

Voll. XXXI-XXXIV

ISSN: 1121-6425

ACCADEMIA FULGINIA
di Lettere Scienze e Arti

BOLLETTINO STORICO
DELLA CITTÀ DI FOLIGNO



Accademia Fulginia - Foligno - 2023

Foligno 2007-2011

AMICITIAE SENSIBUS

Studi in onore di don Mario Sensi

a cura di

ALESSANDRA BARTOLOMEI ROMAGNOLI

FORTUNATO FREZZA

Accademia Fulginia - Foligno - 2023

BORIS ULIANICH

MONACHESIMO, ORDINI MENDICANTI E L'ICONOGRAFIA DEL CROCIFISSO*

Desidero, prima di affrontare il tema specifico, ricordare almeno una dimensione del contesto ecclesiale nel quale Sensi si è formato. La diocesi di Foligno, ristretta come territorio, ha avuto, in ogni epoca, una ricca tradizione di cultura nel suo clero, che ha forse come capostipite, nell'età moderna, un grande vescovo riformatore e umanista, come Isidoro Chiari (1547-1555) e, nel secolo seguente, uno storico vivace e bibliofilo, come lo Jacobilli. Ed ha conosciuto, in epoca contemporanea, un combattivo ricercatore di memorie patrie come mons. Faloci Pulignani. Se il Chiari attende ancora una monografia completa che ne ponga in risalto la geniale, complessa figura, meriti e fatiche dello Jacobilli e di Faloci Pulignani sono in questa città così noti che non è il caso di soffermarci su di essi.

Mi preme ricordare invece alcuni nomi, non così presenti nella memoria, come quelli di don Angelo Messini, mons. Faveri, don Angelo Lanna, don Ernesto Buono, don Francesco Conti.

Messini non è stato soltanto un esimio professore di latino – non posso non ricordare, insieme a lui, don Beniamino Forte, professore di greco: ad essi debbo riconoscenza per le solide basi acquisite in quelle lingue –, ma anche un filologicamente solerte ricercatore. Era stato al Seminario romano con Giuseppe De Luca (ai loro rapporti ha dedicato un articolo il Sensi) e, come lui, possedeva acutezza di sguardo e sensibilità profonda per la vita di pietà. Era canonico della cattedrale, direttore della Biblioteca comunale, cappellano del Santuario della Madonna del Pianto e morì sepolto sotto le macerie della sua chiesa. Immediatamente dopo il bombardamento del

* Mi unisco con gioia alla schiera degli studiosi che si sono qui riuniti per festeggiare il 70° compleanno di mons. Mario Sensi e il suo emeritato come professore di Storia della Chiesa alla Pontificia Università Lateranense. Cattedra sulla quale successe all'indimenticabile maestro e amico mons. Michele Maccarrone.

22 novembre 1943, l'amico Benigni ed io ci recammo alla Madonna del Pianto. Si era diffusa la voce che fosse distrutta. Scavammo con le mani e trovammo il velo di seta della Madonna intriso di sangue. Lo prendemmo e lo portammo al vescovo Stefano Corbini. Pensavamo che quel sangue fosse del nostro professore.

Mons. Faveri era parroco della cattedrale. Fu direttore della "Gazzetta di Foligno", membro del Comitato di liberazione – non va dimenticato che il San Carlo diede numerosi giovani alla guerra partigiana, fra questi il comandante Antero Cantarelli – e personaggio influente nella politica cittadina. Ricordo una grande tela per le elezioni politiche del 1948, issata in alto sopra la pasticceria Menotti: dietro un filo spinato uno scheletro, rivestito della divisa dell'ARMIR, sembrava gridare: «Non votate per loro!». Naturalmente, i comunisti. Pochi giorni dopo venne dato alle fiamme. Restò qualche brandello. Faveri fece scrivere su una striscia di tela, sotto i resti: «Scottava troppo, s'è bruciato!». Fu anche Vicario generale. Estremamente franco, contribuì in modo decisivo alla rimozione del vescovo Chiocca.

Don Angelo Lanna, degnissimo sacerdote e animo nobile di poeta ha diretto per anni la "Gazzetta di Foligno". Interessanti i suoi articoli contrassegnati da "Ala" e la sua itinerante predicazione. È stato assistente al San Carlo, subito dopo la guerra. Ero legato a lui da profonda stima e amicizia. Era nipote di mons. Angelini, di Spello, figura di spicco in ambito ecclesiale e sociale.

Don Ernesto Buono, "don Lungo", noto anche per le sue cavalcate in bicicletta, parroco di Leggiana, fu padre spirituale nel seminario diocesano e quindi canonico penitenziere della Cattedrale. Era direttore dell'Osservatorio sismografico allogato presso il Seminario. Era in stretti rapporti con il P. Guido Alfani, direttore dell'Osservatorio Ximeniano di Firenze e inventore di apparecchi sismografici d'avanguardia. Alla sua scuola si è inizialmente formato uno dei miei amici, l'astronomo Paolo Maffei, nipote del canonico Tullio Maffei, professore di matematica.

Al Seminario Romano, come Messini, era stato anche don Francesco Conti. Quando ero assistente di Joseph Lortz presso l'Istituto per la Storia europea di Magonza, gli chiesi copia della tesi. Era su santa Caterina. La leggemmo con Lortz e fu deciso di permettere a don Francesco di approfondire il suo lavoro in vista di una pubblicazione nella Collana dell'Istituto. Ne parlai con don Francesco: «Dillo al vescovo». Andai dal vescovo – non interessa il nome – e presentai la proposta. Mi rispose con un secco no: «Ho bisogno di preti, non di professori». Ma quel vescovo non era di Foligno. Lo riferii a don Francesco. La risposta, in dialetto «e che vuli fa'!». Fu così che don Conti restò a Foligno. Svolse un compito silenzioso, ma ugualmente ricco per la cultura: la riorganizzazione della Biblioteca Jacobilli. Era stato già direttore, immediatamente dopo la guerra, della Biblioteca Comunale.

Nello stesso anno di don Francesco fu ordinato sacerdote Giovanni Benedetti (1940), che si è laureato all'Università di Roma (oggi La

Sapienza) con una tesi su De Lubac, in Filosofia della religione, con il prof. Castelli.

Tornato in Italia, all'allora Centro di Documentazione di Bologna, fondato da Giuseppe Dossetti, da condirettore, con Bolgiani e Prandi, della Collana di Studi religiosi del Mulino, pensai a don Giovanni per le introduzioni a due volumi di De Lubac. Poi don Giovanni è diventato ancor più noto con il grosso volume dedicato a De Lubac, con la pubblicazione dei commenti alle letture bibliche del ciclo liturgico triennale e con una preziosa opera sulla beata Angela di Foligno.

Accanto a Benedetti, della stessa età, o appena più giovani di mons. Sensi, vorrei ricordare Buoncristiani, per la storia religiosa di Foligno nel '500-600, Betori per le scienze bibliche, Cesarini per il Modernismo in Umbria, Andreoli per gli studi sulla beata Angela. E mi permetto di ricordare ancora don Giuseppe Cavaterra, mio compagno di studi, grande e profondo conoscitore della letteratura italiana. E ancora, i monsignori Bertini e Filippucci. Il primo, per aver valorizzato, con fine senso dell'arte, la chiesa di Santa Maria Maggiore in Spello, per essere intervenuto con rara competenza nei lavori di restauro della Cattedrale di Foligno e di altre chiese dopo il sisma e per aver finalmente aperto il Museo diocesano. Il secondo, per essersi dedicato con passione e fine intelligenza al ripristino del complesso monumentale di San Giacomo, una chiesa depauperata negli anni '50 e, purtroppo, anche recentemente.

Non si può non affermare che la Chiesa di Foligno sia stata e sia contrassegnata da una straordinaria vivacità culturale e da una intensa vita di fede del suo clero. Si spiega così come la piccola diocesi di Foligno sia stata e sia un vivaio di vescovi. Li ricordo, come li ho conosciuti: mons. Della Vedova, vescovo di Tivoli; mons. Marzi, vescovo missionario, ambedue di Spello; mons. Faveri, vescovo di Tivoli; mons. Dino Tomassini (assistente al San Carlo, dopo essere stato rettore del Seminario regionale di Assisi), prima vescovo di Ischia, quindi in Basilicata, dove ebbe come vicario generale il futuro arcivescovo di Napoli, cardinale Giordano, che mi ha sempre parlato di lui con affettuosa ammirazione, e, infine, vescovo di Assisi e Nocera Umbra; mons. Giovanni Benedetti, vescovo ausiliare di Perugia, quindi vescovo di Foligno; mons. Buoncristiani, arcivescovo di Siena (da Siena era venuto, come vescovo di Foligno, mons. Stefano Corbini); mons. Giuseppe Betori, arcivescovo di Firenze, prima Segretario generale della CEI.

Non posso qui toccare della influenza che questi sacerdoti e altri, non meno validi, anche se qui non ricordati, hanno esercitato anche sui laici, soprattutto attraverso il San Carlo. Ci potrà essere altra occasione per parlare di questo argomento. Ma ritengo di poter dire che la cultura del clero della diocesi di Foligno non è stata mai seconda a quella laica.

Ecco, mons. Sensi, in questo vivo contesto, rappresenta un apice nella tradizione culturale del clero folignate. Cultore non solo della storia patria, ma della storia religiosa *tout-court*. Di lui ricordo, in particolare, la

ricerca medievistica, iniziata come parroco di Colfiorito, promossa con orizzonti sempre più vasti durante l'insegnamento alla Pontificia Università Lateranense, continuata in profondità da professore emerito, con ricca documentazione, sempre nuova, di fonti interpretate con acribia filologicamente magistrale.

Ho avuto modo di apprezzare la preziosa collaborazione di mons. Sensi in diverse occasioni: l'ultima, per gli Atti del Convegno internazionale sulla Croce. Gli sono molto grato. Ritengo che la diocesi di Foligno, non solo, ma anche il mondo degli studiosi gli debbano riconoscenza per quanto finora, in modo estremamente impegnativo, ha fatto e ancora farà.

* * *

Tratterò, nell'ambito di una tematica che ha trovato una prima realizzazione in un Convegno internazionale su *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I - inizio XVI)*, i cui Atti sono stati pubblicati in tre volumi nel 2007, della eventuale influenza che il monachesimo e gli ordini mendicanti possono aver esercitato sulla evoluzione della iconografia della crocifissione.

Con qualche avvertenza preliminare.

Non potendo affrontare la questione in tutti i suoi molteplici aspetti, poiché l'iconografia è il risultato di una confluenza di motivazioni, le più diverse, soprattutto in una istituzione sacra così complessa come la Chiesa, mi limiterò ad indicare alcuni passaggi che non intendono in nessun caso esaurire l'argomento, sul quale mi riservo di tornare. Il periodo toccato è il medesimo del Congresso: sino agli inizi del XVI secolo.

Accenno appena ad alcuni moduli iconografici della crocifissione apparsi nella prima metà del secolo V. Ché, prima di allora, se si prescinde da alcune gemme del II-III secolo, amuleti con valore apotropaico di devozione gnostica e montanista, conservati nella Collezione Chester di Wakefield e al British Museum, che mostrano un Cristo crocifisso nudo, come pure dal graffito del Palatino che presenta una caricatura pagana di un crocifisso con testa d'asino, non si hanno vere e proprie crocifissioni. Mentre diverso è il discorso sulla croce senza *corpus*, per la cui presenza non si hanno testimonianze univocamente cristiane per i secoli I e II, mentre ne esistono per il III. Nel IV secolo essa si presenta, fautore Costantino, come *crux gloriosa*, che rimane croce, strumento di passione, ma trasfigurata in segno di vittoria sulla morte. Morte e risurrezione¹.

¹ Si vedano: H. LECLERCQ, *Croix et crucifix*, in *DACL*, III, 2, Paris 1914, col. 3074; C. CECHELLI, *Il trionfo della croce. La croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma 1954; F.J. DOELGER, *Beiträge zur Geschichte des Kreuzzeichens*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 1958, pp. 5-19; 1959, pp. 15-29; N. LALIBERTE - E.N. WEST, *The History of the Cross*, New York-London 1960; J.E. CIRLOT, *Cross*, in *A Dictionary of Symbols*, London, pp. 68-71; R. SCHNEIDER BERRENBURG, *Kreuz, Kruzifix, eine Bibliographie*, München 1973; J. RIES, *Cross*, in *The Encyclopedia of Religions*, IV,

Una prima rappresentazione del Crocifisso si ha in una delle quattro piccole tavole di avorio del British Museum, periodo 420-430, probabilmente di origine romana². Essa è accompagnata dalla passione, dalla risurrezione (con il tempietto che diverrà modello per le raffigurazioni posteriori), dalla missione. Un *abregé* dell'evento salvifico. Il Cristo, nel momento della sua estrema debolezza, manifesta una forza sovrumana, concentrata in un volto nimbato con gli occhi aperti, profondi, senza segni di sofferenza. Che sia crocifisso lo dicono i chiodi nel palmo delle mani. Ma è vittorioso. Non interessa qui sottolineare il possibile effetto di trascinamento da parte della *crux gloriosa*.

