



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il  
Tribunale di Palermo  
n. 2 del 17 gennaio 2005  
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati  
gli articoli possono essere riprodotti a  
condizione che venga evidenziato che  
sono tratti da www.ec-aiss.it

## **La Crocifissione e lo spazio pittorico. Riflessioni per una lettura critica<sup>1</sup>**

Luisa Scalabroni

... se il Figlio di Dio é entrato nel mondo della realtà visibile, gettando un ponte mediante la sua umanità tra il visibile e l'invisibile, analogamente si può pensare che la rappresentazione del mistero possa essere usata nella logica del segno, come evocazione sensibile del mistero.

Giovanni Paolo II, *Lettera agli Artisti*, 24 aprile 1999

La proibizione di fabbricare immagini è contenuta nell'Antico Testamento: "Non farai immagine o figura alcuna né di ciò che si trova nell'alto dei cieli, né di ciò che si trova sulla terra e di ciò che si trova nel profondo degli abissi"(Esodo, XX, 4-5.). Fedele a questo divieto, il monoteismo ebraico (come peraltro quello islamico), rimasto fondamentalmente aniconico per il rifiuto di qualsiasi concezione antropomorfa della divinità, ha fissato l'identità tra iconismo e idolatria (eikon, eidolon), e in questo senso ne ha sancito la perenne condanna. Diverso, invece, il caso della tradizione cristiana, al cui interno è prevalsa una considerazione positiva dell'immagine. E probabilmente non poteva essere altrimenti, poiché, al di là dall'interdetto biblico, l'immagine appartiene alla natura stessa del cristianesimo che si fonda sulla rivelazione non solo del Verbo ma anche dell'immagine di Dio, manifestata dal Dio che si è fatto uomo ("colui che ha visto me, ha visto il Padre", Giovanni XIV, 9). Il monoteismo si è affermato sulle immagini di culto delle diverse divinità tribali attraverso la scrittura, in forza della quale fu istituito come fede universale. (Belting, 2005). La scrittura consente di sperimentare, in modo diverso rispetto alle opere plastiche e senza rischi di confusione con ciò che dice, una presenza sacrale; ciò nonostante non è mai la parola divina ma la sua vicaria. Con il cristianesimo il testo viene sostituito dal corpo di Cristo nel quale "la parola si è fatta carne" (Giovanni, I,14). Alla scrittura, "medium

---

<sup>1</sup> Relazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23 - 25 novembre 2007.



dell'assenza", si sostituisce un corpo, cioè Gesù in quanto incarnazione della parola. Da cui tutti i problemi delle opere che si proponevano di rappresentare tale corpo. Esso era da una parte immagine di per sé, perché in esso il logos si era fatto immagine, e rendeva possibili le immagini di Dio ma non poteva essere sostituito da esse e non era sostanzialmente simile ad esse. Senza entrare nel merito di una disputa che impegnò a lungo i teologi e restando nell'ambito della tradizione cristiana, è evidente che nel cristianesimo si è dedicata una particolare attenzione alla rappresentazione di un corpo così singolare e perciò le immagini che lo rappresentano svolsero un ruolo rilevante che spesso travalica il significato delle controversie teologiche.

Tutto il ciclo della vita e della passione di Cristo è stato oggetto di rappresentazioni artistiche e ha dato origine a un'iconografia che ne ha diversamente rappresentato i vari momenti. In particolare la rappresentazione del corpo di Gesù è al centro di una serie di motivi iconografici – la Crocifissione, la Deposizione, il Compianto, la Pietà, il Seppellimento, la Resurrezione, l'Incredulità di S. Tommaso – a partire dai quali si sono poi formati quei motivi indipendenti quali l'Imago pietatis, l'Ecce homo, Arma Christi, che hanno tematizzato la sofferenza del Cristo astraendola da ogni riferimento a un preciso contesto o determinata temporalità. In questa sede vorrei concentrare l'attenzione sulla rappresentazione del corpo di Cristo nella Crocifissione che è l'evento più emblematico della religione cristiana e senza dubbio quello a più alto contenuto emotivo perché conclude la parabola terrena di Gesù.

## 1. Problemi generali

Fra le tante possibili modalità di rappresentazione della morte, attraverso la sua fisionomia, i suoi simboli o i suoi vessilli, quella della morte come evento fisico che coinvolge un essere umano pone naturalmente un maggior numero di problemi perché, in questo caso, consiste in un segmento temporale, più o meno breve, che costituisce il transito dalla vita alla morte, in cui il punto di morte possiede il sema della puntualità perfetta<sup>2</sup>. Calabrese (1991), a partire da un corpus di rappresentazioni della morte intesa come *atto del morire*, ha avviato una più ampia riflessione che ha investito da una parte il modo di intendere la passione del morire dall'altra il modo di rappresentarla. Ha così dimostrato che, se intesa come atto del morire, la rappresentazione della morte coinvolge una tematica passionale che implica un'aspettualità della sofferenza: incoattività dell'agonia, puntualità dell'atto del morire, duratività dell'esser morti. In questo senso la rappresentazione dell'*atto del morire* mette in crisi, proprio in ragione della sua natura aspettuale, il modello prospettico albertiano di costruzione della scena pittorica. La prospettiva albertiana – a differenza di quella brunelleschiana che esige solo un criterio di coerenza e esattezza dello spazio a partire da un criterio ottico geometrico – è un modello topologico che regola le relazioni spaziali e aspetuali, esige una coerenza narrativa e si propone quindi come una sfida alla natura statica della rappresentazione bidimensionale.

Ogni segmento di azione che non sia inizio o conclusione dell'azione stessa dovrebbe manifestare il sema della duratività che in pittura, o è neutra, come nella natura morta o è implicata dal suo contrario la puntualità. "La resa pittorica di un'azione – scrive Calabrese – ha il carattere di una puntualità durevole: in quanto la staticità della pittura o significa una duratività assoluta (uno stadio) o è una puntualità durevole (cioè un segmento di un fare che contiene in un punto abbastanza approssimato il prima e il dopo di quel punto nella

---

<sup>2</sup> Per la prima riflessione sulle strutture aspetuali come dispositivo adottato per render conto di un processo cfr. Greimas, 1976, cap.I.



continuità di quel fare)”. Dunque l’atto del morire diventa quasi irrepresentabile. La morte possiede il sema della puntualità perfetta incluso in quello della terminatività: si è in punto di morte. E osservando il quadrato semiotico costituito dall’opposizione “vita”/ “morte”<sup>3</sup>, vediamo subito che il morire è una deissi vita/non-vita/morte lungo la quale avviene il trapasso. Il problema nasce quindi dalla paradossalità del concetto di trapasso che è perfettamente puntuale ma anche processuale in quanto contiene l’idea di una transizione di stati.

La paradossale puntualità durevole del morire, mettendo in crisi l’esattezza del modello prospettico, si pone come una vera sfida teorica per la ricerca della puntualità intesa come istante temporale, “come vero e proprio “punto cronologico” in cui convergono lo ‘stare per fare’ e l’aver appena fatto” (Calabrese, 1991).

Ancor più problematica si rivela allora la rappresentazione della morte di Cristo innanzitutto perché in essa la ricerca della massima approssimazione possibile al “punto di morte” è, soprattutto per la morale cattolica del tardo medioevo e del primo rinascimento, necessaria per la creazione di un sistema di valori che ha nel punto di morte il perno dell’opposizione tra salvezza e dannazione. La rappresentazione della morte di Gesù possiede inoltre un trapasso inverso, cioè la Resurrezione e si lega infine, in particolare nelle sue origini, al dibattito teologico sulla duplice natura del corpo di Cristo che era nato dal dubbio che Gesù avesse avuto un corpo vero. Se lo avesse avuto, infatti, sarebbe stato solo un uomo e non avrebbe potuto essere Dio. Se era Dio, non poteva aver vissuto ma solo aver avuto un corpo apparente, una sorta di manifestazione corporea di cui si servivano le divinità per mescolarsi agli uomini. E allora anche la sua morte sulla croce perdeva qualunque significato redentivo. Da qui si originarono le dottrine sulla duplice natura di Cristo che trovarono una sistemazione nel concilio di Calcedonia (451) dove si accettò la tesi che riteneva Cristo “una ipostasi con due nature”. I latini parlavano invece di una “persona” con due nature, una umana e una divina. In effetti il termine latino *persona* corrisponde al greco *hypostasis*, che indica una realtà distinta, che sussiste in sé; mentre il termine greco *ousia* corrisponde al latino *substantia* o natura, ed indica ciò che è comune ad individui della stessa specie, quindi non esiste in sé ma nelle persone a cui è comune. Tale precisazione linguistica serve a rilevare che nel caso della Trinità si distinguevano tre persone che possedevano tutte e tre l’essere (*ousia*) divino, nel caso di Cristo invece dovevano essere distinte due “nature” appartenenti ad un’unica persona.

