

Il Crocifisso nelle diverse confessioni

Maria Antonietta Crippa

Ordinario di Storia dell'Architettura (Politecnico di Milano)

Il titolo di questo breve saggio, nella sua laconicità, pone una questione di enorme importanza: la relazione dell'uomo e delle comunità di fede cristiana con la più sacra, e umana al tempo stesso, delle immagini, quella di Cristo crocifisso.

Più precisamente mi pare che il titolo suggerisca di esplorare e motivare l'esistenza delle diverse interpretazioni di tale tema figurativo, non in termini esclusivamente artistici o iconografici, ma a partire dalle appartenenze confessionali, inclinando al contempo verso una relazione di causa/effetto – tra espressione figurativa e confessione cristiana – quanto mai delicata, non solo nel territorio dell'arte ma anche nel contesto storico di sviluppo dell'iconografia cristiana.

La problematica che mi è stato offerto di delineare ha avuto certamente esiti emblematici, attuati cioè in forme compiutamente significanti, nel contesto espressivo che, pur tra mille incertezze, continuiamo a chiamare arte. Si possono infatti rintracciare innumerevoli rappresentazioni di Cristo crocifisso nelle diverse forme d'arte, maggiore e minore. Ma lo spazio a disposizione non mi consente di farle scorrere sullo schermo della memoria, neppure tramite i fondamentali capisaldi di riferimento.

L'argomento esigerebbe per di più di essere scandagliato, nel vasto contesto di matrice cristiana che si sviluppa ormai lungo duemila anni di storia, non solo a partire dai capolavori, ma anche dalla sterminata quantità di crocifissi oggetto di devozione e, al tempo stesso, segno essenziale nelle celebrazioni liturgiche dei sacramenti e della messa.

È fondamentale inoltre tener presente che la relazione tra immagine del Crocifisso e confessione cristiana è un dato in continua gestazione nella coscienza dell'uomo contemporaneo, sia esso credente o no, in ragione del radicale *imprinting* cristiano nella cultura occidentale. Tale relazione possiede tuttavia necessariamente

te anche una profondità storica, che rimanda a precise tradizioni, confessionali e artistiche al tempo stesso.

Non è secondario, infine, che essa abbia al proprio centro non una delle tante figure devozionali che strutturano l'immaginario cristiano dalle origini – come la Vergine, gli Apostoli, i Padri della Chiesa, ad esempio – e che costituiscono un comune riferimento per le diverse confessioni, ma l'immagine centrale per tutte, quella divino-umana di Gesù Cristo, colta nella sua connessione con la morte in croce.

Il titolo di questo scritto, anzi, rivolge l'attenzione a Colui che è appeso alla croce, all'uomo-Dio la cui incarnazione, passione, morte e resurrezione costituiscono l'imprescindibile fondamento del vangelo di salvezza, al quale tutte le confessioni cristiane indistintamente rimandano.

L'argomento ha dunque un importante valore d'attualità, oltre che di radicamento storico; riguarda sia l'immaginazione personale, dalla quale in parte non può non dipendere costantemente la ricerca e l'espressione artistica, sia la cultura dei popoli, dalla quale fioriscono tipologie figurative ed espressive peculiari. Lo caratterizza il riferimento ad usi liturgici differenziati nelle diverse confessioni; al modo in cui in essi si riverbera la morte di Cristo in croce; all'importanza del volto e del corpo di Cristo come centro espressivo della sua divino-umanità, culmine della passione e morte offerte per la salvezza di tutti gli uomini.

In tale vasto e complesso orizzonte di problemi non mi è possibile, in questa sede, che tentare di circoscrivere qualche area tematica, a me più accessibile e più congeniale. In primo luogo desidero dare spazio a qualche caso paradossale di figurazione di Cristo crocifisso nella cultura contemporanea occidentale. Il paradosso è dato dalla forza emblematica della croce e del Crocifisso che agita, nel profondo, la coscienza contemporanea, mantenendola tuttavia in una condizione, per così dire, di sospensione del rapporto con le confessioni cristiane nel cui alveo soltanto l'una e l'altro assumono pieno significato.