Un altro documento, monumentale, è costituito dalle porte della basilica di Santa Sabina in Roma³, risalenti al pontificato di Sisto III (432-440). Esse contenevano, in origine, 28 pannelli, di cui 10 oggi mancanti. Non più eventi veterotestamentari o neotestamentari narrati iconograficamente senza contatto fra loro, come nelle basiliche paoliniane di Fondi e Cimitile o in S. Maria Maggiore, ma traduzione in immagine nella prospettiva tipo-antitipo, figura-realizzazione. La 'crocifissione', inserita in un contesto che tocca momenti diversi della storia della salvezza, presenta un Cristo senza croce, con le mani inchiodate, al di fuori delle mura della città. Alcuni elementi, struttura del corpo, striscia di perizoma (*subligaculum*) sono identici alla Crocifissione su avorio: il volto barbuto, gli occhi aperti, i capelli sciolti sulle spalle, le braccia, quasi in posizione di orante. Queste, le uniche testimonianze per il V secolo. E ciò, mentre nelle maggiori basiliche, da Roma a Costantinopoli, a Ravenna, la passione viene proposta, ma senza la scena della crocifissione. E tuttavia questi tentativi dimostrano quanto si volesse evitare una rappresentazione realistica della crocifissione e, nello stesso tempo, documentano la volontà di tradurre iconograficamente la natura umana di Cristo, contro

New York - London 1987, pp. 155-66; G. LANCZKOWSKI, *Kreuz*, in *Theologische Realencyklopedie*, XIX, Berlin - New York 1990, pp. 712-3; M. LUKKER, *Croce, Crocifisso*, in *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Milano 1994, pp. 64-6; S. HEID, *Vexillum crucis: das Kreuz als Religions-Missions-und-Imperialsymbol*, in *der frühen Kirche*, in *Miscellanea in onore di Mons. Patrick Saint-Rock*, Roma 2002, pp. 191-259; N. SPINETO, *Il simbolo della croce nelle religioni*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I - inizio XVI)*, a cura di B. Ulianich, I, Napoli 2007, pp. 75-87; S. CASARTELLI NOVELLI, *La tipologia della croce dalle origini alla visione/rivelazione di Costantino e l'immaginario del sacro messianico cristiano*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., I, pp. 231-58; G. CALCANI, *La pratica divinatoria e la visione della croce in Costantino*, *ibid.*, pp. 223-30.

² B. ULIANICH, *La croce*, Napoli 2000, p. 16; ID. *Note introduttive. Croce, Crocifisso. Unità del mistero salvifico*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., I, pp. 25-7.

³ G. JEREMIAS, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Roma*, Tübingen 1980; M. CECHELLI, *Le più antiche porte cristiane: S. Ambrogio, Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a cura di S. Salomi, Testi, Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 59-69; B. ULIANICH, *Note introduttive* cit. I, pp. 26-8; A. BALLARDINI, *La 'crocifissione' nella porta della Basilica di S. Sabina in Roma*, *ibid.*, I, pp. 271-92.

ogni forma di monofisismo. Si noti come il natale di Gesù inizi ad essere solennemente ed autonomamente celebrato in Roma – scorporandolo dalla festività liturgica della Epifania, nella quale resta ancora inserito nelle chiese orientali – fra il 325 e il 330⁴, vale a dire, in concomitanza o immediatamente dopo il concilio di Nicea (325). Le due crocifissioni, che presuppongono anche il Costantinopolitano I (381) e sono di poco distanti dal concilio di Efeso (431), paiono voler esprimere una testimonianza dogmatica, dottrinale, piuttosto che un invito forte alla com-passione.

Un'alternativa decisa si pone con l'evangelario del monaco Rabbula (databile al 586) proveniente dal monastero di Zagba in Mesopotamia, conservato alla Laurenziana di Firenze⁵. Il Cristo è rivestito di *colobium* (tunica senza maniche), di colore purpureo, ornato di fiocchi dorati, ed è inchiodato mani e piedi con quattro chiodi. Ieratico, esprime una composta sofferenza. Qui viene introdotto, anche se in maniera contenuta, il dato storico del dolore. Dall'ascella colpita dalla lancia fuoriesce del sangue. E, tuttavia, la crocifissione è strettamente collegata con la vittoria sulla morte, non solo per i grandi occhi aperti, ma perché nella parte inferiore della miniatura vengono rappresentati avvenimenti che seguono la morte: l'angelo e le pie donne, Gesù che appare nelle vesti dell'ortolano. Associazione sostanziale fra morte e risurrezione. Può variare la tipologia del crocifisso, ma identica permane la visione biblica, unitaria, che la sottende.

Va sottolineata la provenienza dall'ambiente monastico. È da qui che prenderanno gradatamente avvio, in Oriente come in Occidente, immagini della crocifissione con un Cristo, anche se con gli occhi aperti, con tracce sempre più marcate di dolore. Ed è in ambiente monastico che trovano più conseguente traduzione nella vita le parole dette da Gesù in Marco 8, 34 e in Luca 9, 23, che esigono la sequela e quindi la asceti-*imitatio*, che urge alla contemplazione-identificazione con il Cristo "passionato", per dirla con la beata Angela da Foligno.

Questo modulo iconografico è testimoniato in Santa Maria Antiqua⁶, a Roma, una chiesa caratterizzata in origine dalla presenza di una comunità monastica greca, nella cappella del funzionario papale Teodoto, divenuto poi,

⁴ B. ULIANICH, *La festività del Natale: note storiche e appunti interpretativi*, in «Quaderni del Rotary Club Napoli Est» I/1, maggio 1992-giugno 1993.

⁵ *The Rabbula Gospels*. Rabbula Facs. Ed. of the Miniatures of the Syriac Ls. Plut. I. 56 in the Medicean Laurentian Library, a cura di C. Cecchelli - G. Furlani - M. Salmi, Lausanne, Olten, 1959; M.-C. SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Paris 1994, pp. 89-92; B. ULIANICH, *Il Cristo crocifisso rivestito del colobium o della tunica (secoli VI-XIII)*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., III, pp. 169-85.

⁶ P.J. NORDHAGEN - P. ROMANELLI, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964; P.J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 3, Roma 1968, pp. 43-5, 95-8; H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, pp. 131-7; M.-C. SEPIÈRE, *L'image* cit., pp. 106-9.

con Stefano II (752-757), primicerio dei notai e il cui nipote divenne papa con il nome di Adriano I (772-795). La crocifissione misura cm 229 x 139: una icona fuori misura rispetto a quelle greche. In rapporto alla iconografia precedente è da rilevare come la crocifissione non sia accompagnata da altre scene che ne esplichino il contesto storico-salvifico. Si può dunque ritenere, quella della cappella di Teodoto, la prima rappresentazione in ambito monumentale, pur nella presenza dei dolenti, della scena isolata del crocifisso, il quale ha il capo, circondato da un nimbo crucigero, leggermente volto a sinistra, e gli occhi aperti velati di nostalgia. È rivestito del *colobium* con due strisce dorate, inchiodate le mani come pure i piedi divaricati, da cui non sgorga sangue, così come neppure dalla ferita al costato inflitta con la lancia da Longino. A sinistra campeggia la figura slanciata di Maria, mani coperte dal *maphorion*, occhi intensi di addolorato amore tesi al crocifisso. A destra, Giovanni con libro nella sinistra e con anulare e medio della destra alzati e pollice e indice uniti al mignolo, gli occhi rivolti verso chi guarda. Il Cristo è, nei suoi tratti salienti, vicino alla raffigurazione di Rabbula. Lo sguardo non può essere concentrato che sul crocifisso, morto e vincitore della morte, che invita a meditare sul perché della sua sofferenza e su quella di sua madre. Non è l'anodina descrizione pittorica di un fatto, ma una icona che mira a coinvolgere nella partecipazione.

Mi si permetta una postilla. Parlando di Santa Maria Antiqua e della sua greicità, non è fuori luogo notare come nella prima metà dell'VIII secolo la maggioranza dei papi sia stata di origine orientale, a partire da Giovanni VII, greco (705-707), seguito dal siro Sisinnio (707-708), da Costantino, di famiglia di origine greca (708-715). Dopo un intervallo rappresentato dal romano Gregorio II (715-731), segue san Gregorio III, di origine siriana (731-741), entrato in conflitto con l'imperatore bizantino Leone III a causa della iconoclastia. Alla quale Gregorio III rispose con un concilio tenuto a Roma il primo novembre 731 con la presenza del patriarca di Grado e dell'arcivescovo di Ravenna, i più alti prelati delle province bizantine in Italia, e di oltre 93 vescovi occidentali. Nel concilio fu presa decisa posizione, forse per la prima volta sul piano canonico – così il Delogu⁷ –, contro la iconoclastia, sancendo l'ortodossia e l'antichità del culto delle immagini sacre con la scomunica per chi avesse distrutto, profanato o insultato le immagini stesse. A Gregorio III successe un altro papa di origine greca, san Zaccaria (741-752), la cui immagine appare, insieme con quella di santa Giulitta, nella cappella dei SS. Quirico e Giulitta, proprio nella chiesa di Santa Maria Antiqua. Si può rimarcare come i primi oppositori dell'iconoclasmo siano stati papi di provenienza orientale e come, in effetti, la crocifissio-

⁷ P. DELOGU, *Gregorio III*, in *Enciclopedia dei papi*, I, Roma 2000, p. 652.

ne di Santa Maria Antiqua non rappresenti una eccezione, ma si inserisca in una tradizione monastica orientale fortemente rappresentata in Roma. Interessante è anche notare come il crocifisso di Santa Maria Antiqua abbia avuto, stando ad un disegno del Grimaldi, presente nel Vat. Barb. Lat. 2733, un antecedente in un mosaico dell'oratorio di Giovanni VII in San Pietro in Roma⁸. Il medesimo impianto – con un Cristo dagli occhi aperti – è replicato nel così detto oratorio del SS. Salvatore sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo in Roma, risalente intorno alla fine dell'VIII secolo. La crocifissione è inserita in un ciclo in cui compare la *anastasis*⁹.

A questo punto si impone un'avvertenza. Che io stia cercando di individuare e fondare una ipotesi di lavoro circa l'influenza esercitata dal monachesimo e dagli ordini mendicanti, come ho detto, sulla iconografia del crocifisso non significa in alcun modo che io voglia ridurne la evoluzione, semplicisticamente, alla sola vita e meditazione monastica. Non sarebbe rispondente la partecipazione alla passione e morte di Gesù limitandone la realtà unicamente ai monaci, sia in Oriente, sia in Occidente. Non sarà mai abbastanza posta in risalto la valenza della liturgia, che non descrive soltanto, ma coinvolge non solo il monaco, ma l'intera *congregatio fidelium*, nella com-passione, nella sequela. Basti ricordare, ad esempio, le pagine del *Pellegrinaggio in Terra Santa* di Egeria (fra 381 e 387), in cui la pellegrina cerca di rivivere con dolore la passione di Gesù e con gioia la sua risurrezione¹⁰.

Il problema dell'iconografia della crocifissione non può non rinviare alla complessità estrema della vita della chiesa, né la sua evoluzione può essere ricondotta ad un'unica matrice. Sono in giuoco dogmatica, teologia, ecclesiologia, liturgia, letteratura biblica e di pietà, per ricordare alcune soltanto delle dimensioni fondamentali, con espressioni ed accentuazioni che, di tempo in tempo, possono variare. Quanto sto cercando di enucleare è un aspetto senza dubbio di notevole spessore, che non può, peraltro, essere assolutizzato.

In questo ambito di discorso ci si può chiedere se alla questione della iconografia del crocifisso si siano specificamente occupati dei concili. Non interessa qui ricordare il sinodo di Elvira (306), che nel canone 36 si pronunciava contro gli affreschi con rappresentazioni bibliche, se non per sottolineare come non univoco in ogni tempo sia stato, in determinate situazioni, l'atteggiamento della gerarchia ecclesiastica nei confronti della iconografia biblica e, quindi, *in primis* della crocifissione. Non si può negare

⁸ J. REIL, *Die frühchristlichen Darstellungen Christi*, Leipzig 1904, p. 73ss.

⁹ G. CURZI, *La decorazione medioevale del c.d. Oratorio del SS. Salvatore sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Roma*, in *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Romanini*, Roma 1999, pp. 607-16.

¹⁰ Cfr. EGERIA, *Pellegrinaggio in Terrasanta*, traduzione, introduzione e note a cura di P. Siniscalco - L. Scarampi, Roma, Città Nuova, 1985.

come nella chiesa, sino certamente allo scadere del IV secolo, si sia avuta una consistente opposizione (si pensi ad Eusebio di Cesarea) nei confronti della traducibilità in immagini del mistero storico-salvifico.

