E il Verbo si fece... Immagine
Dai simboli cruciformi ai crocifissi tridimensionali

Come il primo libro della Bibbia ricorda che l'essere umano fu creato maschio e femmina "a Immagine e somiglianza" di Dio (*Gen* 1, 26-27 e 5, 1), così l'ultimo dei Vangeli sottolinea che prima dell'Incarnazione nessuno aveva mai visto Dio (Padre) all'infuori di quel suo Figlio unigenito che ne fu il "rivelatore" all'umanità (*Gv* 1, 18): per questo l'unica vera *imago Dei* di per sé ammissibile per la Chiesa non poté che essere lo stesso Figlio, il Cristo, Gesù. Fin dall'antichità impegnati a rappresentarne a un tempo la reale divinità e la concreta umanità, fedeli e artisti giunsero - gradualmente, ma con alquanta rapidità - a identificare quella che si poteva ritenere la rappresentazione più "adatta": il corpo del Messia immobilizzato sulla croce, nel più sconcertante, imprevedibile e inconcepibile momento della storia della Salvezza, inimmaginabile (eppure raffigurabile!) compimento del mistero della Redenzione (Fig. 1).
Al pari di centro, cerchio e quadrato, la croce era già allora uno dei più semplici, antichi e universali simboli esistenti: mediante l'elementare intersezione di una linea retta orizzontale con un'altra verticale, da tempi immemorabili essa fu usata per esprimere i concetti di totalità (immagini del mondo, del cosmo, dell'uomo), di dualismo inscindibile (spazio e tempo; vita e morte; inizio e fine; polarità), di unione delle parti (punti cardinali; elementi naturali; stagioni; venti; fasi lunari), di aggregazione degli estremi, sintesi degli opposti e ricomposizione dei contrari (alto e basso; destra e sinistra; cielo e terra; passato-presente-futuro) ecc. (1). La sua diffusione nelle più diverse culture, anche molto remote, portò non di rado i cristiani a interpretarla come testimonianza di una precedente e poi obliterata presenza di correligionari, spesso scorrettamente anche se in realtà l'accettazione di tale "figura" da parte della Chiesa e la sua elevazione a proprio emblema avvennero sì fra non poche esitazioni, ma con meno ritardo di quanto si pensi, giacché piuttosto presto si cominciò ad associare al "segno" un'univoca accezione (croce = crocifissione di Cristo) e a leggerne la traversa (*patibulum*) come vincolo di unità sulla terra e il montante (*stipes* o *staticulum*) come tramite fra cielo, terra e inferi, i tre "regni" dove un giorno chiunque proclamerà in ginocchio la sovranità di Colui che sulla croce «stese le braccia» volontariamente «fra il cielo e la terra, in segno di perenne alleanza» e «morendo distrusse la morte e proclamò la risurrezione» (2).

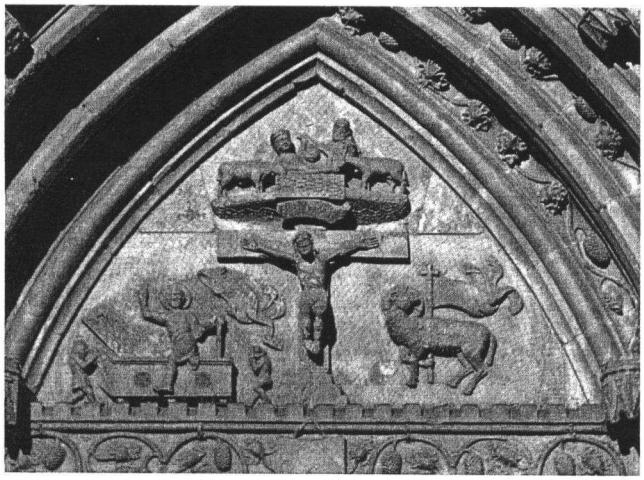

Fig. 1 - La lunetta a sesto acuto sovrastante il portale principale del duomo di Udine (XIV sec.) riassume per immagini il mistero della Redenzione: il Salvatore in croce è al centro, circondato dai due estremi della sua vita terrena (Natale *e* Risurrezione) *e da uno dei simboli cristologici più antichi e diffusi* (Agnus Dei).

Nei primissimi tempi dell'era cristiana, il nucleo del messaggio evangelico o *kerigma* (la proclamazione della morte e risurrezione di Cristo secondo le Sacre Scritture, fatta dai testimoni mossi dallo Spirito) non ebbe immediato bisogno di una trasposizione figurativa, essendo ancora in vita le persone che avevano partecipato e/o assistito in prima persona agli eventi decisivi della Redenzione. Ma con la graduale - e, ovviamente, inevitabile - scomparsa di quei testimoni diretti, le parole non poterono più "bastare" alla Parola e dovette emergere decisamente la necessità di tradurre anche in immagini "l'annuncio" per antonomasia (3).
Sulle prime la rappresentazione si affidò soprattutto al significato evocativo attribuito a simboli di derivazione perlopiù biblica eppure di per sé non sempre automaticamente correlabili con l'ambito religioso (agnello, ancora, colomba, corona, palma, pesce, pastore, stella...), oppure a particolari associazioni alfabetiche compendiarie di valenza epigrafico-sfragistica: il più antico e più raro *chrismon*, monogramma cristologico "iota/chi", giustamente detto precostantiniano; la croce monogrammatica o staurogramma, corrispondente alla visione di Costantino e inserita nel suo *labarum* originale, ma in realtà nota già dal II sec. come fusione "tau/rho"; il monogramma decussato "chi/rho", detto costantiniano ma in realtà utilizzato dopo la morte di Costantino riprendendo un'abbreviatura usata in

Fig. 2 - Prima del 319 il vescovo Teodoro fece realizzare ad Aquileia il pavimento musivo dell'aula sud: nell'unica epigrafe dedicatoria compare il primo esempio noto di utilizzo del monogramma "costantiniano" con valenza simbolico-sfragistica e non come semplice abbreviazione del sanctum nomen Christi.

Fig. 3 - Così Gian Domenico Bertoli, nel suo Tomo II delle Antichità d'Aquileia *rimasto manoscritto, documentò anche graficamente il raffinato monogramma bronzeo aquileiese del IV-V sec. oggi appartenente alle collezioni del Museo estense di Modena (da* BERTOLI *2002, c. 87).*

epigrafia almeno dal III sec. (Fig. 2); l'uno o l'altro dei precedenti cristogrammi arricchito con le lettere apocalittiche "alfa" e "omega" (già attestate in simboli d'ambito cristiano quantomeno nel III sec.); ecc. Due begli esempi di quest'ultima serie tipologica furono impiegati ad Aquileia: si tratta di un grande (cm 55 x 26) staurogramma bronzeo del IV sec. con i bracci orizzontali arricchiti da una "A" e una "ω" pendenti, un tempo svettante sul *martyrium* ottagonale di Sant'Ilario (oggi conservato al Kunsthistorisches Museum viennese), e di un elegante monogramma decussato iscritto in una ghirlanda a decoro vitineo racchiudente anche una "A" e una larga "ω", pure in bronzo e di non piccole dimensioni (cm 38 x 33), che dovette appartenere all'arredo liturgico di un'altra delle chiese aquileiesi del IV-V sec. e fu impareggiabilmente documentato da Gian Domenico Bertoli nel Settecento (oggi custodito al Museo estense di Modena - Fig. 3) (4).

Queste tipologie dissimulavano solo parzialmente quello che tuttora è il segno distintivo dei cristiani e che di lì a poco avrebbe trovato una propria e più scoperta autonomia, inizialmente in connessione con la devozione privata (es. *encolpia* e *crucicole*, rimasti poi in uso molto a lungo), quindi anche come elemento dell'arredo e corredo chiesastico: croce pensile, croce benedizionale, croce processionale (portatile o astile) e più tardi la "derivata" croce d'altare, frequentemente impreziosite mediante ornamenti elaborati, dorature, gemme, smalti ecc. In effetti, non si dovette attendere troppo perché la croce fosse impiegata *tout court* come simbolo del sacrificio di Cristo: contrariamente a quanto si è a lungo sostenuto e comunemente ancora si ritiene, nei primissimi secoli dell'era cristiana la croce «non è completamente assente», giacché «non è un evento alquanto raro ... rinvenire fra ossari, tombe, altari e pavimenti musivi raffigurazioni o graffiti di croci cosiddette "nude", cioè non velate di simboli» (5).

In epigrafia almeno dal II sec. (6), nella scultura e in pittura dal II-III e nelle altre arti poco più tardi, si ricorse dapprima alla raffigurazione della croce "spoglia", metaforicamente vuota o gloriosamente gemmata, tanto nella versione detta *crux immissa* o *capitata* (soprattutto alla maniera greca - *crux immissa quadrata* o "equilatera" - con i bracci di uguale lunghezza, altrimenti secondo l'uso latino, con il *patibulum* più corto dello *stipes*), quanto sotto altre forme (per es. quella "a tau", *crux commissa* o *patibulata*, con la traversa poggiata sul montante, oltretutto considerata il segno messianico prefigurato nell'Antico Testamento), magari sormontata da un cristogramma "laureato" a simboleggiare la Risurrezione. Certo, per i cristiani dei primi secoli, il «sacrificio della Croce era, in certo senso, un argomento troppo d'attualità e troppo discusso per potere essere commemorato nelle arti figurative» in maniera palese, cosicché il modo di trattarlo anche soltanto per

simboli «non raggiunse, se non molto tardi, la medesima stabilità iconografica degli altri argomenti che erano stati usato fin da principio»; tuttavia «la croce» già «per il giudeo-cristianesimo non è soltanto il legno sul quale Cristo è stato crocifisso» poiché «il patibolo servito per il supplizio del Messia è anche la realtà teologica che il Cristo è risuscitato» (7).

Un grande impulso alla venerazione per la croce venne, nel IV sec., dal ritrovamento (*Inventio*) della "vera Croce" sul Golgota/Calvario ad opera di sant'Elena: in passato il semi-leggendario rinvenimento si commemorava il 3 maggio, mentre il 14 settembre - anniversario dapprima della dedicazione degli edifici di culto costantiniani costruiti sul Golgota (335), quindi anche del recupero da parte del *basileus* Eraclio (628) della "Vera Croce" rubata dallo *scià* persiano Cosroe II - era la festa *in Exaltatione Sanctae Crucis* (che è tuttora celebrata, essendo stata mantenuta nel nuovo calendario liturgico la ricorrenza dell'*Esaltazione della Santa Croce*, unica fra le due citate dacché, nel 1960, fu soppressa la festa dell'*Invenzione della Croce*) (Fig. 4). Nello stesso IV sec. anche fra le piante delle chiese cominciò ad essere ammessa quella "cruciforme", a partire dalla chiesa costantiniana dei Santi Apostoli di Costantinopoli (l'*Apostoleion*, a croce greca), che i costruttori di «dozzine di chiese negli ultimi decenni del IV e agli inizi del V sec.» presero a modello per la planimetria «con la sua connotazione di Vera Croce» (8), remota origine di quell'assetto che poi si rivelerà di enorme importanza anche per le grandi cattedrali medievali.