La Trinità era unita in un’unica sostanza distinguibile al contempo in tre persone, Gesù visse come una persona in due nature. Persona è qui intesa come congiunzione di umano e divino, due modi di esistenza altrimenti inconciliabili. Il corpo visibile mostrato dall’immagine apparteneva a un tutto indivisibile da anima e divinità.

La dottrina delle due nature in una persona aveva risolto una disputa durata secoli. Ma come potevano le immagini esprimere la simultaneità di due modi di esistenza? Ossia esprimere il concetto teologico di persona? Il concetto teologico di persona si lega con il ruolo teatrale, con la maschera e corrisponde al concetto teatrale, suggerendo una visione contemporanea di due modi di esistenza: ruolo e attore nel teatro, uomo e Dio nella teologia (Weihe, 2004). Come nel teatro l’attore non era separabile dalla parte che interpretava pur distinguendosi da essa, così Cristo era concepito come una persona mascherata di cui si sa più di quanto non è dato vedere. Ma le immagini di Cristo si trovarono a dover risolvere non solo le contraddizioni di una particolare ontologia del corpo ma anche le difficoltà relative a una “storia biografica che oltrepassava i limiti normali di un corpo” e metteva in gioco una paternità metafisica, una esecuzione capitale e una resurrezione (Belting, 2005).

---

<sup>3</sup> Cfr. Greimas 1976, p.18.

Le immagini fisiche venivano divulgate come trasduzione visiva del tema. I dibattiti teologici, infatti, sfuggivano a una comune comprensione e avevano bisogno di visualizzare i risultati in immagini di facile comprensione, e gli artisti dovevano così rendere l'evidenza teologica trasponendo visivamente le asserzioni dei testi dei teologi. In tal modo anche l'immagine del corpo di Cristo entra nel dibattito teologico.

La relazione tra l'immagine del corpo di Cristo e il discorso teologico sulla sua duplice natura può essere sinteticamente esemplificata attraverso la rappresentazione del Cristo sulla croce: se le immagini rappresentavano Cristo con gli occhi aperti rischiavano di negare la sua morte fisica, se lo rappresentavano con gli occhi chiusi rischiavano di negare la sua natura divina che ovviamente non poteva morire. Il problema era dunque quello di risolvere la questione teorica della rappresentazione della morte senza trascurare il problema teologico dottrinario della duplice natura di Cristo.

## 2.Origini e trasformazioni

La crocifissione di Cristo è l'immagine più emblematica del cristianesimo. È l'evento nel quale Cristo si rivela in tutta la sua dignità di salvatore del mondo, attraverso il dono di sé in obbedienza al Padre. Eppure le croci disegnate svelatamente nei primi secoli della chiesa sono pochissime<sup>4</sup>. Solo nel IV secolo la croce compare nell'abside delle Basiliche paleocristiane e nei mosaici ravennati come nella cupola del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (fig.1) dove la Croce è al centro di una straordinaria decorazione stellare.

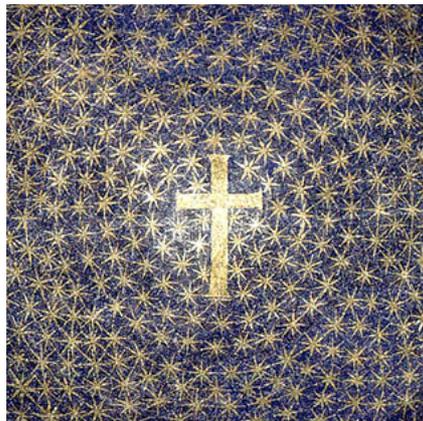


Fig.1 – Decorazione musiva della cupola, Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia

Ma i più importanti monumenti cristiani a Costantinopoli, a Ravenna o a Roma non presentano alcuna raffigurazione della crocifissione. Nei primi quattro secoli nessun artista cristiano ha mai rappresentato Gesù inchiodato alla croce. La rappresentazione figurativa del crocifisso inizia nel V secolo e si realizza con un processo graduale.

---

<sup>4</sup> L'arte delle prime comunità esprime simbolicamente il sacrificio di Cristo con immagini simboliche. Il pesce, in greco ICHTHYS, acronimo dell'espressione greca *Iesous CHristòs THEou Yìòs Sotér*, che significa "Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore"; poi il Buon Pastore con l'agnello sulle spalle, che nella prima letteratura cristiana esprime il compito di salvatore di anime, poi con il solo agnello o con l'ancora, che in forme diverse camuffa la croce. Recentemente il simbolo del pesce è stato spiegato sulla base di una similitudine eidetica con lo *stipes* o *patibulum*. Cfr. <http://www.utopia.it>.

Non se ne è trovano tracce precedenti, ad eccezione di alcune piccole gemme su cui è tracciata schematicamente la scena del Calvario e di un graffito scoperto su una parete del palazzo imperiale al colle Palatino, a Roma (metà del II secolo) entrambi provenienti da ambienti pagani.

La più antica raffigurazione della Crocifissione (fig.2) è quella che compare nel pannello delle porte lignee di S. Sabina a Roma (432 ca) che mostra al centro Cristo con la barba in piedi tra i due ladroni imberbi.<sup>5</sup> Le croci sono dissimulate, le tre figure indossano solo un perizoma e allargano le braccia non nella tensione della chiodatura ma piuttosto nel gesto dell'orante. I piedi appaiati e non sovrapposti sembrano posti su un suppedaneo e non appaiono inchiodati. La testa si volge lievemente verso destra.



Fig. 2– Crocifissione, pannello ligneo, Roma, S. Sabina

Il pannello della porta di S. Sabina è uno dei rarissimi esemplari di scultura lignea paleocristiana conservata. Accanto a questo schema iconografico prese forma un altro modo di rappresentare la crocifissione. L'esempio più antico a noi rimasto risale all'anno 586. È una miniatura del vangelo siriano di Rabbula conservato nella Biblioteca Laurenziana di Firenze che mostra una raffigurazione completa della scena con Maria, le pie donne e il gruppo dei soldati che si giocano la tunica di Cristo (fig.3). Gesù è coperto da una tunica (il *colobium*) e la scena è più complessa. Ma anche in questo caso non vengono rappresentate le conseguenze della tortura e la morte di Gesù: egli è vivo, non piagato dai colpi subiti. La morte è aspettualmente incoativa, come annunciata dal soldato che sta per trafiggerlo, mentre un altro soldato sta offrendogli la spugna imbevuta di aceto.

Questi due schemi iconografici sono poi stati ripresi molte volte e in vari modi, molto frequentemente su tavole in avorio. Ma soltanto a partire dal VII secolo troviamo delle crocifissioni poste nelle chiese. Un esempio è l'affresco di S. Maria Antiqua a Roma (714-751) in cui Cristo è vivo, inespressivo, non segnato da alcuna traccia di dolore sul volto, con gli occhi aperti e incantati, trionfante nella sua solenne calma oltre la morte (fig.4).

È probabile che la rappresentazione di Cristo vivo trovi giustificazione, soprattutto nelle prime manifestazioni, nell'esigenza dottrinale di manifestare le sue due nature superando il problema del dolore umano di Cristo e anche superando, in forma onnicomprensiva e sintetica, il concetto della passione.

---

<sup>5</sup> Allo stesso periodo è riferito anche un piccolo reliquiario di avorio conservato nel British Museum di Londra.

In questo periodo compaiono anche i primi crocifissi veri e propri, intesi come figura isolata, non inserita in una scena. Un esempio molto significativo è il Crocifisso della cattedrale di Sansepolcro (fig. 5) unico esempio in Europa di scultura monumentale databile tra l'VIII e il IX secolo.