Due brevi rimandi a fatti contemporanei molto noti mi aiutano a precisare tale sconcertante situazione, che trascina con sé una notevole difficoltà a correlare oggi queste immagini, il cui senso ha valore generale ritenuto conosciuto da tutti, con la loro interpretazione artistica, entro cioè l'orizzonte espressivo che può fissarne il significato in segni con forte carica simbolica.

Ricordo che, ancora una volta come in tante altre occasioni, dopo il crollo dei grattacieli di New York l'11 settembre 2001, il primo segno alzato nel vuoto di *Ground Zero* è stata una croce, composta con due robuste travi in ferro emerse dai ruderi degli edifici distrutti.

Quella croce non è stata contestata, non è parsa un segno valido solo per qual-

cuno; ha espresso a tutti e in nome di tutti uno struggimento estremo, quasi indicibile, di pietà. Quella croce non era stata alzata solo per ricordare Cristo, vi si potevano quasi vedere tutti i corpi smembrati di coloro che soggiornavano nelle torri del *World Trade Center* al momento dell'incidente.

Era una croce dedicata a tante morti innocenti. Il segno silenzioso aveva infatti una eloquenza profonda, poiché rendeva costantemente presenti, e accomunati al destino di Gesù Cristo, tutti coloro che lì avevano perso la vita.

Gli storici dell'arte e dell'iconografia cristiana segnalano che, se l'immagine della croce è comparsa prima di quella del Crocifisso, tuttavia «la raffigurazione della croce, immagine e veicolo d'immagine al tempo stesso, e quella del corpo crocifisso hanno sempre costituito (...) una unità di significato»¹, tanto da non essere metodologicamente adeguata allo studio la loro distinzione tematica. Il segno della Croce, si può dire, è evocazione di Cristo uomo-Dio, nella sua concreta storicità.

La croce di *Ground Zero* è ricca del significato originario, dell'unità di croce e Cristo crocifisso di cui parlano gli storici. Il gesto di chi ha alzato quella croce aveva certamente – in chi lo ha compiuto in chi lo ha accettato e rispettato, in chi guardandolo ha ricordato – una sua, sia pur abissale, consapevolezza di tale, metodologicamente indistinguibile, unità.

Potremmo di conseguenza affermare, sia pur con tutte le cautele del caso, che le radici profondamente cristiane della cultura occidentale riemergono di scatto nei momenti più drammatici? E che riemergono proprio in riferimento alla croce e al Crocifisso?

Si può rispondere affermativamente, precisando tuttavia che tale emergenza avviene innanzi tutto, e non è casuale, a livello di segno sintetico, segno che è certamente già immagine, ma tale da suggerire soltanto, adombrandole, altre, più profonde realtà.

Consente invece di accedere al più alto e complesso livello artistico e alle sue contraddizioni attuali, un episodio conclusivo del romanzo di Chaim Potok, *Il mio nome è Asher Lev*; in esso si narra come il protagonista, affermato pittore, si trovi a dipingere d'impeto quadri con crocifissi ai quali sono appesi il padre e la madre, così come il figlio li ricorda in momenti di lancinante dolore.

Lev, «un ebreo osservante che lavora su una crocifissione perché nella sua tradizione religiosa non esiste alcun modello estetico al quale far risalire un quadro di

¹ Cfr. G. JASHAI, art. *Croce*, in *Enciclopedia Universale dell'arte medievale*, vol. V, Roma 1996, 577.

angoscia e tormento estremi»², consente alla sua gallerista di esporre in una grande mostra a New York questi quadri.

Lascia che la locale comunità ebraica e i suoi genitori li vedano, ha bisogno anzi di tale momento di riconoscimento pubblico. In prima persona, ad apertura dell'evento, vive il dramma e lo scandalo che la sua opera provoca nelle persone a lui più care.

Ricorderà più tardi le proprie impressioni in questo modo: ««Non le avevo immaginate così potenti (...) vidi mia madre legata alle linee verticali e orizzontali del quadro, e vidi mio padre e mia madre che guardavano il quadro. Poi distolse lo sguardo terrorizzato davanti a un simile atto di creazione. Padrone dell'Universo, non intendevo cercare di emulare il tuo potere, la tua facoltà di creare dal nulla. Volevo solo fare qualche buon quadro. Padrone dell'Universo, perdonami»³.