A un certo punto, ebbe inizio un lento ma decisivo mutamento nell'iconografia riferita al momento culminante della Storia della Salvezza: la raffigurazione del principale strumento di tortura (la croce) fu unita all'immagine del Messia, inizialmente effigiato perlopiù glabro e aureolato, eventualmente solo a mezzo busto e in posizione centrale. Tuttavia non si trattò di una sostituzione, poiché il nudo *signum crucis* proseguì comunque il proprio percorso solitario (tuttora ininterrotto) (Figg. 5 e 6), nonostante andasse decisamente imponendosi all'attenzione il nuovo "tema" - il *Crucifixus* - capace di concentrare ancor meglio l'attenzione dei fruitori sul protagonista assoluto, l'uomo-Dio messo in croce (9). Avviato nell'ambito delle arti applicate (scultura in avorio, oreficeria, scultura lignea artigianale), tale processo fu dapprincipio seminascosto, poi prese sempre più vigore e progressivamente si spostò alle arti cosiddette "maggiori", dal mosaico alla pittura alla statuaria, in un crescendo inarrestabile.

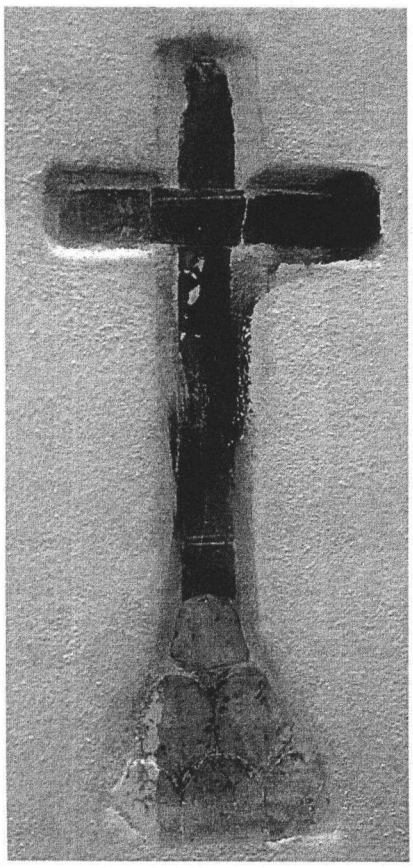

Fig. 4 - Antica croce votiva della tipologia detta "del Calvario", costituita da una nuda croce eretta su un monte di sei "cime" - o "colli" - sovrapposte, lasciata in vista su una parete laterale esterna nel centro storico di Firenze.

Fig. 5 - La croce patente *raffigurata sul lato corto esposto a est del sarcofago medievale addossato alla parete esterna meridionale della basilica di Aquileia attesta come l'uso della croce greca - in determinati contesti - sia perdurato a lungo (si noti anche l'estremità aguzza del braccio inferiore).*

Non è possibile indicare con precisione il momento o periodo nel quale per la prima volta all'*imago Crucis* si sovrappose l'*imago Christi*: alcuni indizi lasciano ipotizzare che occasionalmente ciò dovette avvenire già nel IV sec. se non addirittura prima, ma le prime sicure attestazioni note non risalgono oltre la prima metà del V: la placchetta eburnea conservata al British Museum e la formella del portale ligneo di Santa Sabina a Roma, entrambe riportanti un Gesù in croce seminudo, coperto solo da un ridottissimo perizoma. In ogni caso la raffigurazione esplicita del Salvatore crocifisso non dovette essere granché diffusa prima del VI sec., forse anche a causa della contrarietà delle "autorità" ecclesiali di fronte a quell'episodio veramente cruciale, tanto significativo e risolutivo nella sostanza quanto ignominioso e infamante in apparenza (10).

Dal VI sec. - partendo da Oriente - si affermò la tipologia del *Christus crocifixus vigilans*, il Messia in croce ad occhi aperti per esprimerne la vittoria sulla morte, sovente vestito del *colubium clavatum* (lunga tunica purpurea ornata di fasce auree verticali) piuttosto che del *perizonium* (pur coprente) e sempre più spesso accompagnato dai deuteragonisti Maria e Giovanni

evangelista, dai principali comprimari (le "pie donne" e i soldati romani: quantomeno *Longinus* e *Stephaton*, rispettivamente dotati di lancia e canna con spugna, ma talvolta anche i *milites* indaffarati a giocarsi ai dadi la tunica priva di cuciture), nonché dai simboli personificati del Sole e della Luna, talora "figure" di Dio (da intendere come prima persona della Trinità: il Padre) e della Chiesa, ma normalmente testimoni rappresentanti l'intero universo al momento della morte di Dio.
Assecondato indirettamente anche dal pronunciamento favorevole alla raffigurazione antropomorfica del Messia da parte del secondo concilio Trullano del 692 (11), il Crocifisso "sveglio vestito" resistette almeno fino al X-XI sec. (i *Volti Santi* italiani e le *Maestà* ispaniche ne ripresero i caratteri ancor più tardi) accanto al progressivo affermarsi dei diversi crocifissi in perizoma più o meno succinto, mentre fra il IV e il VII sec. dietro la testa di Gesù era comparsa - dapprincipio in area mediorientale - sempre meno saltuariamente l'aureola

Fig. 7 - A Keutschach am See (Austria) si conservano due singolari lastre incise, difficilmente databili: una riproduce una crocetta greca inscritta in una corona circolare sovrastante un lungo palo, l'altra (nella foto) raffigura - in maniera molto rudimentale - il Cristo crocifisso-risorto.

crociata (Fig. 7), che dall'alto medioevo diventò nell'iconografia occidentale esclusivo attributo cristologico (12), così come a poco a poco si inserì alla base della croce la testa o il teschio di Adamo (13).
Un grave rischio per lo sviluppo dell'arte figurativa religiosa in genere venne nell'VIII sec. dallo scoppio in Oriente della crisi iconoclasta, alla quale rispose il secondo concilio ecumenico convocato a Nicea nel 787, dichiarando ufficialmente che le immagini raffiguranti Cristo, Maria, gli angeli o i santi potevano essere esposte, sia nei luoghi di culto sia nelle case e per le strade, «a somiglianza» di quanto accadeva per «la raffigurazione della croce», che permetteva di guardare al Cristo «immagine del Dio invisibile» (*Col* 1, 15), "visualizzazione" di quel Dio che prima della venuta di Gesù non si poteva in alcun modo rappresentare ma adesso sì (Giovanni Damasceno) e dunque unica, vera e sola *imago Dei* mai esistita («chi ha visto me, ha visto il Padre»: *Gv* 14, 9), in riferimento alla quale era ammessa la venerazione di qualsiasi altra immagine sacra (14).
Dall'epoca altomedievale il Cristo *vigilans* si affermò configurandosi sempre più come *Christus triumphans*, il crocifisso Messia-Re stante, ancora con gli occhi aperti e molte volte incoronato (in un notevole esemplare cividalese la dimensione trionfale è suggerita invece da un'ampia corona d'alloro) a indicarne la regalità e la sovranità sulla morte oltreché sulla vita (il Risorto). E proprio in questo ambito tipologico, fra il IX e l'XI sec. - mentre la croce d'altare faceva la propria comparsa (sebbene solo per il tempo della celebrazione) fra gli arredi della mensa eucaristica anche in Occidente (tale uso liturgico è attestato in area siro-caldaica già mezzo millennio prima), dove fino ad allora pendeva dalla *pergula*, sovrastava il ciborio o al massimo stazionava su sostegni posti presso l'altare - cominciarono a diffondersi i grandi crocifissi lignei tridimensionali, che in tempi brevi avrebbero acquistato grande credito e sempre più spesso sarebbero stati scolpiti in proporzioni monumentali: se infatti la *Christi cruce affixi imago* rimaneva un soggetto adattissimo alla pittura e alla miniatura, si prestava meglio di molte altre alla scultura e all'intaglio (15).
In epoca carolingio-ottoniana ebbe discreta diffusione il Cristo *Summus Sacerdos* di origine siriana - affine al tipo "trionfante" ma legato altresì al *vigilans* paleocristiano tunicato e connesso con il Cristo re-sacerdote «simile a figlio di uomo, con un abito lungo fino ai piedi e cinto al petto con una fascia d'oro» descritto nell'Apocalisse (*Ap* 1, 12-13) - al quale si ricollegarono tanto la tipologia iberica detta *Cristo Majestad*, "Maestà di Cristo" (famoso il *Cristo* o *Majestad Batlló* del Museu nacional d'art

de Catalunya), quanto quella italiana del *Volto Santo* (celeberrimi il simulacro ligneo policromo di Lucca e quello di Sansepolcro, che ora si... contendono la "primogenitura"), ispirati ad archetipi orientali più antichi e a loro volta prototipi di una lunga serie di esemplari. Nella nostra penisola, crocifissi consimili sono attestati soprattutto nell'area toscana e in versione scultorea, tuttavia la basilica patriarcale aquileiese ne conserva un criptico esemplare affrescato forse trecentesco: sulla parete est del transetto meridionale, l'ampia curva absidale della cappella di San Pietro ospita l'imponente "*Volto Santo* di Aquileia", dalla sovrabbondante tunica bianca bordata d'oro con al di sopra del giro-vita cinque crocette auree, effigiato - con il piede destro scalzo - entro un ambiente quadrilatero caratterizzato da una decorazione bicolore a fasce verticali alterne, soggetto apertamente ispirato al *Sanctus Vultus Lucensis*, come già suggerito dalla tradizionale attribuzione a pittori lucchesi qui appositamente convocati (16) (Fig. 8).

Nel frattempo, però, era avvenuta - a partire dalla Renania e dapprincipio nelle arti applicate, per es. miniature e avori - un'ulteriore svolta decisiva, che avrebbe avuto imprevedibili conseguenze proprio a partire dal tardo medioevo: mentre il Crocifisso veniva frequentemente inserito in vere e proprie scene (*Crocifissione*) a tutto tondo e/o si arricchiva di diverse "presenze" (dal tetramorfo di apocalittica ascendenza ai simboli connessi a devozioni particolari: il calice del sangue del Redentore, le Sante Piaghe, la corona d'alloro sorretta dalla mano del Padreterno, ecc.), intorno all'anno Mille gli occhi del Salvatore avevano incominciato a chiudersi e la testa - aureolata ma priva della corona regia - aveva iniziato a reclinarsi verso il basso. Gradualmente il tipo *triumphans* era stato affiancato dalla tipologia del *Christus patiens*, quel Giusto ingiustamente giustiziato destinato a rimpiazzare definitivamente il "Re dei re" nel breve volgere di qualche secolo, anche grazie al determinante apporto della riforma benedettina e della mistica francescana (la venerazione dei Francescani per le sofferenze di Cristo fu altrettanto determinante per l'affermazione della croce d'altare). Dopo i recenti restauri e i recentissimi studi e approfondimenti, eccezionale esempio della penultima fase di questa "transizione" conclusasi in epoca romanica è risultato essere il "Cristo della Contessa" di Cervignano del Friuli, verosimilmente eseguito nell'XI o XII sec. in ambito artistico sudtirolese per la scomparsa basilica martiriale paleocristiana aquileiese intitolata ai martiri Felice e Fortunato (17).