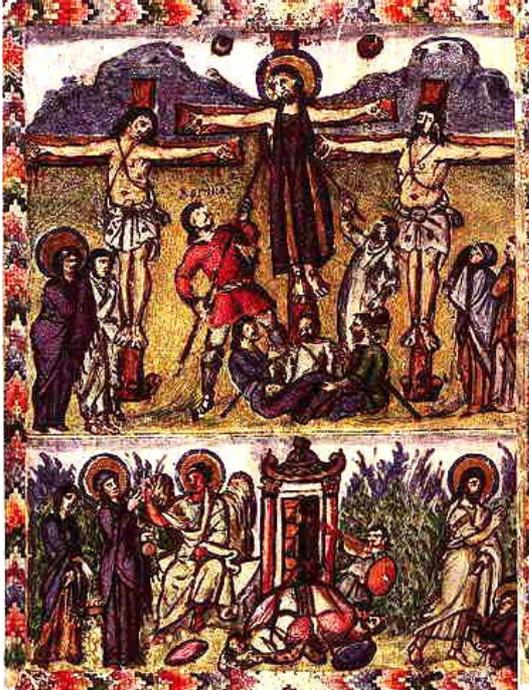


Fig.3 – *Crocifissione*, Vangelo di Rabbula, Firenze

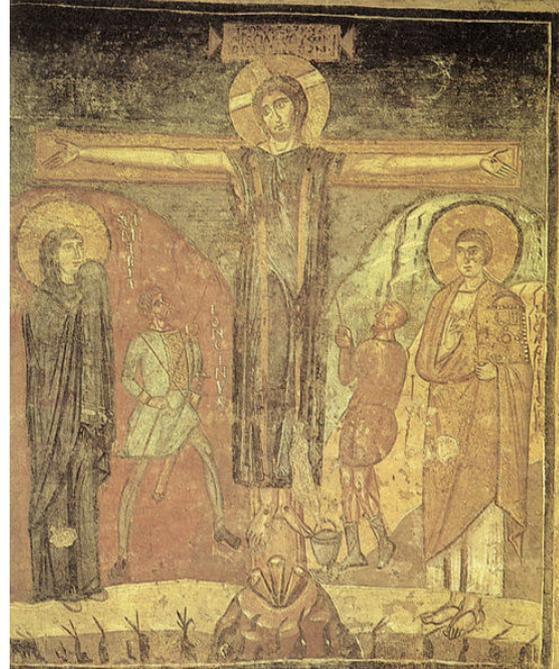


Fig. 3 – *Crocifissione*, Roma, S. Maria Antiqua

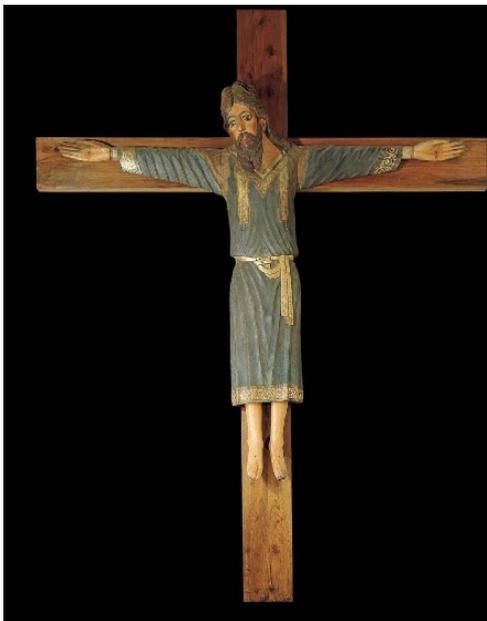


Fig. 4 – *Crocifisso*, sec.VIII-IX, Sansepolcro, Cattedrale

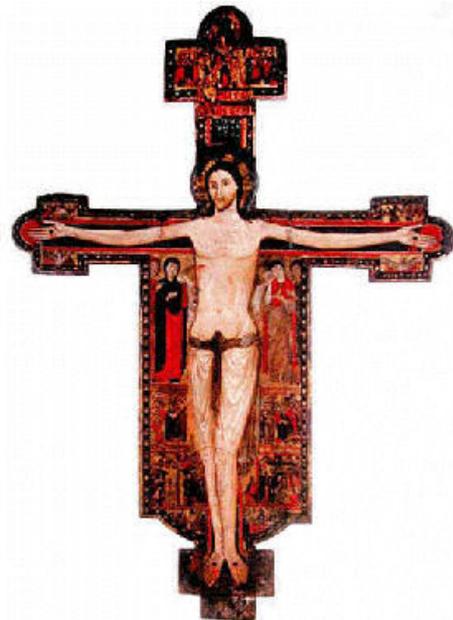


Fig. 5 – *Maestro Guglielmo, Croce*, 1138, Sarzana

Nell'Italia centrale sin dal XI secolo si sviluppa la tradizione delle croci dipinte su tavola, in molti casi destinate a essere appese nell'arco trionfale delle chiese o al di sopra dell'iconostasi, cioè la zona che separava la navata dal presbiterio destinato al clero. Talora

erano collocate direttamente sulla mensa dell'altare. In conseguenza di questa collocazione, il programma iconografico che li caratterizzava era finalizzato all'espressione di significati strettamente legati con la celebrazione liturgica. Rispetto ai crocifissi lignei, la croce dipinta è caratterizzata sin dall'inizio da una struttura di notevole complessità, fornita di terminazioni quadrangolari dei bracci e di un tabellone centrale destinato in origine ad accogliere una selezione di scene tratte dal racconto evangelico. Al centro, il Cristo è raffigurato sulla croce in posizione frontale, con la testa eretta e gli occhi aperti, per sottolineare, attraverso un procedimento di antitesi, la sua vittoria sulla morte e sul peccato. Agli estremi dei bracci della croce, compaiono solitamente le figure a mezzo busto o intere della Vergine e di S. Giovanni evangelista e talvolta nel braccio superiore, un'ascensione. Il più antico esempio italiano è la Croce di Sarzana firmata Maestro Guglielmo 1138 (fig.6).

In queste prime rappresentazioni della Crocifissione la figura di Cristo appare rigorosamente inscritta nella croce e il suo volto non mostra alcun segno di patimento, ha i piedi appaiati e gli occhi aperti, particolare, quest'ultimo, che si manterrà nelle croci dipinte fino al XIII secolo. Appare come una sorta di cadavere vivente che "rappresentava la *coesistenza* di due nature, una morta e una che non poteva morire, in una *compresenza visibile*" (Belting 2005).

Intorno alla metà del XIII secolo, con un processo che abbraccia tutto il XIV, si assiste alla trasformazione della raffigurazione della crocifissione, intesa come celebrazione del mistero redentivo, della vittoria di Cristo sul peccato e sulla morte, alla crocifissione intesa come cronaca del supplizio cui fu sottoposto Gesù. Inizia a diffondersi un tipo di croce dipinta che rappresenta il Cristo sofferente, con il capo reclinato sulla spalla, gli occhi chiusi, il corpo che perde la rigida frontalità per inarcarsi dal dolore. Il programma iconografico del tabellone e dei terminali privilegia la sua estrema umiliazione attraverso la morte sulla croce. Questo processo di trasformazione, caratterizzato da una crescente drammatizzazione della figura di Cristo, giungerà alla piena e drammatica umanizzazione del mistero della morte di Cristo in piena devozione francescana. Tuttavia laddove nell'arte occidentale si assiste alla trasformazione dall'immagine del Cristo trionfante sulla morte, all'immagine del Cristo dolente (*Christus patiens*), ritratto realistico della sofferenza terrena, che lascia a mano a mano scomparire l'ieraticità distaccata di matrice alto medioevale, nell'arte orientale il corpo del Cristo morto non mostra mai segni di corruzione, sembra addormentato, ed è bello anche nella morte che non può alterare la carne incorruttibile del Salvatore. A differenza dell'analogia rappresentazione nell'arte occidentale, in cui si va esasperando l'elemento del dolore, della sofferenza e dell'agonia, la scena della crocifissione di tradizione orientale dell'icona ispira una profonda calma, esprime maestosa regalità all'interno di una tensione drammatica che non eccede mai nella scompostezza della disperazione. Il Cristo in croce è il Cristo della gloria che presiede dall'alto del suo trono il compiersi del dramma. Nell'icona della Crocifissione della scuola di Rublev (fig. 7), appartenente all'iconostasi della Cattedrale della Trinità del monastero di Pavel di Obnora, l'immagine del Crocifisso, contrariamente allo strazio di tante opere occidentali, non è rappresentata nella sua umanità sofferente. Il sentimento del dolore lascia spazio alla contemplazione del Mistero. A fianco di Cristo sono da una parte Maria, dall'altra Giovanni. Le figure ai piedi della croce sono eccezionalmente allungate; i loro volti esprimono pace e serenità. Non c'è spazio per il dolore, né per le lacrime.