Asher Lev viene, sia pur cordialmente, allontanato dalla sua comunità ebraica, perché la sua libertà d'artista gli aveva fatto oltrepassare i confini di un doveroso rispetto dei valori propri della sua stessa appartenenza sociale e religiosa.

La riflessione conclusiva che a lui fa esprimere lo scrittore Potok è il nodo centrale del racconto. Lev ricorderà più tardi che, vagando disorientato per New York, si trovò a guardare le proprie mani: «Guardai la mia mano destra, la mano con cui dipingevo. C'era potere in quella mano. Potere di creare e di distruggere. Potere di divertire e di sconvolgere. C'erano in quella mano il demoniaco e il divino insieme e contemporaneamente. Il demoniaco e il divino erano due aspetti della stessa forza. La creazione era demoniaca e divina. L'arte era demoniaca e divina. La visione solitaria che poneva occhi nuovi in orbite vuote era demoniaca e divina. Io ero demoniaco e divino». In quello stato di smarrimento Lev disse a se stesso: «Sii un grande artista, Asher Lev; quella sarà l'unica giustificazione per tutto il dolore che causerai. Ma in quanto grande artista di nuovo arrecherò dolore, se necessario. Allora diventa un artista più grande. Padrone dell'Universo, devo vivere in questo modo tutto il resto della mia vita? Sì, giunse il bisbiglio dai rami degli alberi. Ora viaggia con me, Asher. Dipingi l'angoscia del mondo intero. Mostra agli uomini il dolore. Ma per il dolore cerca i tuoi propri modelli e il tuo proprio gioco di forme. Dobbiamo dare un equilibrio all'universo»⁴.

² Cfr. C. ПОТОК, *Il mio nome è Asher Lev*, Milano 1991, 280.

³ *Ibid.*, 302.

⁴ *Ibid.*, 310-311.

Mi sono soffermata a lungo su questo brano letterario, carico di evocazioni figurative, per molte ragioni. In primo luogo esso testimonia il profondo radicamento mnemonico cui l'arte figurativa della tradizione occidentale dà luogo – Lev ha visto nei musei i Crocifissi, non li conosce dall'interno della propria tradizione ebraica –; tale radicamento mnemonico, tuttavia, non garantisce da sé il rinnovarsi di un vivo rapporto tra crocifissione e professione cristiana di fede, all'interno del quale l'opera d'arte è stata realizzata.

Elemento non meno rilevante è il recupero dell'icona di Cristo crocifisso in chiave solo dolorifica, spogliata del fondamento salvifico, assunta come eccelso modello estetico di un significato accessibile – quello di un dolore innocente e ingiusto – da reinterpretare liberamente in un gioco formale d'artista.

Si apre infine un terzo, delicato piano di riflessione, molto radicato nella cultura artistica e nella critica d'arte contemporanee: l'artista vive in sé un dualismo irrisolvibile tra bene e male, dualismo che solo l'arte, nel riscatto formale, può comporre in un "equilibrio universale", auspicato ma di fatto impensabile e, soprattutto, inaccessibile all'uomo comune. L'artista si trova in questo modo prigioniero del suo talento, grazie ad esso egli è un superuomo che può mostrare agli altri uomini, con la sua arte, solo "il dolore" supremo di un'angoscia dilacerante.

Tra le molte riflessioni che si possono svolgere su questi temi, qui mi interessa sottolineare innanzi tutto come la croce e/o il crocifisso siano figure che seriamente, quasi tragicamente, continuano ad interpellare l'uomo d'oggi. L'artista ne è inevitabilmente attratto e soggiogato.

Il museo, inoltre, così come le esposizioni temporanee, importanti e significative forme moderne di valorizzazione dell'arte e base per la sua costruzione storiografica, possono essere occasione di percezione diretta di modelli estetici cristiani quali la Crocifissione, senza che se ne colgano il contesto originario, i valori peculiari delle tradizioni da cui sorgono, il senso ecclesiale che in essi è veicolato.