Dal secolo - l'undicesimo - che aveva portato alla codificazione delle *tregue di Dio*, imposte dall'autorità ecclesiastica nel nome del Salvatore crocifisso, e si era

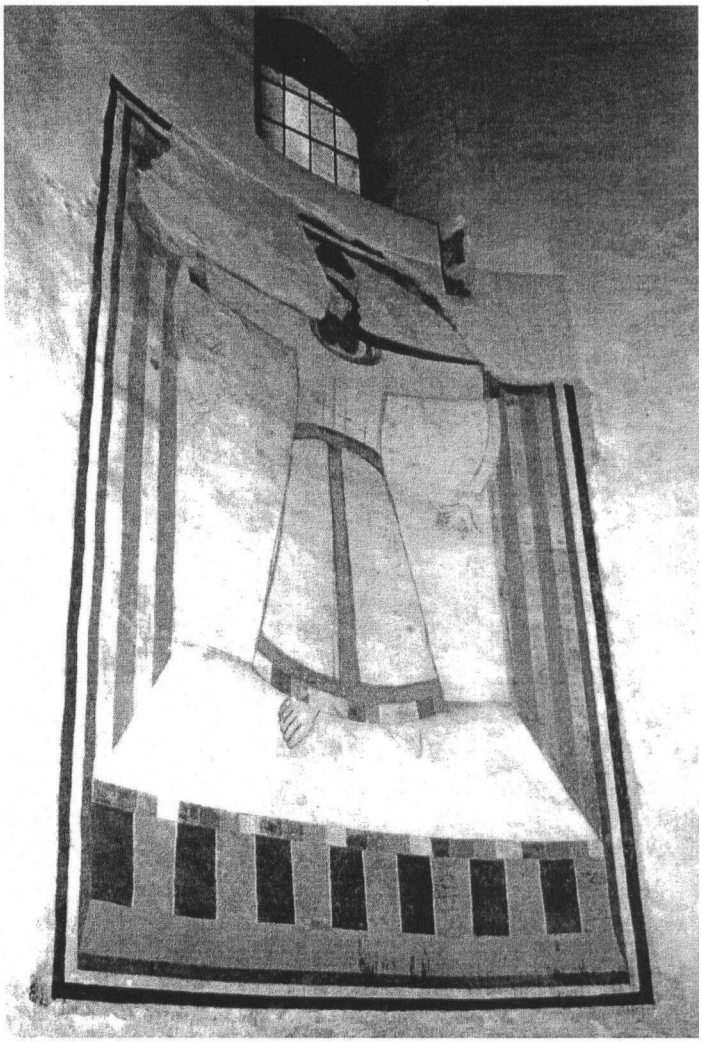

Fig. 8 - Il "Volto Santo" di Aquileia, evidente "copia" pittorica della celeberrima scultura lignea conservata a Lucca, a suo tempo veneratissima nel vecchio continente (da: BLASON SCAREL - MAROCCO 2007, p. 32).

chiuso con la prima *crociata* diretta a recuperarne la tomba vuota (il *Santo Sepolcro*), l'arte ufficiale si era fatta dunque più sobria e la pietà popolare più attenta ai patimenti di Gesù, generalizzando la tendenza a privilegiare la raffigurazione della sua morte in croce («dolorizzazione della devozione») rispetto a quella del suo trionfo sulla morte. In tal modo uno dei due misteri principali della fede cristiana («Incarnazione, Passione, Morte e Risurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo») fu concentrato proprio nell'antico e paradossale simbolo della *Crux* (ora croce "di dolore"), che conservò il suo valore di "chiave" dell'aldilà e simbolo della vittoria definitiva sul male soprattutto laddove fu ancora realizzata nuda, priva della figura suppliziata (croce "di regno" o "di gloria") (18) (Fig. 9).

Il pieno e il basso medioevo furono caratterizzati tra l'altro dal notevole influsso esercitato dall'arte bizantina, che associò nuovi stilemi a quelli sin qui intrecciatisi

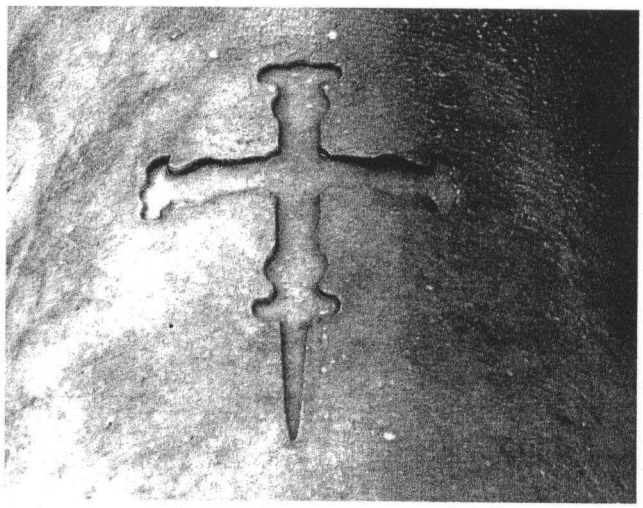

Fig. 9 - Fra le tante decorazioni visibili all'esterno dell'abside del duomo di Pisa, è raffigurata anche questa croce gigliata *e* pieficcata, *tipica insegna "gloriosa" di pellegrinaggio: grazie all'estremità acuminata del braccio inferiore, i* pii viatores *potevano appuntarla sugli abiti o sul cappello a larga tesa* (pètaso).

(attraverso l'evoluzione dei Crocifissi, soprattutto delle celeberrime "Croci dipinte", da *maestro* Guglielmo, Giunta Pisano, Cimabue, Giotto...), favorendo ulteriormente il progressivo passaggio ai "dolorosi" Cristi in croce gotici (fino ai macabri limiti costituiti dai contorti e insanguinati crocifissi "della peste" di metà Trecento), spesso di prevalenti ascendenze nordeuropee, eredi assolutamente degni della vastissima fioritura sul tema registratasi durante il periodo romanico (Fig. 10). Fra i tanti elementi tipici dell'una o dell'altra temperie, vale la pena ricordare perlomeno il dettaglio dell'inchiodatura dei piedi: pressoché sempre disgiunta nei Cristi occidentali fino al Duecento (Fig. 11), secondo la più antica tradizione "dei quattro chiodi" (rimasta poi tipica dell'iconografia ortodossa), mutò in quelli successivi, affermandosi nell'arte sacra europea d'Occidente la raffigurazione "a tre chiodi", con i piedi sovrapposti trapassati da un unico *clavus ferreus*.

Mentre fra XIII e XIV sec. divenne abbastanza usuale sistemare la croce d'altare sulla mensa eucaristica fra candelieri ma non altrettanto lasciarvela dopo la conclusione delle funzioni né che essa riportasse l'immagine del Cristo dolente (19), nelle raffigurazioni scultoree o pittoriche ispirate alla Sacrificio salvifico la tunica sacerdotale e il simbolo del potere regale scomparvero: nel tardo medioevo la prima fu definitivamente soppiantata da un tipo di copertura pelvica annodato frontalmente, altalenante tra la mera fascia di decenza e il *perizonium* più o meno eccedente i fianchi (da Masaccio all'Angelico, da Mantegna al Giambellino, da Antonello da Messina al Perugino e così via, eccezion fatta per alcuni Crocifissi pressoché nudi dipinti da certi autori tardogotici e da taluni fiamminghi, o scolpiti da alcuni innovatori come Donatello, il Brunelleschi o Michelangelo), mentre il secondo fu sostituito dalla corona di spine, vero e proprio emblema per eccellenza fra i numerosissimi simboli e "strumenti" della Passione, che in alcune tipologie di croci e crocifissi devozionali finirono più tardi per "impadronirsi" del veneratissimo *Lignum Vitae* (che invece in altri contesti, da tempo, addirittura "fioriva" in croci a bracci ramiformi o frondosi "alberi della Vita") (Fig. 12) (20), fino al punto da prendere il posto del Salvatore, *Salus mundi*.

Ma ciò avvenne in piena età moderna: in linea con gli usi liturgici e le multiformi pratiche pie in auge dal XV-XVI sec. in poi, talvolta entrarono, tornarono o rimasero contemporaneamente in uso - con alterna "fortuna" - alcune versioni simboliche o aniconiche (semplificate o elaborate) della croce, ma generalmente il realismo

Fig. 10 - Crocifissione in avorio di manifattura nordeuropea della prima metà del XII sec., piatto di legatura conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (da: AVRIL - BARRAL I ALTET - GABORIT-CHOPIN 1984, p. 372, fig. n. 369): non pochi elementi accomunano questo piccolo esemplare (altezza cm 18,5) al monumentale Crocifisso della Contessa *(altezza 239,5 cm) conservato nella cappella Bresciani a Cervignano.*

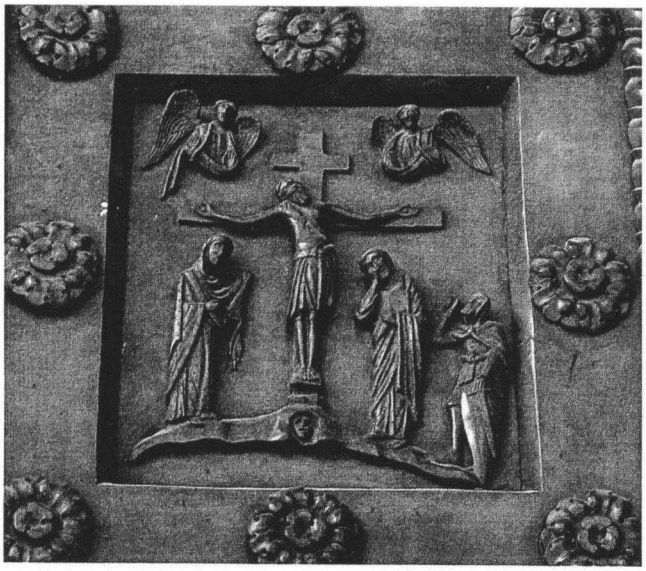

Fig. 11 - All'esterno del transetto sud del duomo di Pisa, la porta bronzea detta "di San Ranieri" ospita una Crocifissione *al passo con i tempi in cui Bonanno Pisano la realizzò (ca. 1190): confrontandola obiettivamente con il* Crocifisso Bresciani, *è del tutto evidente come quest'ultimo non possa non essere più antico.*

ebbe il sopravvento e dal Rinascimento ai giorni nostri quel particolarissimo e veneratissimo simulacro costituito dal Cristo sovrapposto al suo inconfondibile patibolo fu di volta in volta foggiato dalle mani dell'autore (scultore, pittore, cesellatore, artigiano ecc.) in ossequio al gusto stilistico dominante, secondo l'evoluzione documentata anche dal presente catalogo (21). Lasciato alle spalle il medioevo, il cristianesimo moderno privilegiò «la Crocifissione come immagine chiave del messaggio cristiano», manifestando un «cristocentrismo salvifico particolarmente accentuato» tanto nel posizionamento delle "cappelle della croce" presso gli ingressi principali delle chiese quanto negli innumerevoli crocifissi devozionali d'uso personale: quell'immagine ora «deve fungere da punto focale dell'orazione» e «il Cristo messo in croce è per ognuno protezione tutelare, rifugio, concentrazione, testimonianza di vita e di eternità, fonte di esemplarità e di speranza» (22) (Fig. 13).

Sempre più realistico, drammatico, crudo, il Cristo, fissato mediante chiodi nelle mani al *patibulum*, sanguinante dalle cinque piaghe pendeva dallo *stipes* infisso nel terreno, sulla cui porzione superiore compariva il *titulus crucis* con il motivo della condanna (nella formula scelta da Ponzio Pilato: *Iesus Nazarenus rex Iudaeorum*, in sigla I.N.R.I.). Fra i moltissimi esempi degni di menzione apparsi dal Cinquecento al Settecento - annoverabili fra le maggiori opere di autori come Pellegrino da San Daniele, il Pordenone, Tiziano, il Tintoretto, El Greco, Paolo Veronese, Rubens, Guido Reni, Velásquez, Nicola Grassi, G.B. Tiepolo ecc. - vale la pena ricordare almeno quelli dipinti da Mathias Grünewald nel primo quarto del XVI sec., nei quali il *patibulum* s'incurva sempre di più sotto il peso di un corpo via via più straziato, piegato e avvizzito, a quel palo orizzontale fissato per le mani deformate dai chiodi (23).