Si suole riconoscere in questo genere di rappresentazioni l'influsso della teologia giovannea, cui si ispira tutta la concezione liturgica e teologica del mondo greco-bizantino.

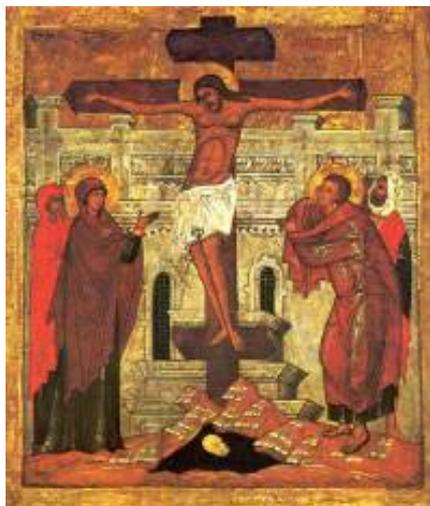


Fig. 6 – *Crocifissione*, sec. XIV, Scuola di Rublev



Fig. 7 – *Crocifisso*, 1230, Pisa, Museo Nazionale

La figura del *Christus patiens* compare per la prima volta in Italia nel *Crocifisso* (fig.8) su tavola lignea sagomata conservato nel Museo Nazionale di San Matteo di Pisa e risalente al 1230, riferito a un anonimo artista bizantino. Nel *Crocifisso* pisano compaiono tutti gli elementi canonici di questo tipo di raffigurazioni, il Cristo ha il capo reclinato e gli occhi chiusi; il fiotto di sangue che esce dalla ferita sul costato attesta che la vita prosegue oltre la morte; sulla cimasa è *Trionfo di Cristo* tra angeli, nei due tabelloni ai bracci alterali, gli spettatori della crocifissione. Ai fianchi del corpo di Cristo sono inoltre rappresentate entro due riquadri allungati le *Scene della Passione*. Ancora il corpo di Cristo non è inarcato, come nei successivi crocifissi di Giunta Pisano e di Cimabue.

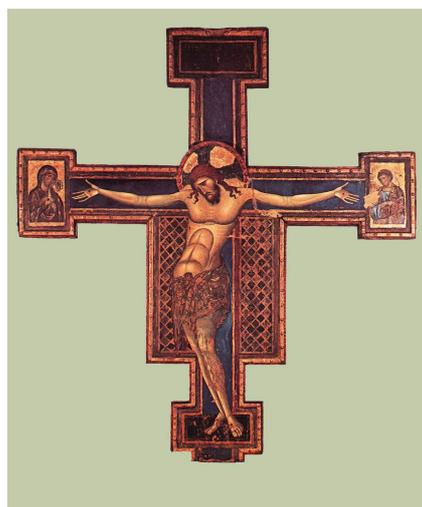


Fig. 8 – Giunta Pisano, *Crocifisso*, 1250.54, Bologna, Basilica di S. Domenico

Il *Crocifisso* della basilica di S.Domenico a Bologna (fig. 9), dipinto da Giunta Pisano tra il 1250 e il 1254 è la prima opera pervenutaci nella quale il corpo di Cristo è arcuato verso la sinistra e, debordando dal braccio della croce, occupa una delle due fasce laterali dove anticamente venivano raffigurate le scene della passione, che quindi cedono il passo ad uno

sfondo di motivi geometrici. Sui tabelloni alle estremità dei bracci laterali Maria e San Giovanni sono raffigurati a mezzo busto (invece delle piccole figure intere bizantine) e nell'atteggiamento del compianto. Il tentativo di drammatizzazione della figura di Cristo mira ad una maggiore umanizzazione del sacro e determina un maggior coinvolgimento patemico dell'osservatore.



Fig. 10 – Giotto, *Crocifisso*, 1300, Firenze, S .Maria Novella

Il processo di umanizzazione della figura di Cristo si conclude con la *Croce* di Giotto nella chiesa fiorentina di S. Maria Novella (fig.10) dove l'artista lavora per le istituzioni domenicane. Il Cristo non è più inarcato come nei modelli precedenti ma appeso alla croce, le ginocchia si piegano, i piedi sono uniti, forati da un solo chiodo e la sofferenza viene descritta nei suoi aspetti fisici più strazianti. E' l'estrema drammatizzazione e umanizzazione del dolore della crocifissione. L'opera appartiene alla attività giovanile di Giotto e in essa l'artista attua un rinnovamento stilistico e iconografico della pittura, realizzando una figura profondamente naturale ed umana di Cristo sulla croce opposta alle precedenti immagini prevalentemente simboliche della divinità, d'origine bizantina. La Croce è, quindi, contemporaneamente un eccezionale documento della grande svolta artistica ed espressiva di Giotto e un manifesto della nuova religiosità proposta al popolo dai domenicani. La Croce di Giotto è espressione della meditazione giottesca sulla morte terrena e corporale di Cristo. Nell'affermazione prepotente della umana fisicità di Cristo si è voluto cogliere un messaggio rivolto contro l'eresia catara, allora presente a Firenze, che condannava la realtà fisica come appartenente al male, contrapposta al mondo spirituale, secondo un manicheismo d'antica origine. L'impegno religioso preminente dei Domenicani consisteva proprio nella predicazione contro tale eresia.

L'interesse veristico porta come conseguenza un impoverimento del messaggio teologico. In questo senso può intendersi la scomparsa della raffigurazione del Cristo Risorto che era spesso presente o nella cimasa delle croci, oppure nel gioco del recto/verso dei crocifissi che rappresentavano da un lato il Cristo sofferente e dall'altro il Risorto o il Cristo in gloria.

Con il primo Rinascimento nasce un nuovo modo di concepire e studiare la realtà: oggetto di interesse è tutto ciò che è osservabile, misurabile, sperimentabile. Il resto perde di importanza. Laddove nel Medioevo il cielo era trasparente e all'avvenimento del Calvario erano presenti anche gli angeli e i santi, ora la volta del cielo diventa opaca, la scena

rappresenta la passione e la morte di Cristo con crudele verosimiglianza in presenza di un gruppo variabile di astanti, la Vergine, S. Giovanni, la Maddalena, Marta, Maria, i soldati, ecc.

Il tema della sofferenza umana di Cristo acquista sempre più rilievo ma mentre la Chiesa cattolica continuerà a prestare grande attenzione al tema della misericordia di Dio, il protestantesimo radicalizza l'interpretazione della redenzione del Cristo. La Riforma protestante non conosce quasi altra raffigurazione che il Cristo sofferente e crocifisso. Tutte e due le tendenze portano a un medesimo risultato: le immagini del crocifisso si fanno sempre più crudeli nell'evidenziare la sofferenza. Ora sulla croce non c'è la persona di Gesù, ma il suo cadavere. Uno degli esempi più significativi di questo tipo di immagine è il Cristo che Mathias Grünewald dipinse intorno al 1515, per gli Antoniti di Isenheim, nel grande altare, oggi conservato a Colmar (fig.11). Qui c'è la figura più sconvolgente di Cristo che mai sia stata mostrata: una Crocefissione, con un Cristo scandalosamente realistico, il corpo in disfacimento, livido e tumefatto, così sfigurato da sembrare “esploso”.

Ma ormai l'assetto sintattico della scena si è consolidato e l'aspetto religioso del tema si va sempre più affievolendo a vantaggio di una sempre più accurata riflessione estetica e bellezza formale.