Si aggiunga che, negli ultimi due secoli, si è estesa una esplicita intenzionalità estetica ad ogni prodotto o utensile, utile o «inutile» alla vita quotidiana, vanificando di fatto la necessità, meglio la tensione al capolavoro e staccando la nozione di bellezza dalle più profonde domande esistenziali e civili dei popoli.

Nel perseguimento di una qualità di vita propria di un *comfort* democraticamente partecipato, l'estetica tendenzialmente non trascende più i dati dell'esperienza sensibile. Tra modelli estetici consegnati a noi dalla tradizione e valori esistenziali e religiosi, che li hanno promossi, si apre, di conseguenza, un vero e proprio baratro.

È inevitabile pertanto chiedersi: le diverse confessioni cristiane, in questo contesto, come guardano alla croce e al crocifisso? Gli artisti che si mettono alla prova su questo tema in quale rapporto si collocano oggi con le confessioni cristiane?

Un teologo cattolico contemporaneo ha autorevolmente indicato che la connessione tra Cristo, la sua immagine e la Chiesa non può essere impunemente sospesa, pena l'incomprensione di chi è stato ed è Cristo per gli uomini. «Le immagini di Dio che l'uomo religioso può concepire – ha affermato Hans Urs von Balthasar – sono troppo simili alla sua stessa natura. Solo Cristo ha indicato un Dio cui ci si può abbandonare interamente. Ma chi era Cristo? Innumerevoli sono le immagini di Cristo che si sovrappongono. “Qui si pone la Chiesa”. Essa conserva integra e pura l'immagine di Cristo, il quale conserva integra e pura l'immagine di Dio. E la sua “vulnerabilità”, sì la sua scandalosità alla fine non è contro di lei ma in suo favore. La si rimprovera di legare con la sua parola, con la sua autorità e il suo sacramento il Dio libero, sovrano, che non può essere delimitato da nessuna forma. “Ciò impressiona non poco”. “Ma come, se è Lui stesso, il Signore, che si è legato?” (...) Nessun umanesimo antico, nessuna profonda intuizione orientale, nessuna moderna teoria del “superuomo”, ha mai preso l'uomo e il mondo così sul serio come fa la fede cristiana»⁵.

Le parole di von Balthasar, che mi paiono rimbalzare, con grande pertinenza, in controcanto con le conclusioni umanamente laceranti cui giunge Asher Lev, incalzano l'immaginario contemporaneo su Cristo provocandolo a recuperarne i significati profondi e veri, dentro gli inevitabili moti di sensibilità individuale e collettiva, in aderenza a ciò che di Cristo esprime la vita sacramentale ecclesiale, il suo patrimonio scritturistico, la sua teologia.

Al tempo stesso le formule balthasariane ci ricordano che il libero circolare di innumerevoli immagini di Cristo non è in sé garanzia della promozione della proposta di salvezza per la quale Egli si è incarnato, è morto ed è risorto; tuttavia esse conservano il valore di traccia non cancellabile di quanto la fede cristiana prende sul serio l'uomo e il mondo.

Intendo dire che la fase contemporanea di ricerca artistica in cui ci troviamo inseriti porta in sé figure e segni, in primo luogo di Cristo, che vengono traditi se ecletticamente manipolati; tale tradimento tuttavia, forse nella maggior parte dei casi inconsapevole, continua a lanciare, oltre l'univocità riduttiva di senso entro il

⁵ Cfr. H. U. VON BALTHASAR, *Romano Guardini. Riforma dalle origini*, Milano 2000², 112 s.

quale le figure e i segni vengono colti, bagliori di una bellezza che li supera, in direzione di Gesù Cristo, vero uomo e vero Dio.

Non saprei come esprimere meglio il complesso stato d'animo, ricco di fascino e di disagio insieme, che mi provocano i molti crocifissi di artisti contemporanei – si pensi a Picasso, ad esempio, o a Bacon –, soglia di un sentire religioso ed estetico che afferma, nella frammentazione di confessioni cristiane e non, un bisogno di universalità, concretamente espressa in un preciso volto e corpo umano e non teoricamente definita dall'astrazione concettuale veicolata dal termine umanità.