Ma non si possono trascurare né il concilio del Trullo, Quinisesto (692, can. 92, Mansi XI, pp. 977-979), che insiste sulla necessità che «il pittore – si noti: il pittore; si viene ad escludere qualsiasi altra forma di iconografia – ci conduca, quasi per mano, al ricordo di Gesù che vive nella carne, che soffre, che muore per la nostra salvezza», né il II di Nicea (787), che raccomanda di «attenersi alla realtà storica e di non lasciarsi guidare dalla fantasia» (COD 135, 31-34, *Terminus*). In effetti, sembra di cogliere qui una critica non solo a qualsiasi espressione tipologica – ad esempio, l'agnello, che non si riscontra nell'arte delle chiese orientali – ma anche ad una rappresentazione simbolica e non pienamente realistica della morte di Gesù.

Quale seguito hanno avuto le decisioni conciliari?

Forse prima di esse o accanto ad esse va considerata la sollecitazione a rappresentare il crocifisso veramente morto da parte di Antonio Sinaita, un monaco deceduto dopo l'anno 700 (PG 89, 197, 200, 240).

Per quel che possiamo conoscere, abbiamo una testimonianza dell'VIII secolo con la icona della crocifissione del monastero di Santa Caterina al Sinai (cm. 46,4 x 25,3). Il Cristo, rivestito di *colobium*, è veramente morto. I suoi occhi sono chiusi, mentre rimane scoperta una piccola parte del petto, da cui sgorgano sangue ed acqua¹¹. Anche in questo caso, il tentativo di un nuovo corso iconografico si consuma in ambito monastico. Per rendere visibile, attraverso la rappresentazione del Cristo veramente morto, il cammino della croce, la morte a se stessi.

Questa icona non segna un termine temporale invalicabile. Si ha testimonianza infatti di altra icona, dal cui restauro è venuto alla luce lo strato più antico con un Cristo crocifisso con gli occhi aperti, databile per il Katzidakis al IX, per il Sotiriou all'XI secolo. Ma in Oriente, prima che in Occidente, sembra affermarsi tra X e XI secolo, nel culto pubblico, come emerge dagli studi del Charalampidis¹², la tradizione del crocifisso morto. Che scandalizzava il cardinale di Silvacandida, colui che depose la bolla di scomunica sull'altare della Hagia Sophia in Costantinopoli nel 1054.

¹¹ H. BELTING - C. BELTING-IHM, *Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur ältesten Darstellung des toten Crucifixus*, in *Tortulae*, 1966 (Römische Quartalschrift, Supplementheft, 30), pp. 30ss; K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, Princeton 1976; Id., *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton University Press, 1982; A.D. KARTSONIS, *Anastasis. The Making of an image*, Princeton 1986, pp. 40ss, tavole 9-13; H. BELTING, *Bild und Kult* cit., p. 137; M. VASSILAKI - R. CORMACK, *The Monastery of St. Catherine at Sinai*, in *Byzantium 330-1453*, ed. by M. Vassilaki - R. Cormack, Royal Academy of Arts, 2008, pp. 357-76.

¹² C.P. CHARALAMPIDIS, *La croce nell'iconografia bizantina fino al XIV secolo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., II, pp. 79-98.

Va puntualizzato peraltro che il percorso innovativo non incide ugualmente in ogni settore. Ad esempio, il *Salterio* di Chludov, originariamente al Monte Athos, oggi al Museo storico di Stato di Mosca (Ms. 129), reca un Cristo rivestito di *colobium* con gli occhi aperti in croce – siamo a dopo l'843 – mentre un iconoclasta sta cancellando con una spugna un Cristo rappresentato in un tondo¹³. La medesima rappresentazione del crocifisso si ha in un *Salterio* del monastero di San Giovanni Studita (Costantinopoli 1066)¹⁴. Mentre in una Bibbia, miniata sempre a Costantinopoli nella seconda metà dell'XI secolo, si ha il Cristo crocifisso, rivestito di semplice perizoma, morto¹⁵. Occorre dunque estrema prudenza nell'uso del termine "innovazione". Nulla avviene di colpo. Spesso, perché il tentativo di innovazione possa trasformarsi in tradizione comunemente accettata, necessita di tempi lunghi.

In Occidente, la trasformazione appare estremamente lenta. Non sembra qui attestato alcun crocifisso, con *colobium*, esposto per il culto pubblico, morto. Va notato peraltro come accanto al crocifisso rivestito di *colobium*, o di tunica manicata – si pensi alle croci su pietra irlandesi di ispirazione monastica¹⁶ o alla tipologia del crocifisso di Lucca¹⁷ – riemerge il crocifisso con perizoma della tradizione romana. In ambito monumentale ha sempre gli occhi aperti, almeno sin verso la fine del X secolo. Intorno all'XI secolo invece iniziano ad apparire crocifissi con perizoma anche in Oriente. Scambio dialettico fra Oriente e Occidente che, a sua volta, riprenderà nel XIII secolo il crocifisso nella forma bizantina.

Ma interessa, a questo punto, volgere lo sguardo ad alcune di quelle che vengono definite, non si sa per quale valida ragione, "arti minori". Non è detto infatti che da esse non abbia potuto procedere, in Occidente, l'impulso all'affermazione di una certa tipologia iconografica nell'arte monumentale.

¹³ M.V. SCEPKINA, *Le miniature del Salterio Chludov*, Mosca 1977 (opera in russo con riassunto in inglese); R. STICHEL, *Review of Scepkina. Minjatury Khludovskoi Psaltiri*, in «Byzantinische Zeitschrift», 74 (1981), pp. 357-62; K. CORRIGAN, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992; SEPIÈRE, *L'image cit.*, p. 18 e pl. I; W.C.M. WÜSTEFELD, *Khludov Psalter*, in *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, ed. by K. Vander Horst - W. Noel - W.C.M. Wustefeld, HES Publishers 1996, pp. 172-3; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle byzantine Era A.D. 873-1261*, ed. by H.C. Evan - W.D. Wixom, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, pp. 97-8.

¹⁴ The British Library, London, Add. 19352, ff. 87v-88r. Cfr. *Byzantium 330-1453*, cit., p. 101.

¹⁵ Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Pal. 5. Cfr. M.B. FOTI, *Il Vangelo miniato di Parma e la biblioteca del monastero in lingua pbari*, in «Koinonia», 16 (1992), pp. 75-84; P. ELEUTERI, *I manoscritti greci della Biblioteca Palatina di Parma*, Milano 1993, pp. 3-13.

¹⁶ Cfr. É.Ó. CARRÁGAIN, *The Cross and the Eucharist on the high crosses at Ruthell (in Northumbria) and at Kells (in Ireland)*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione cit.*, III, pp. 127-41.

¹⁷ Cfr. ULLANICH, *Il Cristo crocifisso cit.*, pp. 175-8.

Alla fine dell'VIII secolo, dunque in periodo carolingio, nella diocesi di Meaux – dove sorgeva fin dal 630 un'abbazia benedettina dedicata alla S. Croce, divenuta poi Saint Faron – venne realizzato il più antico esempio di lettera *T* del *Te igitur* trasformata in crocifissione. Si trova nel *Sacramentario* che va sotto il nome di Gellone¹⁸.

Il Cristo crocifisso vi è rappresentato con i grandi occhi aperti, ma copioso è il sangue che fuoriesce da mani e piedi e, soprattutto, dal costato. Non è ricoperto da *colobium*, ma da un perizoma. Viene così messo realisticamente a nudo un corpo sfinito, dalle braccia e dai piedi quasi scheletrici. Il capo, preso di fronte e affilato, è circondato da un nimbo con croce rosso sangue. La croce, blu, con piccolo bordo in rosso, è ricoperta di fiori schematizzati in bianco e rosso. Il valore simbolico dei colori! Due angeli, simili a vittorie pagane, e in volo dall'alto, indicano con una mano l'accadimento, quasi a concentrare l'attenzione e la meditazione del sacerdote. Ché questa parte del canone veniva recitata dal sacerdote a voce bassa.

La miniatura occupa circa due terzi del foglio di pergamena (si tratta del f. 143v del ms. 12048 della Biblioteca Nazionale di Parigi).

Inizia con *q. gratias agere dñe sc̄e p̄r om̄ps aet̄ne d̄s p̄ xp̄m dñm n̄rm*. Ma al di là della *p* al posto della *r* (*xpm*), è interessante notare come sia trascritto il *Sanctus*, quasi sempre in rosso maiuscolo:

Scs. Scs. Doñs d̄s CABŌTH. PAENY CUNT KEAY ET TEPPA
KΛŌPYA TVA ŌC ANNA YN EΞKEASYS. BENEDYTUC QVY
UENYT YN NŌM ΔNY. ŌC ANNA YNEΞEACIC.

Ora non è possibile pensare se non che il trascrittore di questo passo del canone fosse un monaco di origine greca. Il *Te igitur, clementissime pater* è anch'esso scritto in maiuscolo più grande, in rosso, ma *p IHM XPM* riprende il greco. In seguito si hanno due errori nella trascrizione: "petemus" in luogo di "petimus" e "illibata" che è trascritto con "in Li ba ta". Il codice, dunque, è nato in una abbazia ed è stato quasi certamente scritto e miniato da un monaco di origine greca. Questa mia ricostruzione potrebbe avvalorare l'ipotesi della Sepière, che il *Sacramentario* che possediamo possa essere o sia la copia di un originale che sarebbe stato stilato e miniato intorno al 760-770 nell'abbazia di Flavigny.

¹⁸ Cfr. J. GUTBROD, *Die Initiale in Handschriften des 8-13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1965; R. DESHMAN, *Christus rex et magister: Kingships and Christology in Ottonian and Anglo-Saxon Art*, in «Frühmittelalterliche Studien», 10 (1976), pp. 367-405; *Te Igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften*, in "Text und Bild", hg. C. Meier - U. Ruberg, 1980, pp. 278-382; SEPIÈRE, *L'image cit.*, pp. 118-22; pl. XI; ID., *La crucifixion carolingienne, précédents et spécificités*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione cit.*, III, pp. 245-79; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Dalla decorazione all'illustrazione: la trasformazione del T in croce nell'incipit del canone*, ibid., pp. 307-16.

Non so dire se il monachesimo benedettino, come ha affermato il Ryan¹⁹ e ha ripreso, confermando, la Sepière²⁰, basandosi su un confronto fra pratiche irlandesi (*crossfigell* o *crucis vigilia*) e benedettine, possa essere considerato l'unico fattore all'origine della svolta. Ma certamente ad essa ha contribuito in modo rilevante. D'altra parte, mi sembra si possa condividere quanto scrive la Sepière, vale a dire che attraverso il *Sacramentario* di Gellone si realizzava l'incontro di due filoni interpretativi: uno, più simbolico, di origine gallicana, cercava di rendere avvertibile la presenza di Cristo nella messa; l'altro, più realista e di origine romana, tendeva a fare della messa la ripetizione del sacrificio di Cristo²¹.

La forma che assume questa crocifissione e il contesto in cui è attuata – rapporto sostanziale fra celebrazione eucaristica e crocifissione – segna, o sembra segnare, un inizio di evidente simbiosi fra *Christus triumphans* e *Christus patiens*, con qualche accentuazione di questo secondo aspetto, che viene particolarmente evidenziato, come si è detto, attraverso il corpo decisamente dolorante. E ciò investe sia il piano sacramentale, sia la vita di pietà. È il primo anello di una evoluzione che vedrà, con il graduale affermarsi della interpretazione romana della messa, tentativi sempre più consistenti, ma anche contrastati, di trasformare il Cristo crocifisso da *triumphans* in *patiens*.

Un esempio di questo *trend* può essere costituito, seppure in diverso ambito liturgico, dal *Salterio* di Utrecht, proveniente con ogni probabilità dalla abbazia di Hautvillers, vicino Reims, datato a circa l'830 dal Bischoff²² e dalla Sepière²³, fra 820 e 835 dalla Wüstefeld²⁴ e dall'Ott²⁵. Il *Salterio* è conservato nella Biblioteca universitaria di Utrecht (ms. 32)²⁶. Numerose sono le crocifissioni in esso contenute. Ai vv. 1-9 del salmo 114-115 si ha

¹⁹ J. RYAN, *Irish Monasticism. Origins and Early Development*, Dublin - Cork 1931, pp. 409-12.

²⁰ M.-C. SEPIÈRE, *L'image* cit., p. 124.

²¹ *Ibid.*, p. 127.

²² F.A. BISCHOFF, *Zur Funktion und zur Datierung des Utrecht-Psalter*, in «*Idea*», 4 (1985), pp. 43-51.

²³ M.-C. SEPIÈRE, *L'image* cit., p. 143.

²⁴ W.C.M. WÜSTEFELD, in *The Utrecht Psalter* cit., pp. 168-70.

²⁵ J. OTT, *Krone und Krönung. Die Verbeissung und Verleibung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz, Philipp von Zabern, 1998, p. 278.

