTON STERRETT, *The cone-dwellers of Asia Minor. Primitive people who live in nature-made apartment houses, fashioned by volcanic violence and trickling streams [Cappadocia]*, «The National Geographic Magazine», 35, 4, 1919, pp. 281-331.

THIERRY 1976a

NICOLE THIERRY, *Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie*, «Journal des savants», 2, 1976, pp. 81-119.

THIERRY 1976b

NICOLE THIERRY, *L'église peinte de Nicéas Stylite et d'Eustrate clisurarque ou fils de clisurarque. Cappadoce*, in *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines, Bucarest, 6-12 septembre 1971*, a cura di MIHAI BERZA e EUGEN STĂNESCU, vol. III, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucarest 1976, pp. 451-455.

p. 10

THIERRY 1983

NICOLE THIERRY, *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, Geuthner, Parigi 1983-1994, 2 voll., vol. I, 1983.

THIERRY 1994

NICOLE THIERRY, *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, Geuthner, Parigi 1983-1994, 2 voll., vol. II, 1994.

THIERRY 2002

NICOLE THIERRY, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Brepols, Turnhout 2002.

WHARTON EPSTEIN 1986

ANNE WHARTON EPSTEIN, *Tokali Kilise. Tenth-century metropolitan art in Byzantine Cappadocia*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC 1986.