Non so dire se questa è soglia promessa di tangenza tra le confessioni cristiane. Certamente alcuni Crocifissi di pittori contemporanei, ad esempio quelli dell'americano Bill Congdon, fanno breccia in un moto d'origine della coscienza religiosa, in una percezione sacra e universale di Gesù Cristo.

A questo riguardo l'attuale figurazione di Cristo crocifisso appare ancora più paradossale se si volge uno sguardo al passato della storia cristiana. Se quella sopra accennata, sia pure minimamente, può essere ritenuta l'elaborazione nell'arte contemporanea, a partire dall'immaginario collettivo, della figura di Gesù Cristo Crocifisso, se dunque oggi questa immagine e icona d'arte ci porta, per così dire, in una terra di tangenza tra le confessioni cristiane, è importante chiedersi quale diverso patrimonio ci consegnano, su questo tema, due millenni di storia cristiana occidentale e orientale.

Anche su questo fronte non mi impegno in una qui impossibile sintesi, ma tento soltanto di lanciare qualche sonda significativa nella profondità del tempo storico.

È noto che la rappresentazione del Crocifisso è tardiva, tra V e VI secolo, rispetto a quella della croce, come segno che rimanda alla globalità del mistero salvifico cristiano. Noto è anche che la lunga stagione del Medioevo è tempo di innumerevoli rappresentazioni di Cristo, sulla croce, deposto, ritto con i segni della Passione.

Uno studioso di storia della mentalità ha scritto a riguardo dei secoli XII-XV, di transizione tra Medioevo e Rinascimento: «Il simbolo esteriore del cristianesimo era sempre la croce, ma fu il crocifisso – le braccia abbandonate, il corpo martoriato dalla corona di spine – ad assurgere a immagine della Redenzione. Non esistevano limiti alla compassione che tanta *pietà* fraterna doveva ispirare. Il Quattrocento l'avrebbe stimolata, negli animi più semplici, con un sacro ciarpame di schegge, spine, sudari e ampole di sangue, e, in quelli più raffinati, coltivandone l'immaginazione interiore; la compassione avrebbe ispirato l'opera di pittori e scultori, poi di intagliatori e incisori, così come le rappresentazioni dei "misteri". Nel 1400 le sofferenze di Cristo erano il tema ossessivo di una aneddotica macabra e passionale; «ci

volle quasi un secolo per ridurla al relativo ordine della Via Crucis e dei misteri dolorosi del Rosario»⁶.

Il «riferimento ossessivo alla umanità di Cristo», lo straripare di immagini e di reliquie dal Medioevo al Cinquecento aveva molte ragioni storiche; avrebbe richiesto, dal Concilio di Trento in poi, la definizione di una esplicita dottrina delle immagini all'interno della Chiesa Cattolica. Provocò in particolare un acceso furore iconoclasta, spesso proprio contro il Crocifisso, nelle confessioni protestanti.

La recente conclusione del restauro, durato dodici anni, al Crocifisso di Giotto su tavola, riportato il 7 aprile 2001 in Santa Maria Novella, è stata per gli storici dell'arte l'occasione per tornare a considerare con ammirazione quell'immagine che, per la prima volta nel contesto cristiano e solo nel XIII secolo, non presentava il cuore del messaggio cristiano come simbolo o cifra, ma con la consistenza corporea ed espressiva di un uomo vero grondante sangue, col corpo appesantito dalla scomparsa della vita e il volto spento di un morto.

La pala monumentale, di 5,78 metri per 4,76, chiudeva le ricerche figurative su Cristo crocifisso iniziate poco tempo prima da Cimabue, nella pala di Arezzo del 1280 circa. Gli studiosi segnalano che, nell'opera fiorentina di Giotto, ripresa da lui nel Crocifisso malatestiano a Rimini del 1303 e in altri dipinti, e di altri artisti tra pieno Duecento e primo Trecento, ha inizio in senso proprio l'arte moderna.