Con il concilio di Trento furono peraltro emanate precise direttive circa la rappresentazione figurativa d'ambito religioso: il *Decreto sull'invocazione, la venerazione e le reliquie dei santi e le sacre immagini* (1563) confermò l'importanza delle immagini di Cristo e dei santi «perché l'onore loro attribuito si riferisce» non a loro ma «ai prototipi che esse rappresentano» (come già precisato dal secondo concilio di Nicea), ribadendo la necessità di spiegazioni *ad hoc* e incaricando i vescovi di approvare eventuali nuove immagini e controllare quelle conservate nelle chiese (ove «devono trovarsi... soprattutto»), eliminando quelle "indecenti", sbagliate sotto il profilo dottrinale o fonte di superstizione. Da simili premesse nacque anche l'attitudine a dare impulso a una nuova arte cristiana: dapprima si considerarono "appropriate" le opere il più possibile fedeli, realistiche e attendibili dal punto di vista biblico, naturalistico e storico; ma nel secolo seguente divennero ancor più importanti quelle ritenute in grado di contribuire ad accrescere la pietà e la devozione (24).

Così nuove fasi creative si registrarono fra XVII e XVIII sec. in sintonia con l'ostentazione decorativa barocca e poi la grandiosità del rococò, soprattutto per ciò che concerne le croci processionali e un nuovo "elemento" che proprio allora entrò nell'uso. Al Seicento risale infatti l'uso di sfilare in corteo orante per le pubbliche vie portando con sé non più soltanto l'oramai tradizionale *crux portabilis*, ma anche imponenti simulacri scultorei tridimensionali in legno raffiguranti in maniera ancor più eclatante il Cristo sulla croce (*imago Crucifixi*): dotati di lungo montante per agevolare il trasporto, questi grandi crocifissi processionali policromi

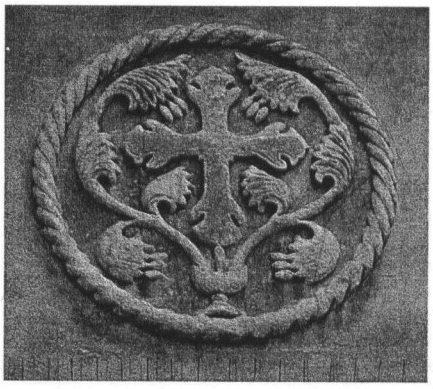

Fig. 12 - Interessante esemplare di croce "a bracci ramiformi", contenuta in una formella (presumibilmente rinascimentale) bordata "a cordone", murata all'esterno della basilica di Sant'Antonio a Padova.

si ispiravano principalmente ai più celebrati e realistici esempi della statuaria sacra "ufficiale" del Rinascimento o coeva ed erano riccamente ornati e guarniti da intagli, rilievi e applicazioni alle estremità, lungo i bracci e all'incrocio di essi, mentre un supporto particolare permetteva di sostenere l'apposito drappo superiore in tessuto pregiato (*fusciacco*) e altri decori "mobili" lignei o metallici (*capicroce* o *canti*, *titolo* e *raggiera*) potevano impreziosirli ulteriormente (25).

Il culto verso il Messia *patiens* fu ribadito dalla bolla *Sollecitudini nostrae* sulla rappresentazione di Dio (1745): confermando l'ammissibilità della raffigurazione del Figlio «isolatamente» dalle altre due persone della Trinità «perché si è fatto uomo», papa Benedetto XIV ribadì che Cristo «viene rappresentato inchiodato alla croce che portò per noi», immagine sacra che nemmeno Lutero e Elisabetta d'Inghilterra osarono eliminare, forse perché «il crocifisso è il Dio "messo in croce", ossia, anche nella morte, un vivo», cosicché «l'immagine è quella della morte; la realtà, è la vita» (26).

In seguito all'affermarsi dell'illuminismo e sulla scia della rivoluzione francese, ebbe inizio una "crisi del sacro" *ante litteram*: l'arte figurativa d'ispirazione religiosa subì una forte involuzione e la Chiesa si dedicò soprattutto al mantenimento del suo cospicuo patrimonio artistico. Parallelamente, la devozione per l'Innocente immolato si concentrò sul "pio esercizio" della *Via Crucis*, "cammino di Passione" di origine medievale suddiviso in varie *stationes* (mutate più volte per quantità e denominazione prima di giungere alle quattordici del *textus receptus*, definite nella prima metà del Seicento in Spagna, nell'ambiente minoritico), soste di preghiera e meditazione su altrettanti momenti del doloroso percorso di Gesù verso la conclusione forzata della sua esistenza terrena. Quando questo popolare "surrogato" del pellegrinaggio gerosolimitano fu esteso dall'ambito francescano a tutte le chiese (1731) incentivò ulteriormente la raffigurazione del momento culminante del sacrificio di Cristo, ancorché in questa particolare forma di devozione le immagini non fossero affatto indispensabili, essendo sufficiente una nuda croce lignea a ogni tappa (27).

D'altro canto, per tutta l'età moderna gli oggetti legati all'iconografia della morte di Gesù si mossero tra l'ingenua ma efficace eloquenza della *pietas* popolare e l'incisività dell'opera d'arte, al punto che spesso risulta difficile guardare degli oggetti come prodotti meramente artigianali, dal momento che si constatano "pezzi" davvero

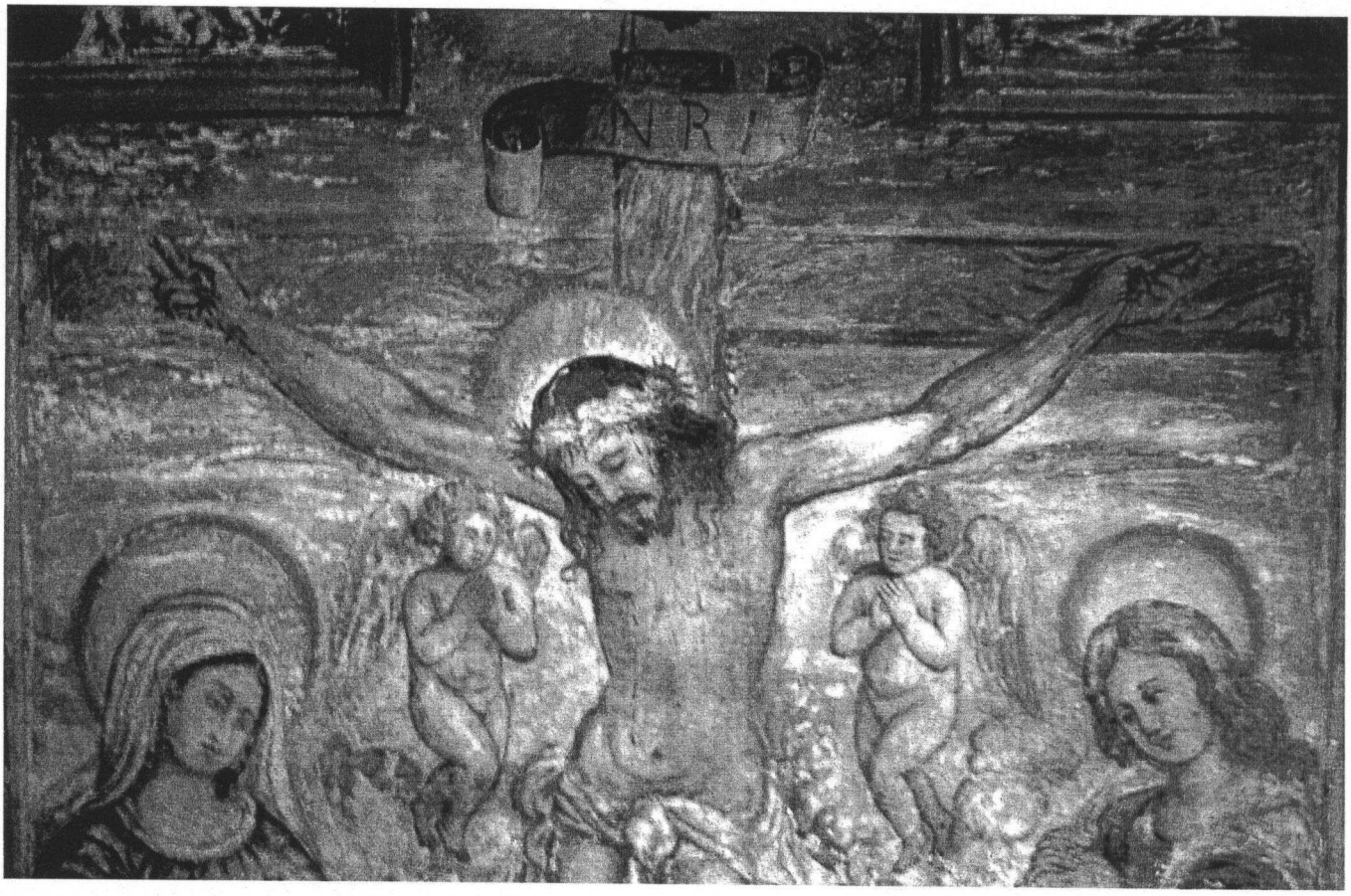

Fig. 14 - Particolare centrale dell'affresco votivo (autore ignoto, XVI-XVII sec.) staccato da un sottoportico del borgo rurale friulano di Risano nel secolo scorso e attualmente conservato presso il Municipio di Pavia di Udine (foto di A. Borzacconi).

ragguardevoli per abilità tecnica, efficacia comunicativa e raffinatezza: basti pensare a certe pregevoli ed eleganti croci "da tavolo", a certi piccoli crocifissi pendenti per corone del Rosario o a certi affreschi votivi raffiguranti il Cristo morto o morente (Fig. 14).

Nel corso del XIX sec. e nei primi decenni del successivo, la croce conobbe una discreta rifioritura, particolarmente evidente a livello devozionale: con o senza Cristo, nude, istoriate o "armate" di simboli (*Arma Christi*), esse furono scolpite e dipinte in gran numero e poste soprattutto all'aperto, rappresentando un eccezionale strumento di sacralizzazione dello spazio e documentando l'ansia esistenziale dell'umanità, da sempre in lotta con le forze della natura. Benché la continua visione aumentasse il pericolo dell'assuefazione (a forza di guardarla, gli osservatori tendono ad abituarsi anche a un'immagine scioccante, superando il trauma iniziale, sicché il simbolo rischia di diventare un oggetto come tanti altri), il crocifisso dimostrò ancora una volta di non essere un simbolo qualunque, ma un "segno" dalla vitalità davvero inesauribile: la sua "forza", difatti, poteva e può essere recuperata in qualsiasi momento, soprattutto quando l'interiore bisogno di senso si fa pressante... (28). Esempio autorevole della temperie artistica tardo-ottocentesca è il *Cristo giallo* dipinto nel 1889 da Paul Gauguin, che con esso propose un "ritorno" alla raffigurazione bidimensionale, nella quale la linea prevalesse sulla prospettiva delimitando i contorni di superfici campite con colori diversi senza perdite di significato: opera cui si potrebbe quasi contrapporre l'angosciata *Crocifissione* che Edvard Munch eseguì undici anni dopo, aprendo la strada alle drammatiche opere sul tema eseguite nei decenni seguenti da Schiele, Ernst, Picasso, Rouault, Guttuso ecc. (29).