²⁶ P. DURRIEU, *L'origine du manuscrit célèbre dit le Psautier d'Utrecht*, in *Mélanges Julien Havat*, Paris 1895, pp. 639-52; J.A. ENGELLIEGT, *Het Utrechts Psalterium. Een eeuw wetenschappelijke bestudering (1860-1960)*, Utrecht 1965; *Der Stuttgarter Bildpsalter. Bibl. Fol. 23. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, hg. B. Bischoff, Stuttgart 1965-1968, 2 voll.; S. DUFRENNE, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris 1978; *Utrecht Psalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe in Originalformat der Handschrift 32 aus dem Besitz der Bibliothek der Rijksuniversiteit Utrecht*, Kommentar K. van der Horst - J.H.A. Engelbrecht, Graz 1984; J.E. GAEHDE, *The draughtsmen of the Utrecht Psalter*, in *Festschrift für Florentine Mutherich zum 70.*

un Cristo in croce. Il suo capo è reclinato verso il basso a sinistra e il suo corpo è rivestito di un lungo perizoma. È morto. Per la prima volta nella iconografia della crocifissione, stando a Joachim Ott, si ha in aria, sopra la croce, una corona, simbolo della gloria del risorto²⁷. A destra sono raffigurati la Vergine e san Giovanni, a sinistra invece un uomo, coperto da un perizoma, molto più succinto rispetto a quello del Cristo, con un personaggio che punta verso di lui una lancia. Quest'uomo con la sinistra tesa e alzata tiene un calice nel quale raccoglie il sangue sgorgante dal costato di Cristo, mentre con la destra regge una patena con delle ostie. Mi sembra sia questo l'unico caso, per quanto mi consta, che a raccogliere in un calice il sangue di Cristo sia un uomo. Forse un sacerdote *in persona Christi*? È probabile, tenuto anche conto che a sinistra in basso si ha un edificio con due colonne sul davanti, con due tendaggi raccolti, che al centro pongono in risalto, poggiato su un piano a cui si accede attraverso due gradini, quello che sembra essere un altare. In questo caso è evidente il rapporto, quasi identificativo, fra morte di Gesù e sacrificio eucaristico. Si ha qui una opzione netta, nella controversia tra *figura* e *veritas*²⁸.

Geburtstag, hg. K. Bierbrauer - P. Klein - W. Sauerlander, München 1985, pp. 49-52; SEPIÈRE, *L'image* cit., pp. 143-51; *The Utrecht Psalter in Medieval Art* cit.

²⁷ J. OTT, *Krone und Krönung* cit., p. 139: «Mit dem Gekreuzigten selbst wird der Kranz zuerst auf einer Zeichnung im Utrecht-Psalter (820-835) motivisch verknüpft; hier handelt es sich um einen schwebenden Kranz. Dieses Sujet wiederholt eine O-Initiale im Drogo-Sakramentar, das in Metz wohl zwischen 844 und 855 entstand. Auf einer Miniatur im Gebetbuch Karls des Kahlen (um 860) wird der Kranz erstmals von der Hand Gottes über den Gekreuzigten gehalten».

²⁸ Per quanto concerne la presenza del calice nella crocifissione, vorrei ricordare quella di Otrfrido di Wissenberg, intorno all'868, in cui si ha una piccola anfora ai piedi del crocifisso. Un grande calice invece si ha nell'affresco della crocifissione in Saint-Pierre-les-Eglises, Vienne (X secolo), le cui immagini (n. 39 e pl. XXV^a) sono riportate dalla Sepière. Analoga posizione si coglie nella crocifissione su tavoletta d'avorio (IX-X secolo) della Pierpont Morgan Library, ms. 759, riportato senza datazione e senza commento in J. OTT, *Krone und Krönung* cit., Taf. LXXVII, Abb. 14, come pure nella crocifissione contenuta nelle tavolette d'avorio conservate a Essen nella Hohe Domschatzkammer (riprodotte in *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, hg. M. Puhle, II, Katalog, Mainz 2001, p. 145) di metà X secolo. Così in quelle, sempre di avorio, fine X - inizi XI secolo, nel museo di Cluny (Cl. 13064) o nell'Evangeliaro di Liegi dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles, riportato in *Il Volto Santo di San Sepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di M. Maetzke, Silvana ed., 1994, figg. 113-4. Si veda pure la deposizione dalla croce nella tavoletta di avorio, prima metà del XII secolo, conservata nel Musée des Antiquités di Rouen. E, infine, la crocifissione del Sacramentario di Firenze (Seminario Maggiore del Cestello, ms. A, I, f. CLXIII) della seconda metà del XII secolo.

Altre raffigurazioni, in parte collegate alle precedenti, anche se seriori, si hanno, ad esempio, nel Cristo in piedi, vivo, che regge con la sinistra la croce e tiene la destra alzata sopra un calice che raccoglie il sangue che sgorga dal costato

Vorrei ricordare ancora un'altra crocifissione, collocata fra *Pater noster* e *Credo* al f. 90r. Sopra il *Pater noster* è disegnato il Cristo al centro, con sei apostoli sulla sinistra, sei sulla destra, tutti con le mani levate verso l'alto. Al centro invece, accanto alla croce con il Cristo morto con Longino e Stefaton, Maria e Giovanni, a sinistra e a destra, si ha, in basso, la tomba-basilica con l'Angelo e le pie donne, il Cristo al limbo e, in alto a sinistra il Cristo in mandorla, mentre a sinistra e destra della risurrezione sono rappresentate la risurrezione dei morti e una chiesa con altare. Non manca neppure una raffigurazione della Trinità. Certo, si tratta del *Credo* ed è conseguente che vengano indicate verità fondamentali in esso contenute. Ma non trovo nel *Salterio* alcuna crocifissione che non abbia anche il risvolto della risurrezione.

La rappresentazione del Cristo morto, la prima in assoluto in Occidente, viene ideata e tradotta in immagine in un'abbazia benedettina. Lo Ziehr afferma che già nel 750 nel monastero di Ramsey, nell'Inghilterra meridionale, esisteva un *Salterio* con una crocifissione caratterizzata dal Cristo morto. Ma non cita né il codice, né dove sia conservato²⁹. È un tentativo di innovazione iconografica che non investe certamente l'intero monachesimo benedettino. Che non è una realtà unica, statica, quanto estremamente differenziata. E la sua vita, nelle diverse forme, conosce momenti di elevatissima spiritualità, ma anche cadute di tensione con conseguenti esigenze di radicale riforma, che hanno portato alla creazione di nuove realtà monastiche. Possono avere avuto la massima fioritura e la graduale decadenza una qualche ricaduta anche sulla iconografia?

Vorrei, a questo punto, ricordare anche il *Sacramentario* di Drogone³⁰, vescovo di Metz, figlio naturale di Carlo Magno, fratellastro di Ludovico il Pio, che nell'844 presiedette il concilio di Thionville e morì nell'856. Probabilmente il *Sacramentario* non fu eseguito, stando agli studi più recenti, in uno *scriptorium* monastico, ma fu opera di due o tre persone alle dirette di-

(codice membranaceo dello *scriptorium* avignone, ultimo quarto del XIV secolo, conservato nella Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, 2014, cat. n. II in *M'illumino d'immenso. Brescia. Le Sante Croci*, a cura di C. Bertelli - C. Stella, Skira, 2001, p. 40). Analoga tipologia, ma qui è un angelo che regge il calice, è presente nel dipinto su tavola del Bellini (1460-1465) della National Gallery di Londra, MG 1233, pubblicato in *The image of Christ*, a cura di G. Finaldi, con una introduzione di N. Mac Gregor, London, National Gallery Company Limited, 2000, pp. 108-11, 182. Si veda anche V.H. ELBERN, *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter. Neue Funde und Forschungen*, in «Arte medievale», s. 2, 9 (1955), pp. 1-48.

²⁹ *Das Kreuz. Symbol. Gestalt. Bedeutung*, Belser 1997, p. 122.

³⁰ Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 9428. Crocifissione al f. 43v. Si vedano: W. KOEHLER - F. MÜTHERICH, *Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Ms. lat. 9428 der Bibliothèque Nationale de Paris*, Codices Selecti XLIX, 2 voll., Graz 1974; F. UNTERKIRCHER, *Zur Ikonographie und Liturgie des Drogo-Sacramentars (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 9428)*, Graz 1977; *The Utrecht Psalter in Medieval Art* cit., p. 196ss.; SEPIÈRE, *L'image* cit., pp. 156-8.

pendenze di Drogone, alle quali sarebbe da ascrivere anche la Bibbia di Metz (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 9388, intorno all'840). Essi avrebbero dunque espresso le idee personali di Drogone, le quali non sono peraltro lontane, per quel che concerne la crocifissione, dallo spirito che anima quella di Gellone. Databile all'844-855 circa, reca una crocifissione all'interno della O dell'*Omnipotens sempiterne Deus* dell'*oremus* per la messa della domenica delle palme (*Omnipotens sempiterne Deus, qui humano generi ad imitandum humilitatis exemplum Salvatorem nostrum et carnem sumere fecisti, concede propitius, ut et patientiae ipsius habere documenta, et resurrectionis consortia mereamur*). Come si configura? Al centro, il Cristo crocifisso con il corpo piegato ad arco verso destra e il capo nimbatto leggermente volto a sinistra, perizoma, piedi poggiati su *suppedaneum*, sembra volgere lo sguardo ad una donna che reca nella sinistra una bandiera tricaudata, mantello rosso, che con la destra attinge in un calice il sangue fluente dal costato. È la raffigurazione della Chiesa³¹. Alla estrema sinistra, Maria; analogamente, a destra, san Giovanni Evangelista. Come *pendant* della Chiesa, a destra, un uomo seduto, barbuto, che viene ipoteticamente identificato con san Giovanni Battista o con il profeta Osea³², che è rivolto verso il crocifisso. Sopra il crocifisso, in alto, una corona, ai cui lati sono due angeli, quindi il sole e la luna. Questa crocifissione sembra costituire un ulteriore passo nei tentativi di innovazione. Per la prima volta appare qui la Chiesa, in funzione sacramentale del sacrificio di Cristo. Ed è rilevante il dato che la crocifissione venga inserita in un *oremus* come *humilitatis exemplum*, ricordando incarnazione, passione, morte, risurrezione. Inoltre la *T* del *Te igitur* viene arricchita di tre figure sacrificali, quali Abele, Melchisedec, Abramo.

Ho voluto portare questi tre esempi, due monastici e uno in apparenza diverso, "ecclesiastico", per sottolineare come la cultura monastica non fosse chiusa in se stessa, ma rappresentasse uno stimolo permanentemente dialettico all'interno della chiesa.

Resta in molta parte dei codici fra IX e X secolo il Cristo crocifisso con gli occhi aperti, come ad esempio, nel *Sacramentario* non terminato di Metz (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 1141, f. 6v, terzo quarto del secolo IX) al verso di una immagine di maestà, con le mani e il costato che grondano sangue³³. Il volto di Cristo sembra apparire ora in una ver-

³¹ Da osservare come nel Libro delle epistole di san Paolo (Bibl. dell'Università di Würzburg, ms. 69, f. 7r) si abbia sotto la crocifissione una barca con al centro la chiesa (fig. 27 de *L'image* cit., della SEPIÈRE).

³² Si noti come nell'Apocalisse di Saint-Armand (Parigi, Biblioteca Nazionale, Nouv. Acq. Lat. 1132, f. 15v), a sinistra del Crocifisso, vengano rappresentati Elia ed Enoch.

³³ Cfr.: A. GRABAR - C. NORDENFALK, *La peinture du haut Moyen Âge*, Genève 1957, p. 151, 154; H. THOBY, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes 1959, fig. XXII, p. 28; SEPIÈRE, *L'image* cit., pl. XX e 177.

sione più sfumata, soffusa di intima malinconia. Qui il crocifisso è appeso ad una croce in parte trasformata in albero di vita.

E, a proposito dell'albero di vita, è opportuno ricordare due miniature, una da un frammento di *Sacramentario* (abbazia di Corvey, fine X secolo) unito ad un *Evangelario* compilato a Reichenau³⁴, l'altra dal *Sacramentario* di Freising (dopo il 983)³⁵, in cui si ha un verde albero su cui è appeso il Cristo crocifisso. Ambedue sono morti e hanno il capo reclinato verso sinistra. Ma sussiste una fondamentale differenza fra i due crocifissi: quello di Corvey è rivestito di un lungo perizoma, l'altro di Freising reca una lunga tunica, bianca. È il primo e forse l'unico esempio, in Occidente, di un Cristo rivestito di tunica, morto. Ma v'è da puntualizzare un altro elemento. Il bianco della tunica, sconosciuto a tutti i crocifissi con *colobium* o con tunica manicata, ha pure un senso: quello della risurrezione. Si è voluto così ridare il senso dell'unità del mistero salvifico: un Cristo veramente morto, ma destinato alla risurrezione, su un albero generatore di vita.