Qui la passione di Cristo è presentata come dramma in azione: al centro è il corpo plastico, cadente, di Colui che è morto per la salvezza di tutti; agli estremi dei bracci della croce Maria e Giovanni stanno dolenti e coinvolti nella tensione di Cristo spirante. Sotto la croce doveva esserci, secondo gli studiosi è fatto ormai accertato, un suppedaneo con la rappresentazione del Golgota, nel quale era infissa la croce e che custodiva il cranio di Adamo, uomo vecchio riscattato da Cristo.

Gli artisti toscani due/trecenteschi – dichiarano oggi concordi i massimi esperti dell'arte medievale – hanno attuato in pochi decenni, di scatto, proprio con questa immagine drammatica di Cristo crocifisso, una radicale innovazione che avrebbe investito l'arte nel suo complesso e in ogni espressione.

Nel Crocifisso, nella rappresentazione della divina umanità di Cristo colta nel momento estremo del sacrificio, proprio in questa immagine di morte, composta ma evidente, è scattata la sensibilità moderna della quale ancora oggi siamo partecipi. Tuttavia, il retaggio iconografico ed espressivo precedente, il lungo e complesso per-

⁶ Cfr. I. Bossi, *L'Occidente cristiano 1400-1700*, Torino 1990, 9 (ed. orig. 1985).

corso figurativo e teologico maturato dai primi secoli fino a quel momento non andò perduto.

I Padri della Chiesa avevano composto nei primi cinque secoli della storia cristiana un grande edificio espresso in forma teologica, esegetica, ascetica e di predicazione, saldando Nuovo e Antico Testamento in tipi e antitipi, come modelli della storia della salvezza cristiana. Il sistema aveva inciso nell'immaginario collettivo un patrimonio molto vasto di figure in reciproco rapporto di senso, dal quale erano emerse gradualmente quelle immagini di fede, dipinte o scolpite, che oggi inscriviamo nella storia dell'arte. Quei Padri della Chiesa posero subito la croce, segno del mistero pasquale, a fondamento della vita cristiana e cuore della Chiesa.

L'arte di età paleocristiana e altomedievale si soffermò, in coerenza con tale atteggiamento, sulla esaltazione della vittoria di Cristo sulla morte, sulla apoteosi di Cristo in croce, sulla croce con Cristo come segno di trionfo e *parusia*, venuta di Cristo nel Giudizio finale, e sull'analogia tra sacrificio della messa e sacrificio della croce.

Tra i molti, preziosi crocifissi liturgici e devozionali, dipinti, scolpiti, fusi in oro e decorati con pietre preziose lungo i secoli fino al XIII, meritano di essere ricordati almeno: il *Christus crucifixus vigilans*, cioè il Cristo in croce con gli occhi aperti, già presente in epoca ottoniana e molto diffuso nella prima età romanica; il Cristo del Volto Santo, raffigurato come sommo sacerdote, con gli occhi aperti e vestito di lunga tunica, di cui è esempio e immagine miracolosa quello del Duomo di Lucca, risalente al 1200 circa e probabilmente realizzato da un artista della cerchia di Benedetto Antelami.

Per cogliere sia pur per minimi accenni il valore della presenza continua del Crocifisso nella lunga cristianità medievale e il valore di scatto nella modernità attuato dai Crocifissi fiorentini tra il XIII e il XIV secolo, occorrerebbe molto più spazio a disposizione, nel quale trattare il tema dei cicli figurativi, del rapporto arte-liturgia, delle miniature e degli ornati delle arti dette minori, dell'arte vetraria delle grandi chiese oltre che della pittura e scultura, della tradizione del Vero Volto di Cristo.

Il percorso che verrebbe così tracciato riguarderebbe tuttavia l'arte cristiana occidentale soltanto. Quella orientale, dalla prima stagione bizantina in poi, sviluppò infatti una propria linea espressiva, con proprie connessioni col patrimonio liturgico e teologico, che oggi sinteticamente identifichiamo nel grande ambito denominato teologia della icona.

Prima che l'emergere di specificità liturgiche e spirituali della confessione ortodossa orientale molto diverse da quelle cattoliche occidentali, prima che la scissio-

ne tra le due Chiese, ragioni di cultura e storia segnarono una netta distinzione dell'arte d'Oriente da quella d'Occidente.