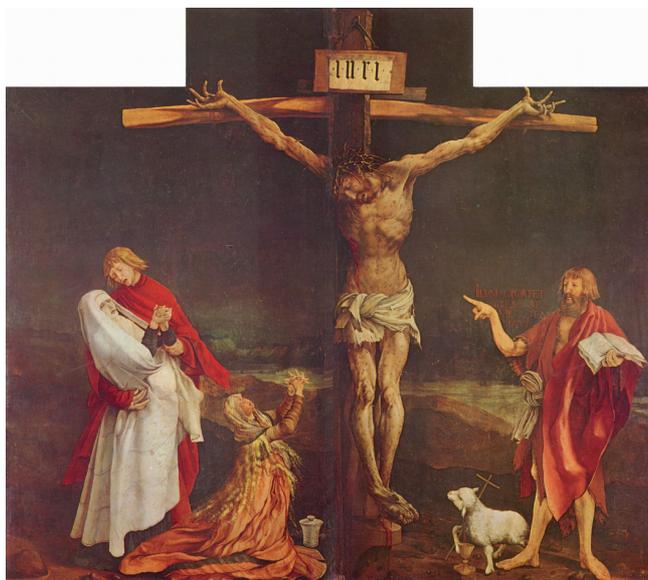


Fig. 11 – M.Grunewald, Crocefissione, 1515,  
Colmar, Museo

### 3. Motivi della rappresentazione

Possiamo a questo punto fare delle prime osservazioni e riflettere sulle trasformazioni che intervengono nel trattamento della scena. La più evidente è la trasformazione della morfologia della croce dalla primitiva forma a tau alla croce alla forma a t con il vettore verticale che si allunga, accrescendo con la verticalizzazione l'effetto di elevazione e determinando una più evidente separazione topologica tra la zona in basso dove si trovano gli astanti e quella in alto nella quale si stagliano le croci. Si definisce così una categoria topologica alto vs basso sul piano dell'espressione che può *semisimbolicamente* essere omologata a categorie di contenuto quali umano vs divino o vita vs morte, religioso vs profano.



Le trasformazioni figurative e plastiche più significative sono però relative alla figura di Cristo: la testa si reclinava, l'espressione da serena diviene triste, la corona di spine compare al posto del posto del nimbo, i piedi da appaiati si sovrappongono modificando di conseguenza il numero dei chiodi che diventano tre e sollecitando il riferimento al significato teologico del numero, la presenza del suppedaneo che conferisce risalto alla figura di Cristo ma è soprattutto rilevante il trattamento del corpo di Cristo che dalla serenità espressa dalle linee rilassate del corpo e dal distendersi morbido delle braccia si contorce e si tende così da accrescere la tensione emotiva. L'effetto di pacata celebrazione del mistero redentivo si trasforma nella presentazione della umana sofferenza e passione agonica di Cristo.

La rappresentazione dell'atto del morire inteso come intervallo tra la vita e la morte rinvia al motivo figurativo dell'agonia, nella cui etimologia è implicato il combattimento tra due oppositori e comporta la compresenza di elementi somatici contrastivi della vita e della morte che sono espressi dal trattamento dello sguardo e del corpo. Per quanto riguarda il corpo, plasticamente considerato come un insieme di segmenti legati da punti snodo, la condizione inerte coincide con una omodirezionalità di segmenti, come se essi componessero un unico segmento retto; quella tesa, al contrario, con un andamento tortuoso dei segmenti che conferiscono al corpo un aspetto contorto. La categoria lineare rettilineo vs contorto può allora essere omologata alla categoria di contenuto vita vs morte. Osservando numerosi esempi di crocifissioni, è possibile collegare al grado di tensione lineare prodotta nel corpo di Cristo una serie di variazioni di tensione agonica. Insomma il corpo di Cristo si contorce più o meno tensivamente per esprimere il grado di agonia, il grado di approssimazione al punto di morte.

L'espressione della tensione e distensione agonica è plasticamente affidata anche all'uso di tonalità cromatiche più o meno vivaci o smorte che analizzate come contrasti cromatici sul piano dell'espressione sono anch'essi omologabili alla categoria vita vs morte sul piano del contenuto. Per quanto riguarda gli occhi, l'opposizione banale occhi aperti vs occhi chiusi è ovviamente la categoria basilare della grammatica dell'agonia ma nelle varie opere l'apertura degli occhi si combina con l'intensità e la direzione dello sguardo dando luogo a una serie differenziata di possibilità che suggeriscono di stabilire di volta in volta sulla base di ogni singola opera la pertinenza delle opposizioni espressive e la loro rilevanza per la manifestazione di opposizioni conformi di contenuto.

Già Calabrese ha rilevato che gli occhi, oltre ad essere strumento della *vista*, sono anche strumento dello *sguardo* e dunque possono essere analizzati come traccia di una sintassi discorsiva.

Una delle maniere pittoriche di esprimere l'enunciazione enunciata è proprio quella di raffigurare nel dipinto uno sguardo. E si può dare il caso di un'enunciazione del tutto interna all'enunciato o invece di una strategia che per mezzo di opportuni *embrayages* e *débrayages* chiama in causa un'istanza di osservazione esterna. Lo studioso ha evidenziato che, nel caso particolare dello sguardo del Cristo morente, ove siamo in presenza di una enunciazione enunciata, sono rilevabili corrispondenze tra il patimento fisico del morente e il patimento morale degli astanti. La rappresentazione delle passioni degli astanti costituisce una soluzione al paradosso e all'impossibilità della rappresentazione dell'istante supremo del morente. Infatti laddove nell'agonizzante devono essere compresenti gli elementi della lotta agonica, tensione e lassità, perché il momento del punto di morte non può essere rappresentato che per approssimazione, nella rappresentazione della passione degli astanti avviene il contrario, poiché si tratta di una passionalità crescente che esplode nel momento esatto del trapasso. Dunque la rappresentazione delle passioni dell'animo di chi assiste al compiersi dell'evento serve a risolvere il problema teorico posto, nell'ambito della visione corretta e scientifica della prospettiva, dalla necessità della corretta resa di un evento



somatico e spiega in modo tecnico e teorico quello che comunemente si attribuiva alla crescente drammatizzazione della scena sacra.

E' infine interessante rilevare che l'assetto sintattico dei personaggi della crocifissione sembra fin dalle origini rispettare uno schema fisso: il Cristo centrale appare sempre con la testa reclinata verso la sua destra dove, nelle scene più complesse, si trova la figura della Vergine, mentre a sinistra si trova S. Giovanni. La parte destra sembra investita di una valorizzazione positiva. Anche nell'iconografia del Giudizio Universale, i giusti sono alla destra del Cristo giudice e i peccatori alla sua sinistra e nella Crocifissione il buon ladrone è crocifisso alla destra di Cristo mentre l'altro alla sua sinistra. Provando a riflettere su questa organizzazione spaziale, la prima banale osservazione che viene in mente è che la contrapposizione tra destra e sinistra è un elemento universale della percezione umana e, di norma, alla destra si attribuisce un valore positivo, alla sinistra negativo. Cosa che è espressa in modo palese anche nelle lingue naturali. Ma l'opposizione destra/sinistra, così come alto/basso o anteriore/posteriore, può avere un carattere fisico, dunque relativo, o un carattere assiologico, dunque assoluto. In una situazione dialogica, per esempio, due persone poste l'una di fronte all'altra determinano in maniera opposta la destra e la sinistra mentre la stessa opposizione omologata all'opposizione positivo/negativo diviene una caratteristica assoluta dello spazio assiologizzato.

Gli antichi pagani attribuivano un valore assoluto alla destra e alla sinistra distinguendo divinità "destre" propizie e divinità "sinistre" infauste e ostili. Nessuno è in grado di spiegare in maniera convincente su quali basi si potesse sostenere tale concezione, anche perché è evidente che destra e sinistra non esistono in natura ma dipendono dalla posizione in cui si trova il nostro corpo rispetto a ciò che lo circonda. Ciò nonostante anche nelle preghiere cristiane destra e sinistra assumono valore assiologico. Nel Credo l'espressione "alla destra del padre" ha ovviamente valore assoluto e in questo caso Dio rappresenta il punto di riferimento rispetto a cui si definisce lo spazio. Nel paganesimo l'opposizione destra /sinistra è correlata alla contrapposizione tra divinità propizie o ostili, nel cristianesimo tale opposizione si lega alla opposizione tra Dio e il diavolo, dunque tra bene e male o tra cielo e terra. Tale contrapposizione assume particolare rilevanza nei riti religiosi ma viene determinata in maniera diversa a seconda delle culture e del contesto in cui si manifesta. La religione infatti presuppone un rapporto con Dio e, di conseguenza, l'opposizione può essere determinata o dal punto di vista dell'uomo che comunica con Dio o dal punto di vista di Dio al cui cospetto si presenta l'uomo. Nella celebrazione rituale tale contrapposizione può essere definita in relazione al rapporto spaziale tra l'officiante e il fedele. Anche se nei rituali è indiscutibile la preminenza del lato destro, in assoluto tale differenziazione dipende dal punto di vista assunto.