Un atteggiamento di sofferenza interiorizzata sembra riscontrarsi anche negli avori, come, ad esempio, in quello che si trovava a Berlino nel Kaiser Friedrich Museum. O in quello, meravigliosamente scolpito, del piatto superiore della legatura del *Libro delle pericopi* di Enrico II (München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 4452, Clm. 57)³⁶. In questo avorio, diviso in quattro registri, si ha, nel primo, in alto, in due tondi, la biga con il sole a sinistra e il carro con la luna a destra, mentre al centro una mano fuoriesce dalle nuvole. Nel secondo, la crocifissione con uno stuolo di angeli sopra il capo di Cristo reclinato verso destra – potrebbe essere morto – mentre la Madonna è arretrata a sinistra con altre donne e la Chiesa con vessillo tricaudato attinge il sangue dal costato con un calice. Più piccoli, Longino e Stefaton, a destra Giovanni. Dietro di lui, con le

³⁴ Leipzig, Universitätsbibliothek "Bibliotheca Albertina", Ms. Rep. I 57 (olim Stadtbibliothek, cod. CXC), f. 1v. Si veda R. KAHSNITZ, *Evangelistar und Sakramentarfragment*, in *Otto der Grosse* cit., B. II, Katalog, pp. 192-8. E, inoltre, G. BAUER, *Corvey oder Hildesheim? Zur ottonischen Buchmalerei in Norddeutschland*, Hamburg 1977, B. I, pp. 189-91; 274-7; B. 2, pp. 108-13; H. HOFFMANN, *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich*, Stuttgart 1986 (Schriften der MGM 30), p. 329 ss.

³⁵ Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 6421, f. 33v. Da notare come ai piedi della croce si abbia un calice con sangue. Cfr.: V. KUDER, *Die ottonische Freisinger Buchmalerei*, in *Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt*. B. II, *Beiträge zur Geschichte und Kunstgeschichte der altbayerischen Bischofsstadt*, München 1994 (Kataloge und Schriften des Diözesanmuseums Freising Band 12), pp. 48-72; scheda di C. ROLL, oltre la riproduzione della crocifissione, in *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild*, Kunstverlag Joseph Fink, Lindenberg im Allgäu 2005, p. 240 s.

³⁶ Esso è riprodotto nella pl. XXI, in SEPIÈRE, *L'Image* cit., ed è descritto alle pp. 180-4 e 186. Si vedano OTT, *Krone und Krönung* cit., pp. 31, 103, 115, 117, 192, 229 ss.; J. G. DECKERS, *Das Bild der Kreuzigung im ersten Jahrtausend*, in *Kreuz und Kruzifix* cit., pp. 50-62.

spalle rivolte al crocifisso una donna, identica alla Chiesa, anch'essa con vessillo tricaudato, in atto di allontanarsi. Immediatamente sotto, a sinistra, lo stereotipo del sepolcro-basilica con l'angelo e le pie donne. Nell'ultimo registro, la risurrezione dei morti.

Non c'è concordia circa la datazione: dall'834-836 alla fine del secolo IX. Ma è possibile che l'avorio provenga dalla copertura del *Codex aureus* di Sankt Emmeran in Regensburg, scritto e miniato intorno all'870 per Carlo il Calvo. Questa ultima data potrebbe essere compatibile con la comparsa della sinagoga che si allontana, voltando le spalle al crocifisso. La quale presuppone – e mi sembra che la ipotesi del Raddatz possa essere ritenuta fondata – il *De altercatione Ecclesiae et Synagogae dialogus* (PL XLII, 54-56), che andrebbe collocato tra l'846 e l'851, e alla contrapposizione fra Chiesa (*fides*) e Sinagoga (*perfidia*).

Il *novum* che viene affermandosi è rappresentato dalla presenza, a destra del crocifisso, della sinagoga. Esso si riscontra, ad esempio, nel piatto superiore in avorio della legatura del manoscritto 9383 della Biblioteca Nazionale di Parigi, come pure nella placca di avorio della rilegatura dei vangeli di Verdun, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, n. 50, databili fra il terzo – quarto decennio del IX e X secolo³⁷. Tutti questi crocifissi sono rivestiti di perizoma. Ve ne sono tuttavia non pochi su avorio rivestiti anche con tuniche manicate, almeno fino a tutto l'XI secolo.

Ma la contrapposizione netta, decisa, dura, fra Chiesa e Sinagoga raggiunge il suo apice, a mio avviso, nel libro delle pericopi della badessa Uota, o come comunemente la si chiama, Uta di Niedermünster, in Regensburg (1002-1025). Il codice, conservato a München (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601), al f. 3v contiene una crocifissione di grande rilevanza³⁸. Vi accenno sommariamente, riservandomi di tornare sull'argomento, che mi sembra non sufficientemente delibato.

Al centro, su una lunga croce dorata, è il crocifisso che ne occupa meno della metà ed è iscritto in un ovale dorato. È rivestito di una tunica manicata di color rosso che giunge poco sotto le ginocchia. Su di essa, una stretta stola dorata che termina poco oltre la tunica. Il viso, leggermente inclinato a destra, con barba accennata e piccoli baffi. Gli occhi sono aperti e sul capo è posata una ricca corona regale (senza nimbo). Nell'ovale inferiore, diviso dal tronco della croce, si ha a sinistra una donna con le mani levate verso il crocifisso, ornata di corona regale. Accanto a lei la

³⁷ Cfr. SEPIÈRE, *L'image* cit., pp. 200-4.

³⁸ Si vedano: U. KUDER, *Sakramentar Heinrichs II; Uta Evangelistar*, in *Regensburger Buchmalerei. Von Frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellungskatalog*, München 1987, p. 32ss.; H. MAYR-HARTING, *Ottotonische Buchmalerei. Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte*, Stuttgart-Zürich 1991, p. 113, fig. 83; *Benedictus. Symbol abendländischer Kultur "Ora et labora"*, hg. P. Batselier, Stuttgart-Zürich, Belser Verlag, 1997, p. 196 (riproduzione a piena pagina): OTT, *Krone und Krönung* cit., pp. 143, 472, 475.

scrittura *VITA*. Alla destra, una donna con il corpo curvato verso l'esterno, che reca nella sinistra rivolta verso il basso una falchetta, con la scritta *MORS*. Intorno, nella fascia che la circonda, si legge: *Mors devicta peris quia Xristum vincere geris*. Analogamente, in due semitondi laterali all'altezza del centro, si ha, a sinistra, una donna che poggia una mano sull'asta di un vessillo bicaudato, mentre l'altra è aperta e alzata. In capo ha una corona su cui è poggiato un calice e la scritta: *Pia gratia surgit*. Sulla destra una donna leggermente volta verso l'esterno che con una lama taglia in due un lungo rotolo (distacco del Vecchio dal Nuovo Testamento?) e la scritta: *Lex tenet occasum*. In alto, a sinistra, in un riquadro, il *sol iustitiae* e, a destra, la luna, triste, *quia de morte Christi dolet*. Nel riquadro inferiore a sinistra, due uomini nimbatî escono da due avelli e, a destra, il velo del Tempio è scisso. Una crocifissione che divide il Nuovo dal Vecchio Testamento, la Chiesa dalla Sinagoga. In quale *scriptorium* è stata eseguita questa complessa miniatura, di cui non ho riportato per intero le numerose iscrizioni in maiuscolo dorato, arricchite da annotazioni in minuscolo e inchiostro nero? Anche se non è stato ancora con sicurezza identificato, certamente in uno *scriptorium* benedettino³⁹. Ed è espressione di un giudizio assolutamente negativo, non naturalmente sul Vecchio Testamento, quanto sugli ebrei (sinagoga) che non lo interpretavano in funzione di Cristo. "Perfidia", "perfidî giudei" trovano un supporto e una conferma in ambito monastico? O, addirittura un impulso? Si tratta della descrizione tradotta in immagine di una visione teologica, che, a mio avviso, nulla ha ancora a che fare con un antisemitismo pratico.

Una osservazione va avanzata in ordine alla corona regale, che in questo periodo sembra cominci a diffondersi. Non pare che il crocifisso di Lucca abbia avuto agli inizi una corona regale. Essa viene testimoniata da Boncompagno di Signa nel XII secolo⁴⁰. La motivazione non può essere che biblica: regalità di Cristo adombrata in Mt 27,11 e affermata in Gv 18,37, presente anche nelle epistole paoline (1 Cor 12,3; Rom 10,9; Fil 2,11) e negli inni liturgici, in particolare il *Vexilla regis prodeunt* di Venanzio Fortunato. Si può escludere, negli anni della badessa Uota, qualsiasi sollecitazione di trasposizione dal Cristo al papato⁴¹. È il tempo di papi della fami-

³⁹ Considerato lo stile, si può ipotizzare sia stato quello dell'abbazia di Sankt Emmeran.

⁴⁰ Cfr. C. BARACCHINI, *Gli ornamenti del Volto Santo*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, Lucca 1982, p. 80.

⁴¹ Vorrei ricordare soltanto quanto si legge nella *Collectio Canonum* (tra 1014 e 1023), edita da M. Fornasari, CCCM 6, Turnhout 1970, lib. 3, cap. 202, p. 410: «Item Petrus primus clericatus tonsurae dono usus est gestans in capite imaginem coronae spinae Christi». E nelle *Consuetudines Springirbacenses-Rodenses*, CCCM 48, ed. S. Weinfurter, Turnhout 1978, p. 115: «Plus enim est spinas Christi circumferre, quam gemmas regum gestare» (tra 1123 e 1128). Per quanto concerne la corona di spine: cfr. TH. MICHELS, *Die Dornenkrönung als Triumph Christi*, in *Festschrift*

glia dei Tuscoli: Benedetto VIII (1012-1024) e Giovanni XIX (1032-1045). È possibile tuttavia che il Cristo crocifisso con corona regale, già esistente, potesse venir utilizzato, a partire da Gregorio VII (1073-1085), la cui ecclesiologia reca al centro il papato e un papato regale e imperiale che trova espressione del *Dictatus papae* (marzo 1075).

Sul piano dell'arte monumentale, i crocifissi che recano sul capo una corona regale sono attestati tra XI e XIII secolo. Sono sollecitati dalle esperienze innovative riscontrabili nelle "arti minori"? Intanto va sottolineato come ciò avvenga con i crocifissi scolpiti. Ma da quando si hanno crocifissi scolpiti? Non prima della fine del secolo IX, se dobbiamo basarci sui reperti disponibili. Del resto, di sculture non si parla mai nei *Libri Carolini*, la cui redazione risale al 790 circa, e che conoscono solo *imagines* e *picturae*⁴². E neppure nel *De picturis et imaginibus* di Agobardo di Lione (769/779-840) e nel *De rebus ecclesiasticis (Liber de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticarum rerum)* di Walafrido Strabone (808/809-849), abate di Reichenau, il quale parla di *iconae* e *picturae*. Vale a dire, rimane estraneo al discorso sulle immagini il crocifisso scolpito. Da notare per altro come fu il Concilio di Arras (1015) a legittimare le sculture⁴³. Che in Europa siano giunte sculture di crocifissi esistenti in Siria, da cui avrebbero potuto derivare i crocifissi della tipologia di quello di Lucca, come sembra affermare il De Francovich⁴⁴, in periodi anteriori e di molto all'epoca carolingia, è stato definitivamente negato dallo Hallensleben⁴⁵.

Wladimir Sas-Zaloziecky, hg. G. Gsodam, Graz 1956, pp. 119-24; E. LUCCHESI PALLI - R. HAUSHERR, *Dornenkroner*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, 1968, pp. 511-6; J. OTT, *Krone und Krönung* cit., passim. Sul rapporto Chiesa-Sinagoga, si vedano: A. RADDATZ, *Die Entstehung des Motivs der "Ecclesia und Synagoga"*. *Geschichtliche Hintergründe und Deutung*, Dissertazione della "Theologische Fakultät der Humboldt-Universität", Berlin Est 1959; OTT, *Krone und Krönung* cit., pp. 135-6. Per alcune indicazioni sulla regalità di Cristo, cfr.: J. LECLERCQ, *L'idée de la royauté du Christ au Moyen Age*, Paris 1959; E. BOSHOF, *Königsherrschaft im 10. und II. Jahrhundert*, München 1993.

⁴² Cfr. G. D'ONOFRIO, *La teologia della croce in epoca carolingia*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., II, pp. 282-8.

⁴³ Si veda il rilevante saggio di M. SENSI, *Il Volto Santo tra Marche e Umbria, lungo le vie dei pellegrini, alla fine del Medio Evo*, in *Santa Croce e Volto Santo. Contributo allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, a cura di G. Rossetti, Gisem-Edizioni ETS, estratto, pp. 162-7.

⁴⁴ G. DE FRANKOVICH, *L'origine du crucifix monumental sculpté et peint*, in «Revue de l'art ancien et moderne», 57 (1935), pp. 186-94, e ID., *Il Volto Santo di Lucca*, in «Bollettino storico lucchese», 8 (1936), pp. 1-29.

⁴⁵ H. HALLENSLEBEN, *Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der monumentalen Kreuzfixe "wie die Lateiner sie vereherten"*, in *Festschrift für Eduard Trier*, Berlin 1981, pp. 7-34. L'argomentazione, con cui la Maetzke (*Il Volto Santo di Sansepolcro: dal disinteresse degli studi al recupero di un capolavoro. Dati certi, ipotesi e prospettive di ricerca*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale* cit., p. 28) ribadisce la tesi del De Francovich, non è documentariamente suffragata.

Manca qualsiasi fondamento, filologicamente probante circa l'esistenza di simili sculture. Ma, senza addentrarmi nella questione spinosa della datazione del "Volto Santo", mi sembra che difficilmente si possa pensare ad un periodo anteriore alla metà del IX secolo⁴⁶. Del resto, posto anche che quanto scrive Prudenzius di Troyes nella vita di santa Maura, poco dopo la sua morte (853-861), possa in ipotesi essere interpretato anche come presenza di un crocifisso scolpito, come sostiene il Castes⁴⁷, non sposterebbe di molto questa che a me sembra una linea abbastanza invalicabile.