Quasi solo in terra d'Oriente, è importante ricordarlo, fu combattuta e vinta la lunga lotta dell'iconoclastia, conclusa con il secondo Concilio di Nicea nella seconda metà del secolo VIII. Il Concilio confermò la dottrina che Giovanni Damasceno aveva formulato nei *Discorsi sulle immagini*, accolse il culto delle immagini senza distinguere tra croce, immagini di Cristo, della Vergine e dei santi, e pose le basi di una estetica autenticamente cristiana.

I documenti niceni, giunti in una traduzione latina non fedele in Occidente, non vennero però accolti positivamente da Carlo Magno, che nei *Libri Carolini* ne fece confutare la dottrina. Condannò sia l'iconoclastia sia il tributo di venerazione a opere umane la cui qualità era esito di un talento artistico, come errori opposti ma ugualmente inaccettabili.

In questo frangente storico, le due mentalità diverse non si compresero, si scontrarono e si allontanarono ancora di più l'una dall'altra, avviando percorsi espressivi diversi. Nel Concilio di Parigi dell'825, voluto da Ludovico il Pio, venne comunque positivamente accolta la venerazione del segno della croce, memoria della passione di Cristo, ma non quella di altre immagini, neppure l'immagine di Gesù Cristo in croce.

Nel IX secolo, mentre guizzavano gli ultimi bagliori di riverberi iconoclasti sia in Oriente che in Occidente, si chiari del tutto in Oriente, senza però ricadute in Occidente, la dottrina dei Padri greci, fondata sulla nozione di «presenza» nell'immagine di un dato misterico che la accomuna al prototipo. Tale dottrina affermava che l'immagine è luogo di manifestazione divina. Scrive a questo riguardo uno studioso contemporaneo: «L'ortodosso prega davanti all'icona come davanti a Cristo stesso; ma l'immagine, luogo di quella presenza, è solo una cosa, per cui è difficile che corra il pericolo di trasformarsi in idolo o feticcio».

Riprendendo questa riflessione di Bulgakov, Plazaola si è chiesto recentemente come mai il cristianesimo orientale ha raggiunto un «senso così sacro dell'immagine», che «per il cristiano occidentale rimane una semplice tela o una tavola dipinta». Nella risposta che lo studioso stesso dà a questo interrogativo si possono rintracciare anche le ragioni della non prevalenza dell'immagine del Crocifisso nella iconografia ortodossa, dove peraltro essa non manca all'interno dei cicli figurativi.

La teologia delle immagini, iniziata nell'VIII secolo da Giovanni Damasceno e compiuta nel IX secolo da Teodoro Studita, si è sviluppata in modo da purificare credenze, molto popolari in Oriente, sul potere soprannaturale delle immagini; ha inoltre contrastato il fenomeno iconoclasta che Plazaola ritiene endogeno alla vita cri-

stiana orientale, fino a configurare il delicato equilibrio tra i due estremi del cristianesimo, «religione di trascendenza e di incarnazione, vangelo esigente di mistica spiritualità e di eroiche rinunce e anche buona novella che offre perdono e salvezza a tutto il mondo»⁷.

Da tale percorso maturò una sensibilità collettiva più legata al *Deus incarnatus*, conclude Plazaola in accordo con molti studiosi, che al *Deus crucifixus* prediletto dal cristianesimo occidentale.

Anche l'Occidente tuttavia ha affrontato con estrema lentezza l'immagine del Cristo crocifisso in opere di grandi dimensioni; mentre essa da tempo circolava abbondantemente in miniature, avori, oreficeria, fino al XII secolo la figura di Cristo in maestà fu l'immagine preferita dalla gerarchia ecclesiastica e monastica.

Il Crocifisso, il Cristo umiliato, divenne tema centrale solo nella stagione di massimo fulgore monastico, cluniacense e cistercense, nel quale serpeggiavano, anche in ambito laico, esigenze di maggior aderenza alla povertà e alla spiritualità evangelica.