Un officiante che celebra un rito in cui tale opposizione risulta significativa, è parte di uno spazio assiologico di cui Dio fissa le coordinate, si orienta nella propria percezione su Dio e poiché Dio rappresenta il bene, l'uomo collega la destra al positivo e la sinistra al negativo. Tuttavia è proprio la posizione dell'uomo rispetto a Dio – che può essere definita in maniera varia – ciò che determina una differenza anche in riti che hanno lo stesso significato. Uspenskij (2005) ha illustrato il modo differente in cui cattolici e ortodossi si fanno il segno della croce: gli ortodossi toccano prima la spalla destra e poi la sinistra, i cattolici invece iniziano dalla sinistra e poi toccano la spalla destra. In entrambi i casi la parte destra è considerata come positiva; tuttavia gli uni cominciano dalla destra, gli altri si rivolgono alla destra. Tale differenza è determinata dal punto di riferimento in base al quale si definisce l'opposizione.

Nella tradizione ortodossa ci si segna da destra a sinistra ma quando si benedice qualcuno o qualcosa si compie il movimento in direzione opposta: cioè il segno della croce inizia sempre dalla spalla destra di colui che viene segnato, di colui che è oggetto dell'azione, di colui al



quale è rivolto il segno della croce. Nella tradizione cattolica, invece, il modo in cui si esegue il segno della croce è identico sia che un soggetto segni se stesso sia che benedica un altro individuo, oggetto o animale, cioè il movimento viene rivolto sempre da sinistra a destra rispetto al soggetto dell'azione, a colui che traccia il segno.

Il movimento da sinistra a destra viene interpretato come percorso dall'oscurità alla luce, dal peccato alla salvezza; quello inverso come vittoria sul male, sul demonio che si ritiene trovarsi alla sinistra dell'uomo. Tale interpretazione assume infatti particolare rilevanza nei rituali di esorcismo poiché il movimento da destra a sinistra benedice il lato sinistro e neutralizza l'azione del demonio.

Nella ricostruzione delle due tradizioni nella chiesa occidentale Uspenskij sottolinea che originariamente anche i cattolici potevano segnarsi da destra a sinistra ma quando benedicevano qualcuno o qualcosa eseguivano il gesto da sinistra a destra. Come gli ortodossi. Esistono diverse testimonianze in difesa e sostegno dell'una o dell'altra tradizione ma non esistono fino al XIV secolo prescrizioni che imponessero di segnarsi da sinistra a destra ove non si faccia menzione della tradizione opposta. L'uso di segnarsi da sinistra a destra prevalse definitivamente nella chiesa cattolica solo dopo il Concilio di Trento (1545-1563).

Ancor oggi coloro che si segnano da destra a sinistra, benedicono in direzione opposta; quelli che si segnano da sinistra a destra mantengono questo orientamento: in un caso il punto di riferimento è dato dall'azione di chi esegue il segno della croce che ripete l'azione del sacerdote, nel secondo dall'azione di chi riceve, cioè dal movimento che farebbe uno che si sta segnando<sup>6</sup>.

In entrambe le tradizioni, però, la benedizione è una prerogativa esclusiva del sacerdote e il segnarsi costituisce la ripetizione del gesto fatto dal sacerdote. Tuttavia il segno della croce fatto da sinistra a destra viene correlato all'agire dell'uomo rivolto a Dio, quello fatto da destra a sinistra all'agire di Dio nei confronti dell'uomo. Come spiega Uspenskij:

“In un caso trova espressione la comunicazione con Dio, nell'altro l'associazione a Dio; (...) In un caso l'uomo che fa il segno della croce simboleggia l'anelito alla salvezza, nell'altro l'uomo che viene benedetto si presenta come oggetto della salvezza (oggetto dell'azione benefica del segno della croce), che prova l'azione della grazia divina. In altre parole in un caso l'attenzione si focalizza sul percorso verso la salvezza, nell'altro sul risultato della salvezza.”(Uspenskij 2005, p. 47).

Il movimento da sinistra a destra, che, abbiamo detto, è inteso come passaggio dal peccato alla salvezza, rappresenta una preghiera, con esso ci si *rivolge* a Dio; il movimento da destra a sinistra, che è inteso come rituale di purificazione, esprime una professione di fede, con esso l'uomo dichiara di essere sotto la protezione di Dio, in comunione con Dio ma soprattutto di essere in sua *presenza*. Chi si segna da destra a sinistra si trova a fianco di Dio e gode perciò della sua protezione. La sua destra è correlata alla destra di Dio.

Un'analoga differenza di relazione spaziale mi pare presente anche nelle rappresentazioni a carattere sacro. Ad esempio nelle icone russe Uspenskij (1996) individua una posizione visuale interna, cioè il punto di vista di un osservatore pensato come interno allo spazio rappresentato, spesso coincidente con la posizione della figura centrale della rappresentazione, che si contrappone al punto di vista di un osservatore esterno. Ciò determina un'inversione della categoria destra/sinistra e comporta un rovesciamento del

---

<sup>6</sup> Tuttavia il modo di benedire è identico nelle diverse tradizioni cristiane e permette di considerare la benedizione come gesto originario e storicamente primario rispetto al gesto del segnarsi che deriva dalla pratica della catechizzazione con cui si preparavano i catecumeni a ricevere il sacramento del battesimo. Per una più completa trattazione, cfr. Uspenskij, 2005.

modo di rappresentazione prevalente nel mondo occidentale. La destra (di Cristo) si connette con la fede e la sinistra con la mancanza di fede. L'opposizione destra/sinistra assume così un significato teologico. La categoria destra/sinistra si rivela determinante nel veicolare effetti temporali ma anche spaziali perché davanti e dietro sono concepiti in relazione al punto di vista interno. Tale orientamento non è tuttavia prerogativa esclusiva dell'arte dell'icona russa e bizantina ma anche dell'arte pre-rinascimentale come attesta lo studio condotto dallo stesso Uspenskij (2002) sulla pala di Gand di van Eyck (figg.12, 13) in cui l'opposizione tra punto di vista interno e punto di vista esterno, che rinvia a due diversi sistemi rappresentativi, serve a veicolare l'opposizione sul piano del contenuto tra sfera divina e sfera terrena<sup>7</sup>.



Fig. 12 – J. Van Eyck, Pala di Gand aperta

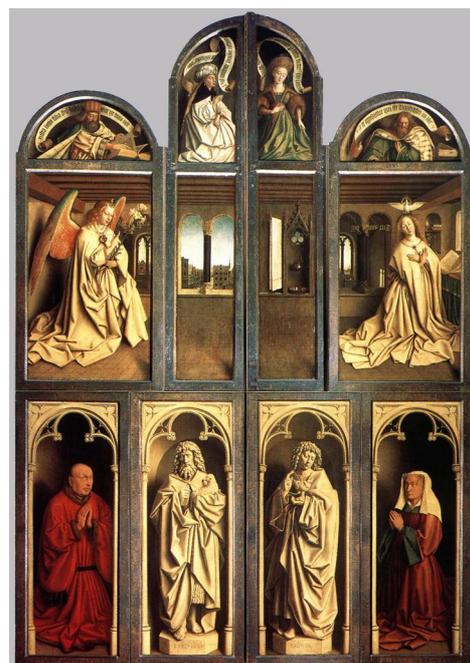


Fig. 13 – J. Van Eyck, Pala di Gand chiusa

Si può dunque sostenere che la disposizione degli attori delle crocifissioni tiene conto di uno spazio assiologizzato sia quando il punto di vista è a interno, come nelle icone russe, sia quando è esterno come nella prospettiva albertiana. E dunque che la relazione di comunicazione o associazione con la divinità espressa dalla modalità di segnarsi, diversa nelle due culture, si riflette nelle rispettive consuetudini rappresentative.