Ma accanto e forse prima dei crocifissi con corona regale si hanno dei crocifissi scolpiti, con occhi aperti, oppure morti. Se è comunemente accettato che la scultura più antica in legno sia il crocifisso dell'arcivescovo di Colonia Gerone⁴⁸ (intorno al 975), mentre per qualche tempo è sembrato fosse l'*Udenheimer Kruzifix*⁴⁹ della cappella del Sacramento nel duomo di Mainz, il primo con gli occhi chiusi, morto, mentre il secondo è con gli occhi aperti, è stata avanzata la ipotesi che il crocifisso di Enghausen preceda quello di Colonia. Esso andrebbe datato per H. Rohrmann e P.B. Steiner⁵⁰ intorno al 900. E proverrebbe dalla Abbazia benedettina di Moosburg, la cui esistenza è testimoniata già nel 772. Il crocifisso ha gli occhi aperti, ma potrebbe essere, per l'espressione del viso, concentrato e soffuso di pensosa, accettata ma repressa sofferenza, anche morto con gli occhi chiusi.

Ma vorrei ricordare anche il crocifisso di Schaftlach proveniente dall'abbazia di Tegernsee, tra 970 e 1000, che è morto, con gli occhi chiusi. Sia il crocifisso di Gerone che quelli di Schafthlach e di Aschaffenburg (intorno al 978) sono testimonianze del periodo ottoniano, in cui i vescovi, per massima parte, provenivano da monasteri benedettini riformati (Ott)⁵¹. Questo rapporto fra vescovi e monasteri benedettini può forse spiegare, al-

Mi sembra più convincente l'ipotesi di C. FRUGONI, *Una proposta per il Volto Santo, in Il Volto Santo. Storia e culto*, Lucca 1982, pp. 15-48.

⁴⁶ Cfr. ULIANICH, *Il Cristo crocifisso* cit., pp. 173-8.

⁴⁷ *Sermo de vita et morte gloriosae Virginis Mariae*, in PL, 115, coll. 1367-70; A. CASTES, *La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne: le cas de Sainte Marie de Troyes*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 33 (1990), pp. 4-18. Le tre immagini esistenti nella cattedrale di Troyes vengono descritte come «tribus modis imago Domini depingitur Salvatoris».

⁴⁸ C. KOSCH, *Zur ortsfesten Ausstattung der Kirchen in ottonischer Zeit*, in *Otto der Grosse* cit., I, pp. 283-304; II, pp. 232-7. Gerone fece parte della ambasceria a Costantinopoli, che accompagnava a Roma Theophanu per il matrimonio con Ottone II.

⁴⁹ J. WESTERHOFF, *Der Udenheimer Kruzifix im Mainzer Dom*, in *Fachkolloquium: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz (47-51)*, Mainz 1992-1996, pp. 173-8; ZIEHR, *Das Kreuz* cit., pp. 92-3. Si tenga presente che Willigis, vescovo di Mainz (975-1011), costruì il duomo, nel quale esponeva in occasioni particolari un crocifisso d'oro di 300 kg. Si veda *Otto der Grosse* cit., I, p. 293.

⁵⁰ Scheda II. 19, *Kruzifix aus Enghausen*, in *Kreuz und Kruzifix* cit., pp. 191-3.

⁵¹ R. MC KITTERCH, *Ottotonische Kultur und Bildung*, in *Otto der Grosse* cit., I, pp. 209-24.

meno in parte, la traduzione in opere monumentali di quanto si esprimeva a livello miniaturistico e nelle placche di avorio. Non è un caso che questi crocifissi fossero tutti, ad eccezione di quello di Enghausen, con gli occhi chiusi, morti. In ogni caso mi sembra che il crocifisso di Enghausen possa rappresentare – se la datazione fosse rispondente – un momento di transizione dal crocifisso vivo e raramente morto della tradizione miniaturistica e del modulo del crocifisso di Lucca, al crocifisso morto, ma ancora non pienamente doloroso, nonostante il sangue che scorre dal palmo delle mani ai bracci, che scende dal costato e dai fori dei chiodi nei piedi e dalle ginocchia. Seguono i crocifissi scolpiti in legno nella chiesa abbaziale di San Luggero in Essen Werden (1060), di Minnern (intorno al 1100), di Lerins (XII secolo), tutti con gli occhi chiusi, ma con una pace profonda che si diffonde sul loro viso. Quello di Lerins è sorridente nella morte. Jean Leclercq⁵² lo ha definito “le crucifix souriant”. È in un'abbazia benedettina.

Ciò avviene al nord delle Alpi. Mentre in Italia, sia nella pittura che nella scultura, sembra ancora prevalere il Cristo crocifisso con gli occhi aperti. Ricordo l'affresco nella basilica dei Santi Martiri di Cimitile dell'VIII-IX secolo⁵³, quello dell'abbazia benedettina di San Vincenzo al Volturno del IX secolo⁵⁴ e, ancora, quello della abbazia benedettina di Sant'Angelo in Formis della II metà dell'XI secolo. Sono tutti accompagnati da scene con la risurrezione, a voler ridare l'interesse del mistero salvifico.

Sul piano delle sculture sarà sufficiente rinviare al crocifisso della cattedrale di Bologna, a quello già nella chiesa di San Gregorio Maggiore in Napoli, o a quello, possente, con gli occhi scrutatori da giudice, di Mirabella Eclano, o a quelli dipinti su tavola, tra XII e XIV secolo, con gli occhi aperti e molto spesso con raffigurazioni che testimoniano anche la risurrezione. Un caso a sé è rappresentato dal crocifisso di Fondi che potrebbe essere datato a prima del XII secolo e dunque costituirebbe il più antico crocifisso dipinto su tavola⁵⁵.

⁵² J. LECLERCQ, *Mourir et sourire dans la tradition monastique*, in «Studia monastica», 35 (1993), pp. 55-67. Un saggio di notevole spessore è quello di G. PICASSO, *La croce nella teologia monastica*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., II, pp. 321-9.

⁵³ H. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962, pp. 60-70.

⁵⁴ Cfr. *San Vincenzo al Volturno e la cripta dell'abate Epifanio*, Edizioni dell'Abbazia di Montecassino, 1970; F. DE MAFFEI, *Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale*, in «Commentari», 24 (1973), pp. 255-84; R. HODGES - J. MITCHELL, *The Basilica of Abbot Joshua at San Vincenzo al Volturno*, Abbazia di Montecassino 1996. Per Sant'Angelo in Formis si vedano: G.M. JACOBITTI, S. ABITA, *La basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, prefazione di F. Sisinni, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992; *Biblia picta. Le icone di Sant'Angelo in Formis come iniziazione al mistero cristiano*, a cura di A. Janniello, Napoli 2005.

⁵⁵ Cfr. B. ULIANICH, *Il crocifisso di Fondi, il più antico dipinto su tavola esistente in Italia*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., III, pp. 169-85.

Un discorso a parte meriterebbero gli *Exultet*, miniati per la massima parte, in *scriptoria* benedettini, che recano, almeno fin verso la metà del XII secolo, il Cristo crocifisso con gli occhi aperti. La Speciale, pur restringendo il campo all'Italia meridionale, scrive a proposito della rappresentazione del Cristo morto in croce nell'*Exultet* di Fondi (circa 1136): «Questa (...) tipologia iconografica, che compare per la prima volta nella sequenza di Fondi visibilmente ripresa da modelli bizantini contemporanei, anticipa una soluzione presente negli esemplari più tardi di Velletri e Salerno»⁵⁶. Si dovrebbe ritenere che anche nel monachesimo benedettino possano riscontrarsi differenze notevoli, a seconda degli ambiti culturali ed ecclesiali anche geograficamente diversificati. Resta, a mio parere, indubbio che le spinte innovative nella rappresentazione del crocifisso non abbiano il loro centro di gravità in Italia.

Ho cercato di puntualizzare, seppur sommariamente, alcuni moduli iconografici della crocifissione e mi è parso di poter affermare che essi abbiano avuto un impulso innovativo, pur con accentuazioni e attenuazioni, in ambito monastico. Ma una dimensione, a cui ho soltanto accennato, andrebbe contestualmente approfondita, al di là della concezione della messa, che pur riveste un ruolo, a mio avviso, fondamentale. Ed è quella della esegesi, della teologia, della mistica, degli scritti di spiritualità, delle devozioni. E forse, anche in questo ambito, potremmo scoprire come non periferico sia stato l'apporto degli ordini monastici. Vorrei ricordare almeno Bernardo di Chiaravalle, il rappresentante più illustre e decisivo dei cistercensi – entrò a Cîteaux nel 1112 ad appena 14 anni dalla fondazione ed il primo statuto fu promulgato nel 1119 – un ramo del monachesimo benedettino che intendeva ristabilire l'austerità dell'antica regola nei confronti di Cluny. Ed è san Bernardo che ha meditato in profondità sulla umanità di Cristo e sulle sofferenze che hanno segnato la sua vita fino alla croce, il punto più alto della *kenosis*⁵⁷. E san Bernardo è un crocevia di rilevante spessore nella storia della chiesa. È il *doctor mellifluus*, non in una accezione sentimentale, ma nel senso di *mel fluens*, laddove *mel* è la Sacra Scrittura, come ha decisamente affermato il Leclercq nei confronti di una immagine barocca con *mellifluus* in ordine alla devozione della Vergine. Quello di Bernardo è un cristocentrismo assoluto, biblicamente fondato,

⁵⁶ *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, dir. G. CAVALLO, coord. G. OROFINO - O. PECERE, Roma 1994, scheda sull'*Exultet* di Fondi (pp. 273-277).

⁵⁷ Cfr. *Bernhard von Clairvaux, Mönch und Mystiker*, hg. J. Lortz, Wiesbaden 1955, pp. IX-LVI; A. ALTERMATT, *Christus pro nobis. Die Christologie Bernhards von Clairvaux in den "Sermones per annum"*, in «Analecta cisterciensia», 33 (1977), pp. 59-72; Id., *La contemplazione di Cristo nel monachesimo medievale*, Cinisello Balsamo 1994; *Mistica cistercense*, a cura di F.R. Pascual - C. Mateo - F. Beltran Llavador, Zamora 1999; K. BERGER, *Revolution der Frömmigkeit. Die Entdeckung des Menschseins Jesu Christi durch die Zisterziensertheologen des 12. Jahrhunderts*, in *Adiutorium Spiritus Sancti. Festschrift zum 200-Jahr-Jubiläum der Phil. Theol. Hochschule Heiligenkreuz*, hg. K.J. Wollner, Langwidn 2004, p. 62ss.

da cui scaturisce, nella scia di Paolo, la sua teologia della croce. La via della croce è concepita come strumento nodale per il conseguimento della perfezione spirituale del monaco. E tuttavia san Bernardo non ha una ricaduta immediata nella iconografia della crocifissione, tenuto conto che egli, negli statuti dell'Ordine, proibiva sculture e "tabulae pictae". Ma la sua pietà per la umanità di Cristo contribuisce a creare forse dei presupposti che verranno ripresi e sviluppati da Francesco e Bonaventura, che hanno lasciato una impronta viva nella iconografia della crocifissione.

Negli scritti di Francesco, pochi, ma intrisi di Scrittura, non si può non cogliere la valenza centrale che in essi acquisisce la croce. Al di là della sua recita quotidiana dell'ufficio della passione, è nella sua vita che viene sperimentata la *sequela-imitatio-conformatio* fino al dono delle stimmate. Bonaventura può parlare di Francesco come *reductio ad crucem*. D'altra parte, per Bonaventura la croce è il *totum integrale* della teologia⁵⁸.

La mistica della croce, che conosce una ricca fioritura soprattutto femminile, prima e dopo Francesco – basti pensare, ad esempio, a Hildegard di Bingen, monaca benedettina, che ha scritto lo *Scivias* (1098-1179)⁵⁹, a Maria d'Oignies (1177-1213), che si abbeverava al sangue sgorgante del costato del Cristo crocifisso, a Gertrud di Hackenberg (1232-1291), a Mechtild di Magdeburgo (1207-1294) e quindi a Chiara di Montefalco (1268-1308) con la croce impressa nel cuore, ad Angela da Foligno (1248-1309), con il contatto quasi fisico con il sangue del *Deus homo passionatus*⁶⁰, a Margherita da Cortona – può essere stata di stimolo alla rappresentazione di un Cristo crocifisso sempre più uomo dei dolori⁶¹.

Non desidero entrare nella disputa relativa al contributo del movimento francescano e degli spirituali alla iconografia della croce, se essa sia innovativa o riprenda moduli già esistenti. Certo è, a mio avviso, che la ripresa del crocifisso, occhi chiusi, morto, che, come ho cercato di mostrare, ha tutta una serie di antecedenti, non costituiva affatto, prima di Francesco, la rappresentazione più consueta. È dopo Francesco, secondo il Magro, che la «committenza francescana in Italia e in tutta Europa, ignorando l'aspetto ieratico e dossologico della raffigurazione sandamianita, produrrà negli ambienti ecclesiastici una enorme galassia di crocifissi, nessuno dei quali nel

⁵⁸ Si veda il saggio di G. IAMMARONE, *La croce in san Francesco e nel primo francescanesimo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., II, pp. 369-402.