Nella prima metà del Novecento, ai timori verso la «nuova arte sacra» manifestati a livello ufficiale fece riscontro una positiva apertura nelle terre di missione: fuori dal Vecchio Continente, per eliminare la «percezione del cattolicesimo come religione straniera» era assolutamente indispensabile promuovere le «valide possibilità espressive» delle popolazioni autoctone, pertanto i missionari adottarono «modelli iconografici indigeni, adattandoli al culto cattolico» e in tal modo favorirono il «primo svincolamento» delle arti figurative di matrice cattolica «dall'iconografia occidentale» (30), anche se più tardi alcuni crocifissi "di missione" avrebbero almeno in parte recuperato alcuni antichi moduli della tradizione europea (Fig. 15). D'altronde, la morte di Cristo non era tanto facilmente circoscrivibile, essendo diventata ormai patrimonio collettivo, come dimostrò per esempio Marc Chagall, ebreo

Fig. 15 - Crocifisso ligneo manufatto in area di missione nella seconda metà del Novecento, rifacendosi a canoni medievaleggianti, ora conservato presso la Scuola primaria "Collegio della Provvidenza" a Udine.

bielorusso, che con la sua *Crocifissione bianca* (1938) fece della Passione di Cristo (nella fattispecie, emblema delle sofferenze del popolo ebraico) la metafora di ogni persecuzione, ingiusta per definizione.

Dopo il secondo conflitto mondiale, il generalizzarsi del fenomeno della scristianizzazione portò a teorizzare la fine dell'arte sacra: «relitto sopravvissuto al naufragio della società cristiana», essa pareva «del tutto incapace di comunicare la verità del Vangelo all'uomo contemporaneo», sicché bisognava scegliere fra «una liturgia priva di supporto iconografico» e un'apertura «agli autentici artisti dei tempi moderni - anche se non cristiani», che però pareva portare con sé il rischio della «dissoluzione della civiltà cristiana» (31). Quasi a conferma di ciò, Salvador Dalì creò due opere controverse - non scultoree eppure tridimensionali - proprio sul tema della croce: il *Cristo di San Giovanni della Croce*, grande dipinto del 1951 tanto impressionante quanto lontano dalla realtà della Passione, e il *Corpus Hypercubus*, olio su tela di più ridotte dimensioni del 1954, nel quale la surreale geometria di una croce "che non c'è" rimarca

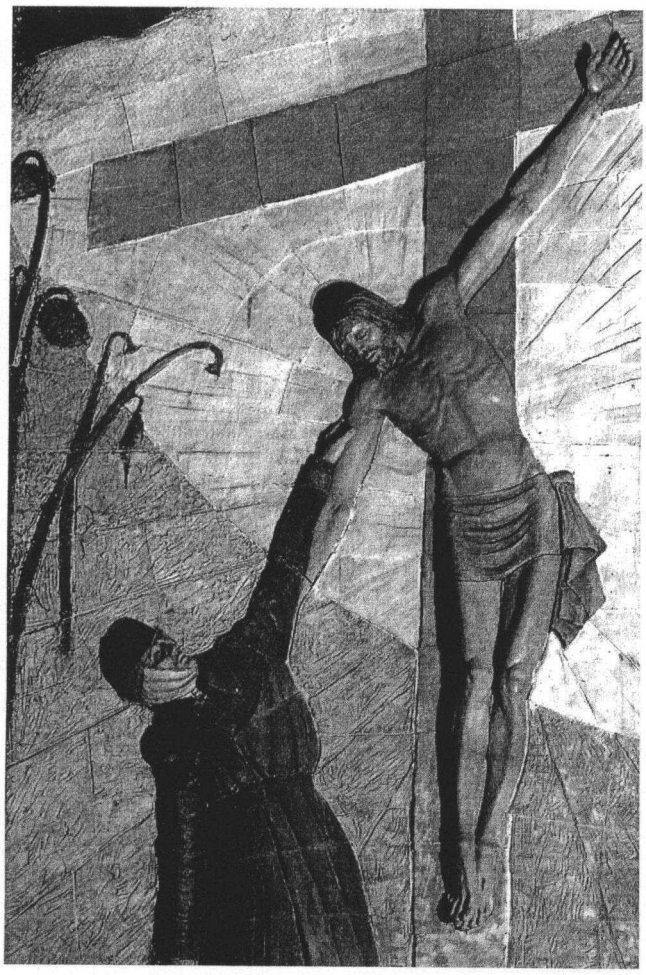

Fig. 16 - Cristo "del conforto" (A. Pavon, 1981), porzione inferiore del grande pannello in ceramica La Julia sul Don *posto sulla parete ovest del tempio dei caduti di Russia, a Cargnacco di Pozzuolo del Friuli (da:* Storia *2004, p. 106).*

l' incolmabile distanza tra umano e divino.

Dopo un primo pronunciamento del Vaticano II sull'arte e l'intervento di papa Paolo VI, i padri conciliari sollecitarono la Chiesa a garantire agli artisti «un'ordinata libertà» e a riconoscere «le nuove tendenze artistiche adatte ai nostri tempi secondo l'indole delle diverse nazioni e regioni», per meglio manifestare «la conoscenza di Dio» e rendere più intelligibile «la predicazione evangelica» (32). Vent'anni dopo Giovanni Paolo II invitò i vescovi a «impegnarsi perché sorgano più opere di qualità veramente ecclesiale», non lavori rinvianti ai loro artefici («l'arte per l'arte») né «spersonalizzanti e talvolta degradanti» immagini come quelle «che condizionano la nostra vita nella pubblicità e nei *mass-media*», ma icone capaci di favorire la contemplazione cercando di esprimere il Mistero, poiché «quale che sia lo stile che adotta, ogni tipo di arte sacra deve esprimere la fede e la speranza della Chiesa» e ogni artista «deve avere coscienza di compiere una missione al servizio della Chiesa»: ottimi esempi di tale concezione furono in Friuli, tra gli altri, il Cristo "del Conforto", che - staccando il braccio destro dalla croce per accogliere un alpino morente, rasserenato dalla consapevolezza che l'Amore è più forte anche della guerra - sporge dalla metà inferiore del grande pannello ceramico *La Julia sul Don* realizzato da Andrea Pavon (1981) nel Tempio di Cargnacco (Fig. 16), e il Crocifisso "senza croce", luminosa e meditativa composizione posta da Arrigo Poz (1982) sulla parete della cappella delle confessioni del santuario udinese della Beata Vergine delle Grazie (33).

Insieme a molti altri lavori degli ultimi decenni del secolo scorso e di questi primi anni del terzo millennio, tali opere dimostrano chiaramente come la croce, il Crocifisso e la Crocifissione siano tuttora temi sentiti e vitali, pienamente "sviluppabili" impiegando "linguaggi" attuali: si pensi anche all'attuale croce papale, usata per primo da Paolo VI, esplicita conferma che è Cristo l'«ultimo referente» di *qualsiasi* immagine sacra, la cui funzione non è anzitutto «di procurare un godimento estetico, ma di introdurre al Mistero» (34).

Nell'odierna società, che (con particolare riferimento all'Occidente, il presunto e presuntuoso "primo mondo" dei quattro in cui iniquamente si suole oggi considerare diviso il pianeta Terra) viene abitualmente definita "post-cristiana" e alla quale molti amano associare il concetto di "civiltà dell'immagine", si ignorano con leggerezza e indifferenza tante, troppe *imagines* prodotte e/o fruite da chi ci ha preceduto: artisti capaci di dar vita (nella fedeltà alle mutevoli concezioni stilistiche e nelle tanto inevitabili quanto arricchenti differenze soggettive) a un enorme e inestimabile patrimonio; nonché persone capaci (nella propria sincera umiltà e

Fig. 17 - Elegante croce "di consacrazione" datata 1901 della parrocchiale di Santa Croce a Vinci (Firenze), chiesa di origini bassomedievali ma rifatta nel secolo scorso, nella quale si custodiscono anche reliquie della "Vera Croce" e un antico simulacro ligneo nella cappella del Crocifisso.

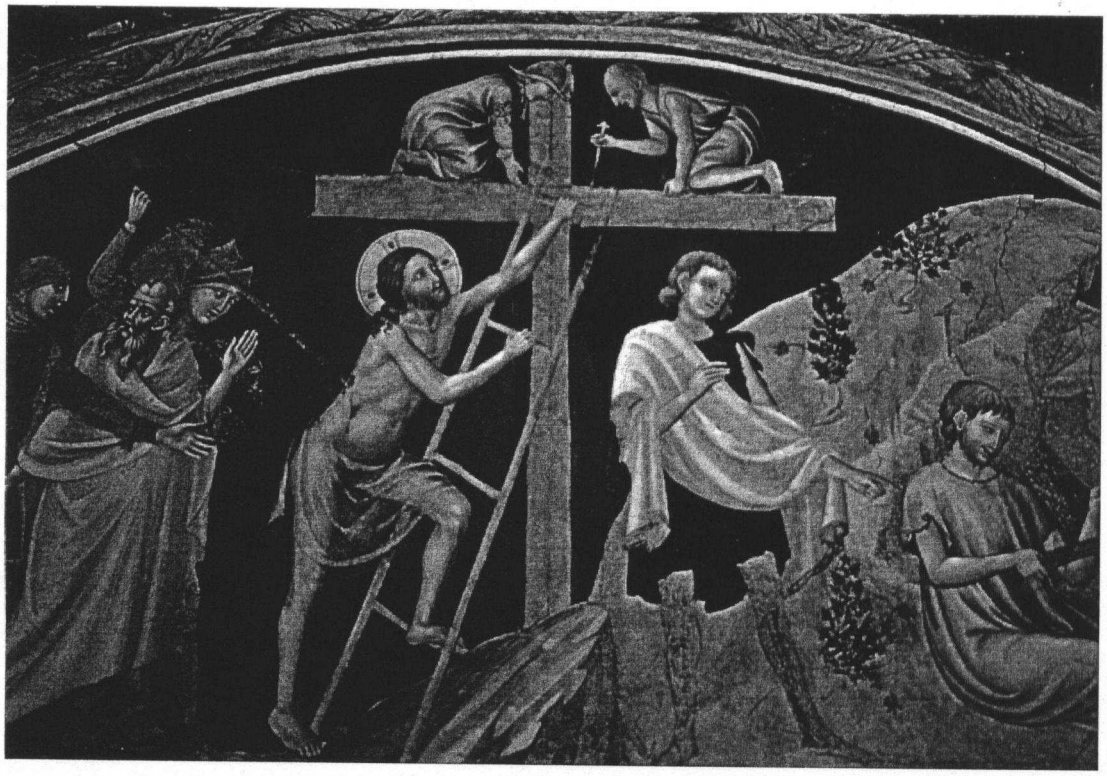

Fig. 18 - Il monastero benedettino femminile di clausura di Sant'Antonio in Polesine (Ferrara) conserva questo affresco trecentesco di scuola giottesco-emiliana che costituisce uno dei rari esempi di raffigurazione della Salita alla croce *(da una cartolina del 1987).*

istintiva spontaneità) di "parlare" con il "loro" Cristo in croce, raffigurato su un affresco, scolpito per un altare o collocato in una cappellina; tutti insomma partecipi - ognuno a suo modo e magari senza volerlo - del sempre attualissimo dramma del Calvario, anche grazie a quel silenzioso eppure quanto mai eloquente «veicolo del mistero» che è (ancor oggi, nonostante tutto!) ogni *imago Christi / imago Dei* (35).