La storia della devozione in Oriente è però caratterizzata da un uso e un controllo della morfologia delle immagini sacre del tutto particolare. Nonostante l'immagine abbia sempre costituito per ambedue le professioni religiose un oggetto potenzialmente comprensibile sia nei suoi contenuti, sia nei suoi mezzi espressivi specifici, in Oriente alle figurazioni sacre

<sup>7</sup> Il capolavoro di Jan Van Eyck si caratterizza per una solida e sapiente organizzazione dello spazio. La correlazione oppositiva fondamentale tra celeste e terrestre, si fonda su strategie di messa in scena che dall'articolazione della pala aperta all'articolazione della pala chiusa non sono tuttavia le stesse: se nel primo caso infatti la differenza di contenuto celeste/terrestre è resa, sul piano dell'espressione, attraverso artifici propriamente spaziali, con un contrasto del tipo prospettiva interna/prospettiva esterna, nel secondo sono invece scelte stilistiche, e soprattutto la produzione di livelli diversi di convenzionalità, a restituire l'opposizione divino/umano. Uspenskij insiste a più riprese nell'affermare che entrambi i mondi, *questo* e *l'altro*, vengono mostrati insieme.



viene riconosciuta una minore qualità mimetica e, in compenso, una potenzialità metafisica intrinseca, capace di distinguerle da ogni altra forma di ritrattistica prettamente terrena. La funzione dell'icona è fondamentale nella vita liturgica ufficiale e in quella privata, molto più profondamente di quanto non lo siano le immagini sacre dell'occidente. Per comprendere è utile distinguere, con Kerenyi (1962), tra *culto* e *devozione*. Il presupposto delle immagini di culto (*Kultbilder*) è l'esistenza oggettiva di Dio, quello delle immagini di devozione (*Andachtbilder*) è l'esistenza del credente. L'immagine di culto presuppone l'incarnazione e l'opera salvifica di Dio. Il significato dell'immagine di culto è che Dio si fa presente e parla attraverso di essa. L'immagine di devozione ha origine dalla vita intima del credente, è storicamente e culturalmente determinata. Il Cristo di Monreale è un'immagine di culto, il Cristo di Michelangelo un'immagine di devozione. Così, mentre l'immagine di culto è orientata verso la *trascendenza*, l'immagine di devozione proviene dall'*immanenza*.

Secondo Florenskij (1977), la cui riflessione sull'icona, sviluppata ai primi del Novecento, appare ancor'oggi come la più interessante ed esemplare, ciò che qualifica in modo essenziale l'icona è il fatto di essere un'immagine sacra e la sua prima e fondamentale determinazione è pertanto quella di appartenere al culto. Sicché a fondamento dell'icona sta un'esperienza spirituale, la percezione di un'autentica esperienza spirituale sovramondana. "Come una visione sfolgorante, straripante di luce si mostra l'icona. È come se essa non fosse circoscritta, non puoi parlare di questa visione altrimenti che con la parola: soverchia. Si riconosce che è superiore a tutto ciò che la circonda, situata in uno spazio tutto suo e nell'eternità"(p.24).

L'icona non è il risultato di una creazione individuale, una rappresentazione sensibile di alcunché, ma più essenzialmente "rivelazione" e "testimonianza". Essa è "conferma e proclama, annuncio per mezzo di colori del mondo spirituale"(25): porta regale, dunque, attraverso cui entriamo in contatto con il mondo spirituale, attraverso cui facciamo esperienza della vita dello spirito. Ecco perché "ogni icona è una rivelazione".

Le icone, "*emanazioni nel mondo sensibile dei personaggi sacri che vivono ormai in eterno nel Regno dei Cieli*", sono per gli ortodossi una via verso il mistero che unisce la natura divina e umana di Cristo e fondano la loro essenza nel mistero dell'incarnazione del Figlio di Dio.

Il loro scopo non è illustrare il mondo reale ma trasmettere concetti e idee di ordine religioso e morale superando le normali costrizioni di materia, spazio e tempo attraverso raffigurazioni simboliche. Le icone non sono il prodotto della fantasia creatrice dell'artista, e neppure l'espressione di un singolo individuo, ma sono manifestazioni della realtà divina originaria. Laddove il nostro rapporto con l'iconografia pittorica religiosa è principalmente di carattere estetico e fondamentalmente estetica è la stessa esperienza del pittore, colui che "scrive" un'icona vive un'esperienza intensamente mistica: quella di rappresentare non delle figure ma delle emanazioni dell'ultraterreno. Nelle chiese e nei monasteri d'Oriente gli iconografi sono sempre uomini di grande fede: monaci o religiosi; il loro lavoro è frutto di preghiera, digiuni e profonda meditazione.

Nell'arte occidentale invece, non c'è artista che non abbia, a modo suo, celebrato il sacrificio di Cristo, qualunque fossero le convinzioni personali degli artisti, credenti o non credenti nella divinità di Cristo. Anche gli artisti contemporanei sono stati affascinati dal mistero della Croce più di quanto si potrebbe pensare. Da Edvard Munch che dipinge nel 1900 la grande tela, *Golgota* (fig.13), in cui si rappresenta nudo in croce al posto del Cristo, circondato da una folla di figure e di maschere, a Emil Nolde che stordisce con lo sfrenato cromatismo della sua *Crocifissione* (fig.14); da Paul Gauguin che in Bretagna rappresenta sé stesso in un *Cristo giallo*(fig.15) a Pablo Picasso che giunge nel 1937 a un'opera emblematica in cui la deformazione dei corpi (fig.16), ridotti a pure linee e colori, è assoluta, a Marc Chagall che fa dell'ebreo morto in croce per l'umanità il simbolo emblematico della sua personale religiosità (fig.17).