⁵⁹ *Hildegard von Bingen 1098-1179*, hg. H. J. Kotzur, Mainz 1998.

⁶⁰ *Il Libro della beata Angela da Foligno*, a cura di L. Thier - A. Calufetti, Grottaferrata 1985, pp. 413, 420, 506, 516, 560, 596.

⁶¹ C. FRUGONI, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia. Rapporti e influenze*, in *Temi e problemi della mistica femminile trecentesca*, Todi 1983, pp. 137-79. Si veda a proposito della crocifissione nella sala capitolare adiacente all'attuale santuario, che la beata Angela potrebbe aver contemplato, E. LUNGHI, *La passione degli Umbri. Crocifissi di legno nella Valle Umbra tra medioevo e rinascimento*, Foligno 2000, pp. 27ss.

formulario tradizionale del *Christus vivus et triumphans*. Affreschi e sculture, tavole e vetrate istoriate, tessuti liturgici e decorativi, oreficeria sacra: sempre – in funzione liturgica e paraliturgica, memoriale e didattica, imitativa – viene proposta l'immagine del Cristo in *kenosis* (Fil 2). L'estetica francescana avrà come suo apice l'immagine del Cristo allorché questi è spogliato di ogni gloria divina e umana⁶². Una postilla. Non si può minimamente discutere sulla indubbia rilevanza della “rivoluzione” francescana. Ma essa va inserita in un contesto europeo che non permette affermazioni categoriche, le quali possono forse valere, invece, con le dovute differenziazioni, per l'Italia.

A dieci anni dalla morte di Francesco, frate Elia commissionò a Giunta Pisano un crocifisso su tavola, che si discosta da quelli della ricca tradizione presente soprattutto nell'Italia centrale, non solo perché viene rappresentato morto, ma anche perché le movenze del corpo sono tipiche dell'arte bizantina e i piedi sono accavallati e perforati da un solo chiodo. Ma v'è anche una ulteriore differenza da notare. Le crocifissioni su tavola, da quella di Guglielmo del 1138, Sarzana, a quelle di Alberto “Sozio” del 1187 nel duomo di Spoleto, o della Pinacoteca di Lucca (fine XII secolo) e del Museo di Pisa (inizio XIII secolo), per citarne appena alcune, hanno nei riquadri che l'accompagnano anche l'angelo e le donne al sepolcro. Vale a dire, si ha ancora la preoccupazione, che si riscontra con una certa regolarità anche oltre l'XI secolo, di ridare l'intero del mistero salvifico: morte e risurrezione. Ma si ha anche una crocifissione su tavola del Museo di Pisa (1230-1240), in cui con il crocifisso morto alla “maniera bizantina-pisana”, come lo definisce il Bologna, vengono ancora rappresentate le donne al sepolcro⁶³. Si noti come questo modulo iconografico sia contemporaneo, se non precedente, a quello di Giunta Pisano ed è possibile che egli lo conoscesse. Ma con la committenza francescana il crocifisso non sembra avere, almeno iconograficamente, alcun esplicito riferimento alla risurrezione. Ciò si ripete anche nel crocifisso di San Domenico in Bologna, sempre di Giunta Pisano, pur se nella crocifissione del 1250 al Museo nazionale di Pisa si ha, in cima alla croce, in tondo, un Cristo benedicente. Lo si riscontra nell'affresco del Cimabue nella basilica superiore di San Francesco in Assisi o, nel crocifisso sempre del Cimabue, nella chiesa di San Francesco in Arezzo⁶⁴. Così pure nel crocifisso

⁶² P. MAGRO, *L'iconografia staurologica francescana tra annuncio kerygmatico e denuncia sociale*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., pp. 403-20. La citazione è a p. 406.

⁶³ Da osservare come ancora nelle crocifissioni di Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo (1274) della cattedrale di Pistoia, il Cristo morto sia accompagnato in un riquadro dall'angelo e dalle donne al sepolcro.

⁶⁴ F. Bologna così lo descrive ne *La pittura italiana delle origini*, Editori Riuniti, 1962, p. 99: «Il dramma aspro, disperante, senza lacrime che sta addirittura murato dentro la mole del Cristo aretino, le cui palpebre senza sopracciglia sono come ferite nere dai labbri riarsi, da cui non scorre umore di pianto; e, al tempo stesso, l'infittirsi allucinante del fasto attorno a quella immagine, in agemine do-

del Maestro del S. Francesco (1272) della Pinacoteca Nazionale di Perugia, che però ha all'apice, in tondo, il Cristo benedicente.

Mi sembra quindi che il movimento francescano, per più autenticamente rappresentare l'umanità del Cristo, morto, si collocasse, pur con sue proprie caratteristiche, in un filone che andava ormai affermandosi precipuamente in Germania, anche se non solo in Germania, e se ne facesse promotore, particolarmente in Italia.

Il capo del crocifisso non ha una corona di spine. In alcuni casi, peraltro, esso è iscritto in un nimbo crucigero dorato e gemmato, quasi a voler ricordare la *crux gloriosa*.

Le crocifissioni di Giotto sia nella cappella dell'Arena in Padova (intorno al 1305), sia nella basilica di san Francesco in Assisi (circa 1310) si discostano dal precedente modulo bizantino⁶⁵.

A proposito della corona di spine, può sembrare strano che all'incirca nello stesso periodo si abbia in Oriente un Cristo che viene fatto salire in croce con intorno al capo una corona di spine (icona del 1200 nel monastero di Santa Croce a Pelentri, Cipro)⁶⁶ e, in Occidente compaia un Cristo crocifisso con tre chiodi e la corona di spine in una miniatura del Salterio di Ermanno di Turingia del 1210-1217⁶⁷, con ogni probabilità dipinta in un *scriptorium* benedettino di Fulda o di Herfeld. Seguono croci monumentali con le medesime caratteristiche, come quelle del duomo di Osnabrück o di Halberstadt (1220 circa) o di Naumburg (1250 circa) o di Torcello (cattedrale, XIII secolo). Per la scultura va ricordato almeno il crocifisso ligneo del duomo di Modena (1270-1300).

rate che ricevono dichiaratamente il lusso dei modelli bizantini, hanno una carica inscindibile da quella ritrovata da Coppo e rappresentano sicuramente il massimo che si potesse realizzare dello sforzo di esasperare la maniera orientale giusto sul punto di abbandonarla».

⁶⁵ Si tenga presente come su tredici crocifissioni, in cui appare ai piedi di Cristo san Francesco, riportate dal Krüger in *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien*, Berlin 1992, figure 296-313, tra XIII e XIV secolo, soltanto in quella conservata nel museo di San Francesco in Montefalco, dei primi decenni del XIV secolo, appaia una corona di spine. Nel II volume del TODINI, *La pittura umbra*, Milano 1969, in cui sono riprodotte 1428 tavole, si ha, per la seconda metà del '200 un solo caso; 7 per il '300; 32 per il '400 e 13 senza corone di spine. La SANDBERG-VAVALÀ in *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929, Roma, ristampa della Multigrafica editrice, 1985, non ne riporta alcuna. Cfr. anche K. KRÜGER, *Ymagines sunt res umbratiles: Präsenz und Repräsentation in deutschen Kreuzigungsdarstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., III, pp. 317-39.

⁶⁶ Cfr. CHARALAMPIDIS, *La croce nell'iconografia bizantina* cit., in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., II, p. 85 s.

⁶⁷ Württembergische Landesbibliothek HB II. 24, f. 73v. Su Ermanno, cfr. E. KOCH, *Thüringen*, in *Theologische Realenzyklopädie*, XXXIII, 2002, pp. 497-523.

Si ebbero, per qualche tempo, insieme, crocifissi con corona regale e con corona di spine⁶⁸. Certamente questa nuova visione del crocifisso potrebbe essere interpretata anche come reazione al Cristo con corona regale che, non mi sembra di poter escludere, attinge positivamente nel profondo ad altre dimensioni, in cui è da inserirsi il francescanesimo degli spirituali. Senza escludere, peraltro, come ipotizza il Niehr⁶⁹, la sollecitazione esercitata dalle reliquie della passione giunte a Parigi negli anni trenta del XIII secolo, tra cui la corona di spine, concessa in perpetuo a san Luigi, re di Francia, da Baldovino II⁷⁰.

Assai probabilmente in ambito monastico, in Germania, è apparso intorno al '300 il crocifisso detto della peste, con la croce ad epsilon o a forchetta, mentre forse più appropriata sembrerebbe essere la definizione di *Mystikerkreuz*, in quanto la sua prima apparizione, allo stato, pare identificarsi con il crocifisso del monastero delle domenicane in Santa Maria im Kapitol di Colonia (1304)⁷¹. Interessante è notare come un altro crocifisso della medesima tipologia sia presente nel monastero delle domenicane in Altenhohenau (intorno al 1340). Così lo descrive P.B. Steiner: «Der völlig ausgezehrt, bis auf Haut und Knochen abgemagerte Leib ist ein Bild vollständiger Hingabe, das auch der Askese der Bettelorden entsprach»⁷². Lo Ziehr riporta nel suo volume *Das Kreuz* un altro crocifisso del genere e lo data intorno al '300. Esso si trova nella chiesa parrocchiale di Thorr

⁶⁸ V. LUCHERINI, *Le due corone*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., II, pp. 149-59. Si tratta di due affreschi. L'uno, nell'eremo di S. Onofrio, Sulmona, di Gentile di Rocca, in cui un angelo ha già tolto dal capo del crocifisso una corona di spine, mentre un altro sta collocandovi una corona regale. Si tratterebbe forse della cella in cui si trovava Pietro di Morrone prima della elezione al soglio pontificio (Celestino V). L'intento era quello di «mettere in primo piano il premio (la corona della vittoria) ottenuto da Cristo nel momento culminante della passione». L'altro affresco, perduto, nell'oratorio di S. Silvestro nella chiesa romana dei SS. Quattro Coronati (descrizione in SEROUX D'ANGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, IV, Prato 1829, 336, tav. CI, fig. 14), commissionato dal cardinale Stefano Conti *vicarius Urbis*, mostra un angelo che ha tolto con la sinistra la corona di spine e ha già collocato sul capo del Cristo crocifisso una corona regale. Concorro con l'interpretazione della Lucherini che interpreta l'affresco come «un preciso intento celebrativo del potere papale».

⁶⁹ K. NIEHR, *Kreuz, Kruzifix*, in *Lexikon der Mittelalters*, V, p. 1496.

⁷⁰ Cfr. J. DURAND, *La relique et les reliquaires de la Vraie Croix du trésor de la Sainte-Chapelle de Paris*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., III, pp. 341-67. Cfr. anche E. CUOZZO, *Reliquie della croce in un atto inedito di Baldovino II (1241)*, *ibid.*, II, pp. 161-4.

⁷¹ Cfr. R. SUCKALE, *Der Kruzifix in St. Maria im Kapitol. Versuch einer Annäherung, in Femmes, art et religion au Moyen Age*, a cura di J.Cl. Schmitt, Strasbourg 2004, pp. 87-101. Si veda anche F. RÖHRIG, *Vom Siegeskreuz zum Schmerzenmann. Der Wandel der Kruzifixdarstellung im 13. Jahrhundert*, in *Kreuz und Kruzifix* cit., p. 67 ss.

⁷² Cfr. *Kreuz und Kruzifix* cit., p. 200.

(Bergheim), ma non è indicata la sua provenienza⁷³. Secondo il Niehr⁷⁴ questo tipo di crocifisso è la traduzione immediata nella iconografia della “pietà contemporanea” sia in Italia, sia in Germania. Ci sono certamente in Italia esempi di croci a forchetta anche nella scultura. Ma non si tratta di quel particolare tipo che è nato in Germania e ha trovato diffusione anche in Italia. È un crocifisso formato da rami di albero, verde. Il Cristo è rappresentato quasi contratto e spesso totalmente piagato⁷⁵. È questo aspetto che lo ha fatto definire crocifisso della peste? In Italia mi sembra invece avere valore autoctono il Cristo crocifisso su un *arbor vitae*. E qui l'influsso francescano è indiscutibile. Anche se quell'albero, cosmico, universale, già vivo nelle civiltà del Vicino Oriente antico prima del 2000 a.C., divenuto cristiano, reca nel tempo anche qualche traccia del monachesimo benedettino. L'abbiamo già incontrata nella miniatura. Ma quell'albero rifiorisce e allarga i suoi rami in ambito francescano. Sotto lo stimolo del *Lignum vitae* di san Bonaventura (intorno al 1260).