Gabriele Caiazza

Note

(1) Cfr. BIEDERMANN 2004, pp. 142-143; GUÉNON 2005, pp. 63-71; MOREL 2006, pp. 257-258.

(2) Le citazioni letterali sono tratte dal prefazio della *Preghiera eucaristica seconda* e dalla consacrazione della *Preghiera eucaristica della riconciliazione I*, mentre l'interpretazione della croce come vincolo di unità e tramite fra i "luoghi" ove si acclamerà Cristo è parafrasata tra l'altro da *Fil* 2, 8-11, e dal discorso di Gesù "alla croce" riportato in un frammento degli *Atti di Andrea* (MORALDI 1994, p. 489, §14.I), apocrifo del II-III sec. Che, al di là di tutto, la considerazione per la croce fosse comunque grande fin dai primi tempi è confermato da molti indizi sia nella Chiesa "ufficiale" (cfr. LOCONSOLE 2003, *passim*) sia al di fuori di essa, per es. dal disinvolto uso della croce da parte degli eretici "montanisti" dell'Asia Minore (cfr. GOUGH 1996, p. 86) o dalle parole dello gnostico copto *Apocrifo di Giacomo* «Ricordate la mia croce e vivrete... non uno sarà salvato se non crede nella mia croce, poiché il regno di Dio appartiene a chi ha creduto nella mia croce» (vd. MEYER 2007, p. 266), entrambi del II sec.

(3) Sulle tematiche in questione nell'arte dei primi secoli dell'era cristiana, qui per necessità riassunte a grandi linee, vd. per es. CERVELLIN 1998, SPINETO 2002, pp. 108-124, DULAEY 2004 e MAZZOLENI 2007. LOCONSOLE 2003, p. 256, afferma: «la croce si è rivelata un elemento fondamentale nel cristianesimo, e ne riassume tutta la dottrina. Nel culto pubblico o privato, velata nei simboli o raggiante sugli altari» essa infatti «accompagna il cristiano in ogni circostanza della sua vita sociale o individuale».

(4) Sulla origine dei diversi cristogrammi, cfr. almeno LOCONSOLE 2003, pp. 220-222 e 235-256 (a p. 252, l'autore parla giustamente di *cruces dissimulatae* per questi e altri simboli della Chiesa delle origini); sui due reperti paleocristiani aquileiesi, cfr. TAVANO-BERGAMINI 2000, pp. 83-84, nn. cat. VI.7 e VI.9 (sul secondo, però, vd. innanzitutto BERTOLI 2002, c. 86v-99v, con il bellissimo disegno che occupa interamente la c. 87, ripiegata in quanto nettamente più grande delle altre: vd. fig. 3).

(5) LOCONSOLE 2003, p. 228 e cfr. pure p. 282 (mentre a p. 227 l'autore ricorda che «in modo palese o occulto, direttamente o indirettamente» ogni «simbolo cristiano primitivo si riferisce sempre alla persona di Gesù Cristo»).

(6) Croci incise a corredo degli epitaffi dei battezzati defunti (cfr. es. LOCONSOLE 2003, pp. 235-247), verosimilmente rese grafiche del "segno della croce", già allora in uso benché nella versione "piccola", consistente nel tracciarsi sulla fronte una crocetta con le dita della mano destra (pollice, indice e medio dovevano stare uniti a simboleggiare la Trinità, anulare e mignolo andavano ripiegati sul palmo della mano) per affidarsi a Dio, invocarne la protezione, allontanare le tentazioni ecc. in qualunque situazione, come attesta Tertulliano (cfr. ib. pp. 257-259). In seguito (in ambito extraliturgico fin dal V-VI sec. ma nei riti verso il X) si affermò la versione "grande" o "latina", manifestamente esemplata sulla croce

immissa: essa prescriveva di portare la mano destra distesa prima sulla fronte, poi al petto, quindi sulla spalla sinistra e di lì alla spalla destra (gli ortodossi in ordine inverso), per riunirla infine alla mano sinistra frontalmente, gesto generalmente associato a una invocazione trinitaria, perlopiù la formula evangelica matteana *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti* (*Mt* 28, 19: «Andate dunque e ammaestrate tutte le nazioni, battezzandole nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo»; cfr. la formula esaltatoria riportata dall'*Inno di Gesù* nel testo apocrifo gnostico siriaco *Atti di Giovanni* del II-III sec.: «Gloria a te, Padre. Gloria a te, Parola. Gloria a te, Spirito. Amen»; cfr. MEYER 2007, p. 377).

(7) GOUGH 1996, pp. 99-100, e LOCONSOLE 2003, p. 243 (a p. 229 si sottolinea che la croce è «simbolo e realtà, patibolo e trionfo del Figlio di Dio, il quale accentra, vivifica e redime ogni cosa, compreso il suo stesso patibolo»). Cfr. pure in GOUGH 1996, pp. 81-88, le interessanti osservazioni sui primordi dell'uso della croce nell'«arte» cristiana (compreso il controverso caso delle croci incise o tracciate con del carbone su ossari, rinvenuti a Gerusalemme, risalenti ad anni precedenti il 70 d.C.); e soprattutto cfr. ora LOCONSOLE 2003, pp. 227-230 e 235-267 (comprese le «crocette graffite sulla calce dei loculi o segnate in rosso» a Roma - p. 228 - e quelle gerosolimitane di I sec. - p. 237). Circa i dubbi nel rievocare il «sacrificio della Croce», cfr. quanto annota CANTARELLA 2007, pp. 156-158, della «morte di croce» come pena capitale che nell'antica Roma era «riservata agli schiavi» (*servile supplicium*).

(8) KRAUTHEIMER 1986, pp. 76-77 e cfr. per es. ib. pp. 81 (*martyrium* di Sichem, sul pozzo di Giacobbe) e 83-84 (San Babila a Kaussié, presso Antiochia). Del tutto diversi - nessuno cruciforme, essendo ivi "presente" la croce - erano gli edifici di culto cristiani che sorgevano sul Golgota: l'*Anàstasis* della Risurrezione, rotonda cupolata eretta sul luogo della sepoltura; l'atrio scoperto *ante Crucem*, cioè antistante la squadrata roccia della crocifissione ospitante una croce simbolica; la cappellina *post Crucem*, addossata al "sasso" del Calvario ma dall'altro lato; il grande *Martyrion* o *Ecclesia maior*, ampia basilica a cinque navate con abside rivolta al Sepolcro e portico d'ingresso dalla parte opposta (cfr. *Itinerarium Egeriae* 24.7 e 37.4, in SINISCALCO-SCARAMPI 1992, pp. 133 e 164, oltre alle note 156 e 165, pp. 130-131 e 134-135).

(9) La croce "nuda" conobbe anche nuovi impieghi (si pensi, per es., alle centinaia di tipi, varietà e varianti *blasonabili* in araldica, essendo la croce una delle più antiche *pezze onorevoli di prim'ordine* a sua volta formata dalla intersezione di altre due più "semplici", il *palo* e la *fascia* oppure la *banda* e la *sbarra*: cfr. per es. SANTI-MAZZINI 2004, pp. 192-219, ove l'autore tra l'altro definisce la croce «regina delle pezze... per primazìa, importanza, frequenza e varietà»), ma gli usi precedenti non furono affatto abbandonati: basti pensare alle croci di consacrazione (a tutt'oggi ben visibili in molte chiese - Fig. 17), o all'apparato esornativo di calici, patene, pissidi, ostensori e altri *vasa sacra*, oppure ai ricami e altre decorazioni di paramenti sacri e suppellettili ecclesiastiche, o ancora all'ornamentazione e/o morfologia di certi reliquiari, brattee funerarie (tipici es. quelle longobarde del VI-VIII sec., spesso rinvenute anche in Friuli, soprattutto a Cividale), encolpi cruciformi, croci pettorali (cfr. MONTEVECCHI-VASCO ROCCA 1988, p. 358), stauroteche, crocette "pendenti" *double-face* bizantine in smalti *cloisonné* (come quella rinvenuta nel Crocifisso Bresciani: cfr. la descrizione dello scrivente in BLASON SCAREL 2007, pp. 117 e 126 nt. 179) e così via.

(10) Cfr. GOUGH 1996, pp. 99-100 e, sulla pena di morte per crocifissione nel mondo romano, vd. la recente sintesi in CANTARELLA 2007, pp. 156-164. Sulla raffigurazione della Crocifissione fino al tardo medioevo, vd. soprattutto BLASON SCAREL - MAROCCO 2007; inoltre cfr. i diversi contributi contenuti in GOI 2006, senza dimenticare *Croce* 1950a, *Croce* 1950b, DUPRONT 1993, pp. 152-169, DI BERARDO 1994, *Cristo* 1994, JÁSZAI 1994, RUSSO 1998 e soprattutto ULIANICH 2000, nonché (dal punto di vista prettamente iconografico) almeno MARCHETTI - NICOLETTI 1956, *passim*, MARCHETTI 1958, *passim*, CARLI 1960, *passim*, ZASTROW - DE MEIS 1975, SANDBERG-VAVALÀ 1985, *Crocifissione* 2005 e FROSINI 2005.

(11) Al canone 82, il concilio Quinisesto (riunito "in trullo" a Costantinopoli nel 692) dichiarò: «comandiamo che d'ora innanzi, invece dell'antico agnello, il carattere di colui che toglie i peccati del mondo, cioè di Cristo nostro Dio, sia dipinto e raffigurato sotto forma umana...» (cfr. MENOZZI 1995, p. 84). L'unione fra la figura umana di Gesù e la croce si realizzò anche sotto altre "forme", per es. nelle raffigurazioni della *Trinità*, della *Deposizione*, della *Pietà* (*Compianto*), della *Risurrezione* o del *Giudizio Universale*: nelle raffigurazioni trinitarie si inserì di solito un vero e proprio Cristo in croce (si pensi al celeberrimo affresco di Masaccio in Santa Maria Novella o alla pala di G.B. Tiepolo conservata nel duomo di Udine o all'opera del Pordenone nel duomo di San Daniele del Friuli), mentre per il resto si trattò spesso di semplice "compresenza" e solo talvolta si ebbe una vera e propria "coincidenza", per esempio laddove qualche *Cristo Giudice* fu raffigurato esattamente al centro di una croce (cfr. la litica *Croce delle Scritture* di Clonmacnoise e l'eburnea *Croce di Gunhild* di Copenaghen, in CHRISTE 2000, pp. 166 n. 77 e 170 n. 83).

(12) All'alto medioevo (o all'età romanica?) potrebbe risalire una lastra di pietra murata sulla parete sud della chiesa parrocchiale di Keutschach am See presso Klagenfurt (in Carinzia, regione austriaca a lungo rientrante nel Patriarcato di Aquileia), recante incise cinque croci greche su una figura stilizzata (cfr. fig. 7): spesso letta come raffigurazione di uno scheletro umano con "testa di Sole", in realtà è un'immagine quasi astratta del Cristo (Crocifisso o Risorto?) con il torace segnato dalle costole, l'aureola crociata non posizionata dietro ma al posto della testa (*Helios*/Apollo/Sole portava una corona e non un'aureola, per di più radiata e non crociata) e le crocette in corrispondenza delle Sante Piaghe (infatti due si trovano all'altezza delle mani, una sotto la gabbia toracica e altre due in corrispondenza dei piedi). Parimenti, l'altra lastra che accompagna quella descritta non rappresenta l'asta o la fiaccola di *Helios*, come taluni ipotizzano, ma più semplicemente una croce astile o altra affine "insegna" cristiana.