Mentre dunque nell'Oriente troneggiava, sul fondo di aeree cupole, la maestosa figura del Pantocratore, in Occidente si aprì lo spazio per la contemplazione di Cristo che salva l'umanità «salendo» in croce, accettando il dolore e l'umiliazione della passione e morte. Interessante è la precisazione di Plazaola, che presenta tale innovazione come decisione della Chiesa ufficiale⁸.

A conclusione di queste brevi riflessioni non posso non ricordare brevemente che nel mondo occidentale, l'avvento del protestantesimo spezzò in due il popolo cristiano, fino a quel momento profondamente unito, non solo sul piano del senso religioso, ma anche nell'immaginario collettivo. Fu necessario, per raggiungere tale esito, rinnovare una certa forma di iconoclastia, di peso diverso nelle dottrine elaborate dai numerosi riformatori protestanti. Più blando fu Lutero, convinto dell'utilità pastorale della iconografia cristiana; più radicali Filippo Melantone, Ulrich Zwingli e Giovanni Calvino. Quest'ultimo in particolare fu promotore di vaste distruzioni, nelle chiese, delle immagini di ogni tipo.

Ciò nonostante artisti di grande talento, come Lucas Cranach il Vecchio, Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer e Hans Holbein aderirono alla riforma e, in una certa misura, ne divennero interpreti. Fra i temi iconografici luterani il prediletto fu la *Sacra Cena*, l'ultima cena di Gesù con gli apostoli, momento dell'istituzione della Eucarestia. Del tutto trascurato fu invece il Crocifisso.

⁷ Cfr. J. PLAZAOLA, *Arte cristiana nel tempo, storia e significato. I: Dall'antichità al medioevo*, Cinisello Balsamo 2001, 213-215.

⁸ Cfr. *ibid.*, 380.

Tuttavia, un pittore riuscì ad esprimere il sentimento vivo del dramma di Cristo in croce nelle aree europee riformate: Matthias Grünewald, autore della grande pala di Isenheim, conservata nel museo Unterdenlinden di Colmar in Alsazia, del 1512-1515. L'emotività di chi guarda oggi l'insieme di tele che la compongono è tesa ad un acme di compassione, espressionisticamente provocata dai segni delle ferite, dalle deformità, dalle torsioni di Cristo crocifisso che occupa tutto lo spazio.

Il paesaggio della Crocifissione è notturno, desolato. Geometricamente centrata sul gigantesco corpo di Cristo morto, imponente nel suo strazio, la composizione ha il centro luminoso, a sinistra della croce, nell'abito bianco, irradiante luce, della Vergine, il cui fragile corpo è sostenuto da Giovanni. Ai piedi di Gesù, sullo stesso lato, è la Maddalena, implorante, in ginocchio. A destra del Crocifisso, San Giovanni Battista ricorda le parole profetiche, incise sulla tela: *«illum oportet crescere, me autem minui»*. Ai suoi piedi è l'Agnello dell'Apocalisse con la croce, il cui sangue è raccolto in un calice.

Il dramma della Crocifissione era originariamente ospitato nel pannello centrale del retablo a libro, con doppie ante per due volte apribili, che custodiva sul fondo alcune sculture in legno con sant'Antonio tra sant'Agostino, san Gerolamo e Angeli. A retablo chiuso l'immagine centrale della Crocifissione, affiancata da due pannelli dipinti con i temi della Annunciazione e della Resurrezione, imponeva un attonito silenzio. Alla sua base, nella predella, Cristo deposto dalla croce trattiene le tracce dei tormenti subiti nel corpo deformato.

Le immagini del retablo corrispondevano, a seconda che si aprissero o si chiudessero le ante, ai cicli liturgici dell'anno; l'insieme consentiva dunque di accompagnare la liturgia annuale e di offrire anche la possibilità della devozione a Sant'Antonio, nella chiesa conventuale di Isenheim.

Grünewald, personalmente legato a Lutero, conosceva a fondo i suoi sermoni e il suo scarso interesse per l'arte religiosa; ma la pala di Isenheim è da ritenere forse più un'opera percorsa dalla lacerazione profonda del sentimento religioso di quel momento, che un insieme di tele espressive di sensibilità e dottrina luterane.