La prima traduzione in immagine si ha in alcuni codici: della Biblioteca Apostolica Vaticana; della Biblioteca Augusta di Perugia; della Hessische Landes-und-Hochschulbibliothek di Darmstadt. Ma non è detto che questi siano gli unici. La prima rappresentazione pittorica sembra sia la tavola di Pacino di Buonaguida, eseguita fra il 1305 e 1310 per il convento fiorentino delle clarisse di Monticelli, ora al Museo dell'Accademia di Firenze. Ma va tenuto presente anche l'affresco del *Lignum vitae*, nei primi anni del '300, di Giotto e bottega nel convento francescano di sant'Antonio di Padova. Al secondo e al terzo decennio del '300 risalgono sia il *Lignum vitae* dell'abbazia di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena, con il pellicano all'apice della croce e, a destra, in basso, Bonaventura con il cappello cardinalizio e, a sinistra, lo si può ipotizzare nonostante una lacuna, san Francesco, sia il monumentale affresco nella chiesa di San Francesco in Udine, nel fianco destro della navata centrale. Enrica Cozzi che ha illustrato questi affreschi osserva una importante peculiarità: “vale a dire la ricchezza di iscrizioni dipinte, e soprattutto che tali “scritture esposte” sono tratte puntualmente dal

⁷³ W. ZIEHR, *Das Kreuz* cit., p. 104.

⁷⁴ K. NIEHR, *Krenz, kruzifix*, cit., ib.

⁷⁵ Rinvio per più ampiamente puntualizzare il rapporto scultura-pittura e albero della croce a B. ULIANICH, *Note introduttive* cit., pp. 61-3. Aggiungo agli esempi ivi riportati anche la miniatura del Messale dell'altare di S. Andrea (1320) (*In hoc signo. Il tesoro delle croci*, a cura di P. Goi, Milano, Skira, 2006, p. 97) e la crocifissione di Salem in rilievo in legno di quercia, cistercense (ai piedi della croce, due abati cistercensi, probabilmente Ulrico II e suo fratello Adelbroldo) del 1330-40 (*Christus im Leiden* cit., pp. 74-6). E, ancora, un crocifisso del monastero di Tegernsee del 1420-1430, riportato con commento da P.B. STEINER, in *Kreuz und Kruzifix* cit., p. 310. Non può non colpire come tutte le crocifissioni provengano da monasteri.

testo bonaventuriano⁷⁶. Segue il *Lignum vitae* di Taddeo Gaddi⁷⁷ del 1340, già discepolo di Giotto, nell'ex refettorio del convento di Santa Croce in Firenze. Più tardi degli affreschi udinesi, rappresenta tuttavia «l'esemplare più integro del modello giottesco (e in esso va sottolineata la completezza delle iscrizioni)». In basso, a sinistra, san Francesco inginocchiato abbraccia la croce, a destra, san Bonaventura seduto scrive. Immediatamente sopra la croce è raffigurato il nido con il pellicano. Del Gaddi desidero ricordare, anche se si colloca in ambito diverso, la crocifissione nella sacrestia di Santa Croce, collocata fra l'andata al calvario e la risurrezione, mentre nel timpano si ha l'ascensione. Come si può constatare, ritorna, pur nell'accentuazione del crocifisso morto, l'intero del mistero salvifico.

Quanto all'*arbor vitae* e alla sua diffusione rinvio ai preziosi saggi del Sensi⁷⁸, dopo aver sottolineato che, sorto ed affermatosi in ambito francescano, per il significato che assume, si estende, seppur in modo contenuto, al di fuori dell'Ordine. Mentre il pellicano, apparso sull'*arbor vitae*, come traduzione del *Pie Pellicane, Jesu Domine, me immundum munda tuo sanguine*, un versetto dalla sequenza di san Tommaso *Adoro te devote, latens Deitas*, ad indicare come il nesso sostanziale intercorrente fra sacrificio della croce e sacrificio eucaristico, utilizzato dapprima in ambito francescano, si diffonde in tutta la chiesa. Dando luogo anche a crocifissioni in cui non si ha un albero, ma una semplice croce⁷⁹.

Dal giro d'orizzonte, seppur incompiuto, e che mi propongo di ampliare e approfondire, mi sembra emerga, sempre in linea di ipotesi in parte verificata, una evoluzione della iconografia della crocifissione che coinvolge il monachesimo e gli ordini mendicanti. Si ha un lungo e articolato processo sotteso da spinte innovative e da fedeltà alla tradizione. I tentativi di innovazione procedono dalla volontà di trasformare una trascrizione forse troppo dogmaticamente fredda in una partecipazione

⁷⁶ Sull'iconografia del *Lignum vitae* bonaventuriano, si vedano due affreschi del primo Trecento in Friuli, in *In hoc signo* cit., pp. 85-107.

⁷⁷ Cfr. *Il complesso monumentale di Santa Croce. La basilica, le cappelle, i chiostrini, il Museo*, a cura di U. Baldini - B. Nardini, Firenze 1983, pp. 127-9 (A. PARRONCHI, *Taddeo Gaddi*), *ibid.*, pp. 150-6 (sulla sacrestia) e, inoltre, O. CASAZZA, *Sul Crocifisso di Cimabue*, *ibid.*, pp. 227-31.

⁷⁸ M. SENSI, *Allegoria della croce, legno della vita e albero di Iesse. Gli esempi di Foligno e Gualdo Tadino*, in *Verum, pulchrum et bonum. Miscellanea di studi offerti a Servus Gieben in occasione del suo 80° compleanno*, Roma 2006, pp. 281-319; *Id.*, *L'allegoria della Croce nel monastero di Sant'Anna a Foligno*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione* cit., III, pp. 387-405. Da osservare come l'Autore inquadri quelli che potrebbero essere considerati come temi di carattere locale, in un contesto di ampio respiro per cui la ricerca supera di gran lunga quanto si potrebbe ipotizzare dai titoli.

⁷⁹ Cito un solo esempio: la croce dipinta su tavola, XIV secolo, della abbazia di S. Anselmo in Roma, in *Ave Crux gloriosa. Croci e crocifissi nell'arte dall'VIII al XX secolo*, a cura di P. Vittorelli, Abbazia di Montecassino 2002, pp. 110-1.

sempre più viva al dramma della croce, nodo essenziale della vita monastica. La tradizione è ancorata ad una visione biblica dell'accadimento della morte redentrice di Cristo non scorporata dalla risurrezione. È l'unità del mistero salvifico che si esprime nella rappresentazione di una morte che reca già in sé la rinascita della vita: da qui il Cristo crocifisso con gli occhi aperti, vivo, accompagnato molto spesso, pur con graduale decrescita fino al XIII secolo, da scene che esplicitamente certificano la risurrezione.

D'altra parte, le innovazioni non sono affatto artificiose. Anch'esse non possono non rifarsi al Nuovo Testamento. Ma esse rispondono alle sollecitazioni che provengono dalla teologia, dalla pietà e soprattutto dalla liturgia e, in particolare, dalla messa, che conosce interpretazioni sempre più ispirate alla presenza, da immagine a realtà, del Cristo crocifisso, per giungere alla identificazione fra messa e sacrificio della croce⁸⁰. E ciò, nonostante nel Canone la morte redentrice di Cristo sia inserita in un contesto trinitario, storico-salvifico. Questa visione della messa schiacciata sull'unico evento della croce induce di fatto ad affievolire anche in ambito dottrinale l'accadimento della risurrezione sino a giungere, in prosieguo di tempo, con il catechismo di Pio X, a non riconoscere la risurrezione «tra i misteri principali della nostra fede».

Ma non ho toccato, essendo il periodo storico da me trattato ben circoscritto, l'avviarsi verso una rappresentazione sempre più unitaria della crocifissione, che caratterizza l'epoca moderna, pur con varianti che accanto al Cristo morto sperimentano anche il Cristo morente: occhi socchiusi, che nulla hanno a che vedere, nonostante talune affrettate asserzioni⁸¹, con il Cristo vivo della tradizione antica. Vorrei peraltro aggiungere come anche nel periodo in cui ha avuto il sopravvento la rappresentazione del Cristo morto, seppur in modo carsico – se si eccettui la presenza della devozione

⁸⁰ Non può essere mio compito, in questa sede, ripercorrere i diversi gradi di sviluppo della messa. Lo ha fatto in un'opera che considero classica lo Jungmann in *Missarum sollemnia. Origini, liturgia, storia e teologia della Messa romana*, Brescia 1972 (l'opera, uscita a Vienna nel 1962, era alla sua quinta edizione). Dello Jungmann ricordo ancora: *Liturgie der christlichen Frühzeit bis auf Gregor den Grossen*, Freiburg Schweiz 1967 e *Messe im Gottesvolk. Ein nachkonziliarer Durchblick durch Missarum Sollemnia*, Freiburg 1970.

⁸¹ Cito soltanto un esempio, riservandomi di ritornare sull'argomento. Una scheda compilata da M.L. Papini per la croce d'altare della seconda metà del XVII secolo, in *Ave Crux gloriosa* cit., p. 168, parla di un Cristo vivo, che sarebbe caratteristica della «iconografia seicentesca del Cristo *triumphans*», che rappresenta il Cristo «con la testa coronata di spine e lievemente inclinata sulla spalla, gli occhi aperti, lo sguardo rivolto verso il cielo e le labbra dischiuse, quasi a sussurrare la preghiera rivolta al Padre». Qui non si tratta di un Cristo vivo, ma di un Cristo morente. La Papini si richiama a F. NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in *Storia dell'Arte*, 1974, n. 20, pp. 57-80.

del Volto Santo di Lucca, che talvolta è appena tollerata – sopravviva la tradizione dell'unità del mistero salvifico.

Così non fa meraviglia che Giunta Pisano, che ha eseguito crocifissioni con il Cristo morto su committenza dei frati francescani ed ha anche dipinto una croce processionale con in ambo le parti il Cristo di linea bizantineggiante morto, nel quarto decennio del '200 abbia eseguito una croce processionale in legno con dipinto su un verso il Cristo morto e sull'altro il Cristo con il corpo e il capo eretto e gli occhi aperti⁸². Su commissione di chi?

È opportuno forse ricordare che nel convento di Santa Croce in Firenze si abbiano di Taddeo Gaddi, nell'albero della croce del refettorio, medaglioni con la risurrezione e la gloria.

Fra i numerosi esempi che potrei ancora citare, ne ricordo soltanto alcuni. Una miniatura nel messale della abbazia benedettina, la Sint-Pietlisabtei in Gent (Bijlokemuseum, Hs. 60-I), circa 1275-1285, è divisa in due parti. Nella superiore è la crocifissione con il Cristo morto, nella inferiore l'angelo e le donne al sepolcro vuoto⁸³. La croce di Cimitile in marmo (XV secolo) con su una faccia il Cristo morto e, sull'altra, il Cristo risorto, ritto sul coperchio della tomba, in atto di salire al cielo, con nella mano sinistra lo stendardo bicaudato, svolazzante⁸⁴. E, soprattutto, l'Isenheimer Altar con le tavole del Grünewald in una chiesa monastica (*Antoniterkirche*) situata in un ospedale, in cui si curava il fuoco di sant'Antonio. Si ha l'annunciazione, la nascita di Gesù, la crocifissione, la risurrezione. La crocifissione, che sembra riprendere le due crocifissioni della Öffentliche Kunstsammlung di Basel e della National Gallery of Art di Washington, presenta un Cristo con la testa coronata con lunghe pungentissime spine, con il corpo lacerato da innumerevoli piaghe, con le dita delle mani tese in uno spasimo atroce. E la risurrezione, che sembra includere l'ascensione, con il Cristo trionfante in un turbinio sfolgorante di luci⁸⁵.

Cosa voglio dire? Che sul piano iconografico la tradizione dell'unità del mistero salvifico fino agli inizi del '500 non si era del tutto spenta.

⁸² Si veda G. SCIRÉ NEPI - A. GENTILI - G. ROMANELLI - PH. RYLANDS, *Malerei in Venedig*, München, Hirner Verlag, 2003, p. 86. Appartiene alla collezione Vittorio Cini di Venezia.

⁸³ Cfr. *Benedictus* cit., p. 240.

⁸⁴ C. EBANISTA, *Una croce marmorea bifronte del complesso basilicale di Cimitile*, in «Campania Sacra», 28 (1997), p. 105ss. Ricordo un'altra croce astile in legno dipinto, di area umbra, del XVI secolo, con in un verso una croce nera e nell'altro il Cristo risorto (*Ave Crux gloriosa* cit., p. 149).

⁸⁵ *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick*. Unter der Leitung von P. Beguerie-de Paepe – Ph. Lorentz, Musée d'Unterlinden (8 Dezember 2007 - 2 März 2008), Somogy, Editions d'Art.

Ma non intendo rendere il tutto troppo schematico. Occorre, a mio avviso, non dimenticare che i crocifissi morti inchiodati ad una croce verde o con un nimbo dorato, talvolta impreziosito da gemme intorno al capo, possono aver voluto significare per i committenti vita e gloria. Ma quel che appariva agli occhi dei fedeli era il Cristo morto in croce o, a partire dalla prima metà del '400, anche il Cristo spirante. Erano immagini che spronavano alla compassione. E forse in questa ottica si muovevano monaci e frati che si impegnavano a realizzare nella propria vita l'unione con il Cristo crocifisso.