(13) Si ritiene che il teschio sia un mero rinvio al nome del colle della crocifissione, giacché *Golgota* e *Calvario* significano (rispettivamente in aramaico e in latino) "cranio", presumibilmente in riferimento alla forma dell'altura su cui ebbe luogo la crocifissione: ma per certa tradizione apocrifa risalente almeno al VI sec. (*Libro di Adamo*, scritto su elementi del II-IV sec.) quel luogo è il centro della Terra, la confluenza dei quattro estremi del mondo, luogo di sepoltura del Progenitore, la

cui figura, testa o scatola cranica fu perciò rappresentata nel medioevo sotto l'estremità inferiore del patibolo di Gesù (vd. BIEDERMANN 2004, p. 143, che riprende W. Müller; e cfr. pure LOCONSOLE 2003, pp. 249-250) benché già san Girolamo avesse confutato la leggenda del rinvenimento del cranio di Adamo sotto la croce. Non va inoltre dimenticato il parallelismo paolino fra Adamo, «figura di colui che doveva venire», e Cristo, il "nuovo Adamo": fra il primo uomo e il peccato (originale e non solo) da un lato, la «primizia» dei risorti e la Redenzione dall'altro (cfr. *Rom* 5, 12-21 e *1 Cor* 15, 20-23). DUPRONT 1993, p. 160, sottolinea come l'aggiunta del teschio di Adamo indichi l'avvenuta riapertura delle «porte di un Paradiso perduto» (cfr. la discesa *ad inferos* tanto importante per la Chiesa aquileiese), ciò che tra l'altro renderà le «Crocifissioni a tre personaggi» manifestazione «di un trionfo».

(14) Passi della *Definitio de sacris imaginibus* promulgata dal concilio ecumenico Niceno II sono fedelmente riportati in *Direttorio* 2002, 18 e 238. Cfr. pure MENOZZI 1995, pp. 24, 95 e 101-103. Il recente *Catechismo della Chiesa Cattolica* afferma risolutamente che «è stata l'Incarnazione del Figlio di Dio ad inaugurare una nuova "economia" delle immagini» e «l'iconografia cristiana trascrive attraverso l'immagine il messaggio evangelico che la Sacra Scrittura trasmette attraverso la Parola» (nn. 1159-1161).

(15) A modo suo, anche l'architettura medievale adottò la croce come molteplice modello: accanto ai transetti *a croce*, ai pilastri *cruciformi* e alle volte *a crociera*, fra le principali planimetrie annoverò quella *a croce* (greca o latina), poiché come l'Eucaristia è il corpo reale di Cristo e la Chiesa ne è il corpo mistico, così ogni chiesa ne riproduce il corpo crocifisso, punto d'incontro fra Cielo e terra, nel quale (solo!) l'essere umano trova quiete.

(16) Vd. da ultimo BLASON SCAREL - MAROCCO 2007, p. 32. Numerose analogie confermano che l'affresco di Aquileia riprende il ligneo *Volto Santo* di Lucca: la croce verde dalle estremità trilobate; la grande "aureola" posteriore a doppia terminazione gigliata; il piede destro esposto nudo al bacio dai fedeli (come quello della statua bronzea vaticana di san Pietro, addirittura consumato dai devoti); le crocette auree, che per numero rinviano alle Sante Piaghe (qui assenti in mani e piedi, a Lucca evidenti) ma in sostanza riprendono le croci d'oreficeria apposte al prototipo toscano durante le "ostensioni" (una appare spesso nelle riproduzioni xilografiche conservate in mezza Europa e anche nella processione che Amico Aspertini dipinse a San Frediano nel 1508/9); l'ambientazione, che rimanda alla bicromia dei marmi bianco e nero su cui giocava la cappella quadrangolare dell'XI sec. ove l'originale si trovava nel tardo medioevo. La perduta colorazione originaria della tunica del modello potrebbe giustificare la candida veste di Aquileia, mentre un calice accanto al piede sinistro (calzato) è visibile nelle xilografie sparse dai pellegrini ovunque. A proposito di pellegrinaggi, in KOLDEWEIJ 2006, p. 223, n. 16.36, vd. una piccola insegna di stagno raffigurante il *Volto Santo* ritrovata nelle Fiandre; inoltre cfr. la scheda di Marco Poletti in BLASON SCAREL 2000, pp. 417-419. Sul crocifisso lucchese cfr. gli atti dei più recenti convegni: *La Santa Croce di Lucca. Volto Santo: storia, tradizioni, immagini*, Lucca 2003 (2001), e *Il Volto Santo in Europa: culto e immagini del crocifisso nel Medioevo*, Lucca 2005 (2000); su quello di Sansepolcro, vd. A.M. MAETZKE (a cura di), *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, Milano 1994.

(17) Al prezioso monumento ligneo cervignanese è interamente dedicato BLASON SCAREL 2007: in esso, per quanto riguarda la datazione e la provenienza, cfr. soprattutto i saggi di L. Mor (*Uno scultore pusterese in Friuli tra XII e XIII sec.. Il caso del crocifisso di Cervignano*, pp. 74-83) e dello scrivente (*Lo "sfondo" prezioso: villa Bresciani e il suo "ospite" più grande*, pp. 84-129), nonché BLASON SCAREL - MAROCCO 2007, pp. 34-35.

(18) Sul concetto di «dolorizzazione», cfr. LE GOFF 2003, p. 102; su quello di «concentrazione» del mistero dell'Incarnazione-Redenzione nell'immagine-simbolo del Cristianesimo, vd. DUPRONT 1993, p. 506.

(19) Benché fin dal tardo gotico la croce d'altare fosse non di rado accresciuta dalla presenza del *Christus patiens* e da una o più statuette di "dolenti" magari poggianti su una base a forma di montagnola rocciosa, il Crocifisso sarà considerato irrinunciabile solo dal 1570, quando il *Messale romano* di Pio V renderà obbligatoria la croce d'altare stessa. Cfr. MONTEVECCHI - VASCO ROCCA 1988, pp. 69-70.

(20) È interessante notare come la croce, in quanto pena almeno dal XVI sec. erroneamente ritenuta da alcuni studiosi un'evoluzione della *suspensio* all'*arbor infelix* prevista dall'antica *lex horrendi carminis* romana (cfr. CANTARELLA 2007, pp. 155-156 e 164-168), ha finito per essere vista come *arbor Vitae*, "albero della Vita" (vd. es. il *Prefazio* della festa dell'Esaltazione della santa Croce, 14 settembre: «nell'albero della Croce tu hai stabilito la salvezza dell'uomo, perché donde sorgeva la morte di là risorgesse la vita, e chi dall'albero traeva vittoria, dall'albero venisse sconfitto»; cfr. pure LOCONSOLE 2003, pp. 248-249) e come tale assolutamente *felix* (vd. CANTARELLA 2007, p. 147) in riferimento a Cristo: circa l'"essere seminato" e il "portare frutto" (ib. p. 148), cfr. la similitudine evangelica fra la Parola di Dio (Gesù è il Verbo incarnato: *Gv* 1, 14) e la semente (*Mc* 4, 3-9 e 26-29; *Gv* 12, 24); circa la *suspensio* del condannato (CANTARELLA 2007, p. 149), cfr. le parole di Cristo sulla propria necessaria "elevazione" da terra (*Gv* 3, 14; 8, 28; 12, 32). Va ricordato che una visione medievale mistica tradusse sporadicamente la volontaria accettazione dell'"amaro calice" (cfr. *Mc* 10, 38 e 14, 36) da parte di Cristo nella sua materiale "salita alla croce" mediante una scala a pioli (un bell'es. trecentesco affrescato si conserva nel monastero di clausura delle benedettine di Sant'Antonio in Polesine - Fig. 18): benché si tratti di una metafora della libera scelta d'amore di Gesù, non si può non ricordare che «i condannati» al *servile supplicium* «non sempre venivano issati sulla croce», giacché «talvolta erano costretti a salirvi da soli... come accadeva a innumerevoli schiavi...» (CANTARELLA 2007, p. 157); anche «l'issaggio della vela sull'albero maestro della nave è stato paragonato all'atto del *crucem ascendere* o del *in crucem salire*», mentre la croce stessa poteva essere vista come "scala" per il Cielo (LOCONSOLE 2003, pp. 246 e 251-252), prefigurata nella scala sognata da Giacobbe.

(21) Al mutare delle istanze stilistiche e personali, cambiarono anche la resa del Cristo sofferente/morente e/o le caratteristiche della "scenografia" circostante: e la trasformazione divenne ancor più profonda in relazione all'evolversi della sensibilità religiosa e al variare della... latitudine. Solo a mo' d'esempio, si può qui ricordare la particolare diffusione che ebbero nei secoli scorsi le croci lignee incrostate di madreperla incisa e/o

dipinta, prodotte in Terrasanta da artigiani dell'ambiente francescano per uso privato ("souvenir" di pellegrinaggio) o liturgico (croci d'altare): oltre a quelle qui censite, cfr. le schede redatte dallo scrivente in BLASON SCAREL 2000, p. 377, nn. 111-112, e soprattutto GOI 2006, pp. 224-228.

(22) DUPRONT 1993, pp. 156-159; l'autore, alle pp. 161-162, rileva l'eccezione costituita dalle spettacolari e affollate Crocifissioni nordiche, «che esibiscono una ricchezza scenografica a volte così esuberante che il Cristo in croce fatica a mantenere una posizione di primo piano e non riesce più a concentrare l'attenzione di chi guarda, e tanto meno di chi prega»: si tratta comunque di «scene di maestà», perché «in ogni luogo della terra» (il Golgota è ovunque) il Crocifisso raccoglie, salva e si manifesta all'intera umanità, rappresentata da quella folla che accalcandosi gli rende testimonianza («anche coloro che, in mezzo ad essa, non hanno capito»). Sotto il profilo "coreografico", non da meno sono opere di analoga tematica dovute alla mano di autori italiani, nelle quali però il Protagonista è sempre agevolmente individuabile: basti citare quella affrescata da Martino da Udine nell'abside della chiesa di Sant'Antonio Abate a San Daniele del Friuli (1513/22), quella dipinta dal Pordenone sulla controffacciata del Duomo di Cremona (1521), o quella eseguita dal Tintoretto per la Scuola grande di San Rocco a Venezia (1565).

(23) Per vedere i lavori dedicati dagli autori citati al sacrificio di Cristo, si rinvia alle oggigiorno numerose monografie dedicate ai singoli artisti; una buona parte di essi si può comunque trovare e ammirare consultando qualsiasi buona raccolta fotografica sull'argomento, come il recente volume *Crocifissione* 2005.

(24) Cfr. MENOZZI 1995, pp. 206-208 e 213-228. Le decisioni del concilio tridentino chiariscono perché, durante la visita di mons. Bartolomeo da Porcia, nel 1570, il veneratissimo crocifisso monumentale dalla basilica aquileiese dei Santi Felice e Fortunato rischiò di essere eliminato o quantomeno occultato a causa della sua "sconvenienza" (cfr. la ricostruzione proposta dallo scrivente in BLASON SCAREL 2007, pp. 105-106).