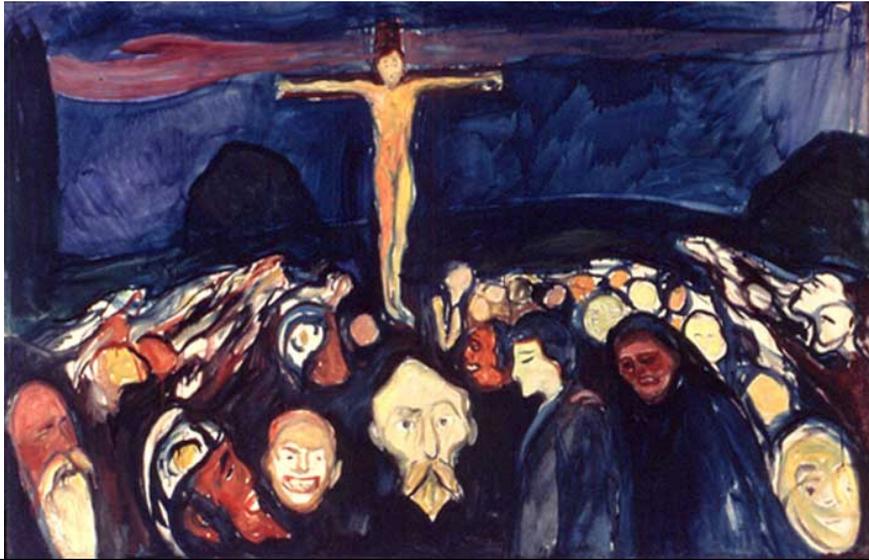


Fig. 9 – E.Munch, *Golgota*, 1900, New York, Guggenheim Museum

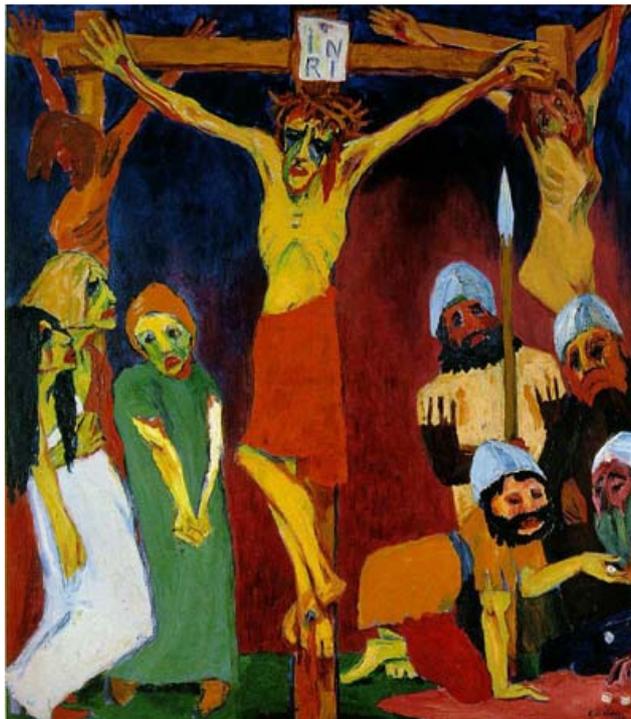


Fig. 15 – E.Nolde, *Crocifissione*, 1911, , Neukirchen, Nolde Museum

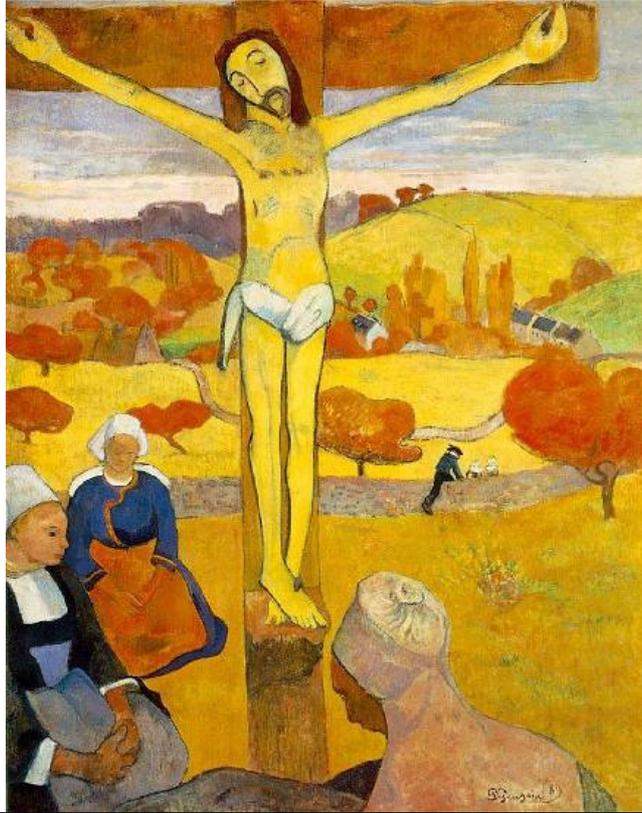


Fig. 16 – P. Gauguin, *Cristo giallo*, 1889, Buffalo USA, Albright Knox Art

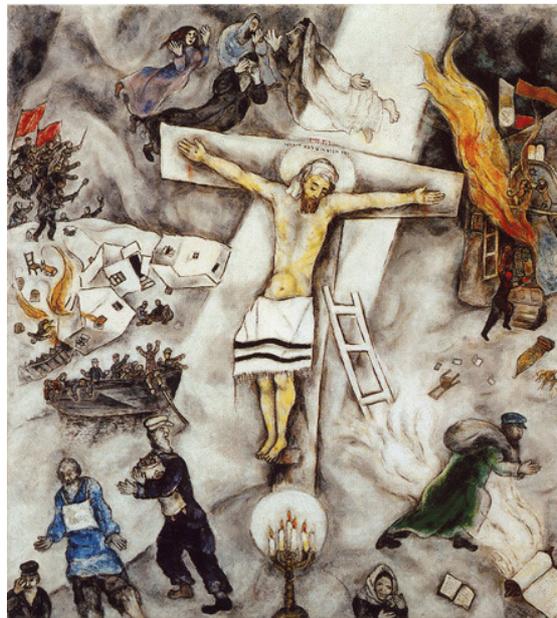


Fig. 17 – M. Chagall, *Crocifissione bianca*, 1938, Chicago, The Art Institute

Ma mentre la crocifissione nella tradizione cattolica diviene solo un motivo figurativo che viene trattato con ampia libertà, nella tradizione ortodossa non si assiste alla stessa trasformazione e il carattere religioso del tema si mantiene inalterato. Secondo le più antiche tradizioni, infatti, le prime icone che costituirono i “modelli” ai quali i monaci



iconografi dovevano far riferimento erano antiche reliquie, e si consideravano *acheròpite*, cioè non dipinte da mano umana. Pertanto le diverse possibilità di strutturazione della superficie da dipingere non erano lasciate alla libera scelta dell'iconografo ma dovevano corrispondere a schemi ben precisi. I canoni degli antichi manuali mostrano che gli orientamenti di ordine tecnico e estetico sono considerati come aspetti di un unico discorso teologico. Per esempio, una prescrizione importante è quella relativa alla concezione planimetrica dell'iconografia che conduce a quei fenomeni di prospettiva inversa che distinguono quest'arte da quella occidentale, specialmente quella sviluppatasi dal rinascimento in poi. Nella planimetria scompare ogni senso di profondità e di rilievo. Il soggetto è proiettato su un piano a due dimensioni e le misure hanno come unità di base un modulo che corrisponde sempre alla lunghezza del naso, il centro geometrico della struttura compositiva corrisponde al centro teologico della rappresentazione. Anche la posizione frontale è espressione di valori spirituali propri del mondo delle icone. L'iconografo, che non deve essere fedele all'apparenza esteriore delle cose, usa lo schema della frontalità per esprimere quei valori. Le figure di profilo sono molto rare e sono destinate a personaggi secondari o negativi, demoni e peccatori che nel presentare il profilo manifestano la loro incapacità di contemplazione<sup>8</sup>.

L'icona è il contrario della pittura del rinascimento, non è una finestra aperta sul mondo attraverso la quale si può penetrare nel rappresentato, ma una sorta di *porta* al confine tra il mondo umano e quello divino, dalla quale i celesti si affacciano sul nostro mondo e, allo stesso tempo, attraverso la quale noi stessi possiamo gettare uno sguardo sul mondo divino. Nel segno visibile, nelle forme colorate dell'icona, si manifesta l'invisibile, irrompe la sua potenza. Il Cristo e la madre di Dio nell'icona sono vere e proprie manifestazioni spirituali, rivelazioni della realtà divina che attraverso l'icona si mostra ai fedeli. La forza delle icone è quella di diventare finestre sull'invisibile, ovvero luogo di circolazione di energie, un "campo di forze" in grado di invadere il soggetto e di provocare un'attività di contemplazione, che è l'effetto atteso dall'icona e il motivo che ci permette di tematizzarne l'efficacia all'interno della tradizione ortodossa. Ciò che sembra non essere pertinente alle icone sono invece alcune delle proprietà che il discorso moderno ha attribuito tipicamente alle immagini, in particolare quella di essere una rappresentazione di qualcosa. Le icone sono testimonianze vive più che rappresentazioni ed è questo l'aspetto che sottolinea lo statuto particolare delle icone in quanto oggetti interni alle pratiche di culto ortodosse. Per chi non è ortodosso è difficile penetrare a fondo nei suoi significati soprannaturali. Se ne possono, forse, soltanto intravedere i caratteri mistici e misteriosi che fanno della sua contemplazione un'esperienza spirituale senza paragoni.

pubblicato in rete il 28 febbraio 2008

---

<sup>8</sup> Su frontalità e profilo cfr. Schapiro 1973 che individua nell'opposizione tra visione di profilo e visione frontale gli equivalenti pittorici delle forme pronominali.

**Bibliografia**

- Belting, H., 2005, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München; trad.it. *La vera immagine di Cristo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Calabrese, O., 1991, "Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione", in Pezzini I, a cura, 1991.
- Costantini, C., 1911, *Il crocifisso nell'arte*, Salesiana Editrice.
- Florenskij, P., 1977, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, trad. it., Milano, Adelphi.
- Florenskij, P., 1983, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, in Nicoletta Misler, a cura, Roma, La Casa del libro.
- Greimas, A.J., 1995, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris; tr.it. *Maupassant: esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro scientifico editore.
- Kerenyi, K., 1962, *Agalma, Eikon, Eidolon*, in AA. VV. *Demitizzazione e Immagine*, "Archivio di Filosofia", CEDAM, Padova, pp. 161-171.
- Pezzini, I., 1991, a cura, *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio.
- Schapiro, M., 1973, "Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the illustration of a text", in *Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller Inc., 1996; tr. it., in Perini, G., a cura, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002.
- Sendler, E., 1981, *L'icona, immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*; trad. it., Ed. Paoline, Roma 1985.
- Uspenskij, B., 1996, "Destra" e "sinistra" nella raffigurazione delle icone, in *Linguistica, Semiotica, storia della cultura*, Bologna, Il Mulino, pp.63-69.
- Uspenskij, B., 1975, "Per un'analisi semiotica delle antiche icone russe", in AA.VV., *Ricerche semiotiche: nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di J. M. Lotmann e B. A. Uspenskij, Torino, 336-367.
- Uspenskij, B., 2002, *La pala d'altare di Jan van Eyck a Gand: la composizione dell'opera*, Milano, Lupetti.
- Uspenskij, B., 2005, *Il segno della croce e lo spazio sacro*, Napoli, D'Auria Editore.
- Weihe, R., 2004, *Das Paradox der Mask. Geschichte einer Form*, München.