(25) Vd. MONTEVECCHI-VASCO ROCCA 1988, pp. 329-340.

(26) Le espressioni citate per ultime sono di DUPRONT 1993, p. 157 (cfr. anche p. 159: «la cristianità occidentale ha conservato, nella sua risoluta scelta dell'immagine del Cristo morto, la realtà di un Dio vivo. Ed è solo in apparenza un paradosso: nel mistero della Redenzione, l'evidenza sensibile della morte crea la certezza della vita») e riflettono una realtà già così "chiara" fin dai primissimi tempi (vd. es. LOCONSOLE 2003, p. 243); per la bolla di Benedetto XIV, vd. MENOZZI 1995, p. 238.

(27) Fra i tanti contributi storici sulla *Via Crucis*, vd. per es. la sintetica *Presentazione* di Piero Marini all'indirizzo web www.vatican.va/news_services/liturgy/documents/ns_lit_doc_via-crucis_it.html, che tra l'altro sottolinea l'opera di Leonardo da Porto Maurizio (frate, poi canonizzato) per la sua diffusione.

(28) Cfr. DUPRONT 1993, pp. 154-155, 159, 162 e 540. Quanto alla sacralizzazione dello spazio e alla vitalità del "segno" in esame, cfr. pure il breve ma significativo scritto di Dolores Job, dal titolo *Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis*, in *Vexilla Regis* 2002, pp. 17-21.

(29) A proposito delle opere dedicate al tema in questione dagli artisti menzionati, cfr. *supra*, nt. 23.

(30) MENOZZI 1995, pp. 267-269, ove emerge chiaramente il ruolo-chiave svolto da Celso Costantini in questa - non sufficientemente conosciuta - fase di rinnovamento dell'arte sacra dell'Occidente europeo.

(31) MENOZZI 1995, pp. 274-280.

(32) Costituzione pastorale *Gaudium et spes* (1965), n. 62. Il precedente intervento conciliare era inserito nella costituzione apostolica *Sacrosanctum Concilium* del 1963 (n. 123: «anche l'arte del nostro tempo e di tutti i paesi abbia nella Chiesa libertà di espressione»; n. 125: «mantenere fermamente l'uso di proporre nelle chiese alla venerazione dei fedeli le immagini sacre»); nel 1964 Paolo VI aveva posto come unico prerequisito «l'istruzione religiosa» di «quelli che vogliono manifestarsi artisti veramente» (cfr. MENOZZI 1995, pp. 287-295).

(33) L'intervento di Giovanni Paolo II risale al 1987 (*Duodecimum Saeculum*, n. 11: cfr. MENOZZI 1995, pp. 300-301); poi egli lo riprese e sviluppò nella *Lettera agli artisti* (1999). Per la prima delle due opere friulane citate, vd. *Storia* 2004, pp. 106-107, n. 17 (scheda di Paola Battistutta).

(34) *Direttorio* 2002, nn. 240 e 243. Già il *Catechismo della Chiesa cattolica*, nel 1993, aveva nuovamente ribadito che «attraverso l'icona di Cristo e delle sue opere di salvezza, è lui che noi adoriamo» (n. 1192). Esistono molti studi sulle immagini sacre, però non sempre l'argomento viene affrontato alla radice, soprattutto per quanto concerne le immagini devozionali: spesso si approfondiscono rilevanza storica, qualità artistiche, pregi culturali, valore monetario ecc., ma la funzione primaria resta sempre quella religiosa. Circa la "croce papale", MONTEVECCHI-VASCO ROCCA 1988, p. 368, ricordano che il pontefice porta la croce in qualsiasi occasione «in cui agli altri vescovi è prescritto l'uso del pastorale», giacché, secondo le parole di Innocenzo III (1198-1216), «il romano pontefice *non* usa il baculo pastorale».

(35) La definizione è di DUPRONT 1993, p. 508, che aggiunge: «silenziosa, l'immagine parla in modo diverso» (cfr. pure p. 105). L'autore (pp. 451, 455 e 474-476) nota altresì che la costante "comunicazione" tra terra e cielo è tipica della religione popolare e si esprime con un dialogo «a una sola voce», impiegando un linguaggio semplice per parlare con i "propri" santi. Inoltre (ib., p. 475) sottolinea come Cristo penetri nella pietà popolare proprio "con" la croce: mentre «nutre il tessuto liturgico ecclesiale», il Figlio è infatti «oggetto di un solido culto popolare» solo mediante «l'immagine del crocifisso» (bisognerebbe però approfondire il fatto che «più che il corpo» di Gesù sia «la croce a divenire il simbolo più importante»; d'altronde nell'antropologia religiosa «resta ancora da fare quasi tutto» per «la nostra zona europea»: ib., p. 557).

Bibliografia essenziale

F. AVRIL, X. BARRAL I ALTET, D. GABORIT-CHOPIN, *I regni d'Occidente* ("Il mondo romanico 1060-1220", 2), Milano 1984.

G. D. BERTOLI, *Tomo II delle Antichità d'Aquileia*, edizione fac-simile, Aquileia 2002.

H., BIEDERMANN, *Simboli*, Milano 2004.

S. BLASON SCAREL (a cura di), *Cammina, cammina... Dalla via dell'ambra alla via della fede*, catalogo della mostra, Aquileia 2000.

S. BLASON SCAREL (a cura di), *Il Cristo ritrovato. Dalla basilica dei Santi Felice e Fortunato di Aquileia alla cappella Bresciani di Cervignano del Friuli: confronti e restauri*, Aquileia [2007].

S. BLASON SCAREL, E. MAROCCO, *Iconografia del Cristo crocifisso dall'età paleocristiana al medioevo con particolare riguardo al territorio regionale*, in BLASON SCAREL 2007, pp. 18-41

E. CANTARELLA, *I supplizi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Milano 2007[2].

E. CARLI, *La scultura lignea italiana*, Milano 1960.

L. CERVELLIN, *L'arte cristiana delle origini. Introduzione all'archeologia cristiana*, Leumann 1998.

Y. CHRISTE, *Il Giudizio universale nell'arte del medioevo*, Milano 2000.

Cristo, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 493-521.

Croce, in *Enciclopedia Cattolica*, IV, Città del Vaticano 1950, cc. 951-981.

Croce, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XII, Roma 1950, pp. 1-4.

Crocifissione, London (Phaidon) 2005.

M. DI BERARDO, *Uso sacramentale e liturgico della croce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 545-550.

Direttorio su pietà popolare e liturgia. Principi e orientamenti, Città del Vaticano 2002.

M. DULAEY, *I simboli cristiani. Catechesi e Bibbia (I-VI sec.)*, Cinisello Balsamo 2004.

A. DUPRONT, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Linguaggi e immagini*, Torino 1993.

A. FROSINI, *Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale. Problemi e metodi di restauro*, San Casciano in Val di Pesa 2005.

P. FURIA, *Segni, simboli e allegorie nell'arte sacra*, Milano 2005.

P. GOI (a cura di), *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, catalogo delle mostre (Pordenone e Portogruaro, 4 aprile - 31 agosto 2006), Milano 2006.

M. GOUGH, *I primi cristiani*, Milano 1996[2].

R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, Milano 2005[7].

G. JÁSZAI, *Crocifisso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 577-586.

J. KOLDEWEIJ, *Foi et bonne fortune. Parure et dévotion en Flandre médiévale*, Arnhem-Bruges 2006.

R. KRAUTHEIMER, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986.

M. LÀCONI, *La crocifissione*, in *La storia di Gesù*, Milano 1984, 5, pp. 1753-1776.

La scultura lignea in Friuli (atti del simposio internazionale di studi, Udine 20-21 ottobre 1983), Udine 1985, pp. 102-115.

J. LE GOFF, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, Roma-Bari 2003.

M. LOCONSOLE, *Il simbolo della croce tra giudeo-cristianesimo e tarda antichità: un elemento della translatio Hierosolymae*, in "Liber Annuus", LIII, 2003, pp. 217-284.

R. LUPI, *Simboli e segni cristiani nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, Milano 2007.

G. MARCHETTI, *La scultura medievale in Friuli*, in *Mostra di crocifissi e pietà medioevali del Friuli*, Udine 1958, pp. 3-62.

G. MARCHETTI, G. NICOLETTI, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956.

D. MAZZOLENI, *Dai cristogrammi alle croci: la diffusione di un motivo simbolico nell'arte paleocristiana*, in BLASON SCAREL 2007, pp. 14-17.

D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, Cinisello Balsamo 1995.

M. MEYER (a cura di), *I vangeli gnostici di Gesù*, Vercelli 2007.

B. MONTEVECCHI, S. VASCO ROCCA (a cura di), *Suppellettile ecclesiastica*, I (Dizionari terminologici ICCD, 4), Firenze 1988.

L. MORALDI (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, II, *Atti degli Apostoli*, Casale Monferrato 1994.

C. MOREL, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze 2006.

J. PLAZAOLA, *Arte cristiana nel tempo. Storia e significato*, I, *Dall'antichità al medioevo*, Cinisello Balsamo 2001.

A.C. QUINTAVALLE, *Il medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile - 16 luglio 2006), Ginevra-Milano 2006.

D. RUSSO, *Croce, crocifisso, crocifissione*, in *Dizionario enciclopedico del Medioevo*, Parigi-Roma-Cambridge 1998, I, pp. 512-514.

G. SALA, *La bellezza del servo sofferente*, in *Arte e fede*, supplemento a 'Evangelizzare', XXXII, 7, marzo 2003, pp. 74-78.

E. SANDBERG-VAVALÀ, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma 1985.

G. SANTI-MAZZINI, *Araldica. Storia, linguaggio, simboli e significati dei blasoni e delle armi*, Milano 2004[2].

P. SINISCALCO, L. SCARAMPI (a cura di), *Egeria. Pellegrinaggio in Terra Santa*, Roma 1992[2].

N. SPINETO, *I simboli nella storia dell'uomo*, Milano 2002.

Storia e arte nel Tempio di Cargnacco, Udine 2004.

S. TAVANO - G. BERGAMINI (a cura di), *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa centrale*, catalogo della mostra (Aquileia e Cividale del Friuli 3 luglio - 10 dicembre 2000), Milano 2000.

R. TOMAN (a cura di), *L'arte del Romanico. Architettura - scultura - pittura*, Köln 1999.

B. ULIANICH, *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*, catalogo della mostra (Napoli, 25 marzo - 14 maggio 2000), Napoli 2000.

Vexilla Regis. La Passione di Cristo nell'arte della Carnia, catalogo della mostra (Illegio, 28 aprile - 16 giugno 2002), Udine 2002.

O. ZASTROW, S. DE MEIS, *Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII sec.. Croci e crocifissi*, Como 1975.

Per le citazioni bibliche, si è fatto sempre riferimento alla *Bibbia TOB (Traduction Oecuménique de la Bible)*, edizione integrale, Leumann 1992.

I passi dei documenti del concilio Vaticano II sono tratti da: *Il Concilio Vaticano II. Costituzioni, decreti, dichiarazioni, messaggi*, Udine 1966.

Del *Catechismo della Chiesa Cattolica* si è utilizzata la seguete edizione: *Catechismo della Chiesa Cattolica. Testo integrale e commento teologico*, a cura di R. Fisichella, Casale Monferrato 1993.