

TITO AMODEI

*La Passione*

*La Passione di **Gesù**  
nell'**Arte** italiana*

*ll'Arte italiana*

Volume I

**PALUMBI**

# LA PASSIONE DI GESÙ NELL'ARTE ITALIANA

di Tito Amodei

Volume I

© Provincia della Presentazione di Maria SS. dei Padri Passionisti

ISBN 978-88-7298-023-1

*Tutti i diritti letterari e artistici sono riservati. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore resta a disposizione degli eventuali aventi diritto.*

EDIZIONI PALUMBI - Editoria della speranza  
Via P. Taccone, 12 • 64100 Teramo  
Tel/Fax 0861.558003 • Tel. 0861.596097  
[www.edizionipalumbi.it](http://www.edizionipalumbi.it) • [info@edizionipalumbi.it](mailto:info@edizionipalumbi.it)  
Facebook – Edizioni Palumbi



## Presentazione

L'autore di questa opera, Tito Amodei, ne aveva scritto così una breve presentazione:

*Dalle immagini dei primi secoli del cristianesimo fino a quelle dei nostri giorni, vogliamo formare un'antologia della più alta testimonianza dell'arte alle sofferenze del Cristo. Per maggiore utilità del lettore le opere saranno ambientate nella cultura che le ha prodotte e chiarite nel loro linguaggio espressivo. Deve essere un arricchimento della memoria e del cuore, attraverso il piacere degli occhi, con i capolavori noti, ma anche con quelli meno noti.*

*Il mistero di Cristo che muore suppliziato ha sempre turbato l'uomo da spingerlo a ripetere fino all'ossessione la rappresentazione visiva del suo dramma, tanto che neppure con una preparazione specifica si riesce a conoscere il numero e le versioni di queste immagini, attraverso i secoli.*

In accordo con l'autore, noi pensiamo di integrare questa presentazione con alcune notizie riguardanti lui stesso e con alcune nostre riflessioni.

Tito Amodei, prima di essere critico e storico dell'arte, è stato fin da ragazzo, un artista: scultore, pittore, incisore e altro. La sua sensibilità e la sua conoscenza degli artisti del passato è maturata sulla fatica del produrre proprie opere d'arte. D'altra parte, c'è da dire che egli ha accompagnato il suo lavoro sul campo con pubblicazioni varie attinenti all'arte in genere e all'arte sacra in particolare. Molti incontri di specialisti del settore, molti congressi, lo hanno visto partecipe impegnato.

In questa opera, egli ritorna su un tema che gli è stato caro da sempre – vedi la sua pubblicazione *50 artisti per la Passione*, risalente al 1962<sup>1</sup> – un tema la cui vastità si estende dalla più alta teologia alla più sofferta antropologia. La più alta teologia: la teologia della Croce, messa in luce esplicitamente a suo tempo da Lutero, è diventata oggi l'aspetto più vivo e fecondo della teologia cristiana. Nella Passione di Gesù il Nuovo Testamento vede la più luminosa manifestazione del mistero profondo di

<sup>1</sup> De Luca Editore, Roma.

Dio: non c'è accesso a Dio che non passi per questa manifestazione suprema del suo amore e della sua misericordia. Paolo della Croce, il Fondatore della Congregazione passionista, sottolineava per proprio conto questa verità, partendo dalla sua esperienza mistica. Inoltre questo aspetto della teologia cristiana è quello che più di ogni altro le permette di dialogare con la cultura attuale, filosofia e letteratura, cinema, arti. È una finestra sulla cultura. Tale alta teologia si apre qui alla più sofferta antropologia, ma forse sono proprio le arti figurative che mostrano che la Passione di Gesù non si ferma alla cultura, ma scende fino nel vivo delle sofferenze esistenziali dell'uomo e della donna, nelle tragedie del nostro tempo e di ogni tempo. Emblematicamente il poeta Giuseppe Ungaretti esclamava rivolto al Dio Crocifisso:

“Fa piaga nel tuo cuore

La somma del dolore

Che va spargendo sulla terra l'uomo”<sup>2</sup>.

Allora è naturale che gli artisti delle diverse epoche, allo sguardo rivolto al Crocifisso aggiungano l'attenzione alla sofferenza dell'uomo e della donna e vogliano in qualche modo andare incontro ad essa. Quante immagini di Maria Addolorata rievocano plasticamente le sofferenze delle nostre mamme, delle nostre antenate! Quante mamme ricevevano consolazione dal confrontare la propria immagine con quella di Maria ai piedi della Croce! In Maria vedevano rappresentate se stesse.

Tito evidenzia tutto questo, mostrando le evoluzioni dell'arte nel contesto della storia in cui essa si produce. La raffigurazione delle scene della Passione – sempre le stesse e sempre nuove – nasce dalla vita che il popolo realizza nelle concrete circostanze storiche in cui si trova gettato ed immerso. Muta secondo il loro mutare. Per quanto Tito non indulga alla cattiva qualità di certe raffigurazioni devozionali dal punto di vista di un critico d'arte, mette bene in evidenza come molte raffigurazioni siano diventate emblematiche anche nella pietà popola-

re. Pensiamo ad esempio al volto del Crocifisso del Reni o all'Addolorata del Sassoferato.

L'insieme delle rappresentazioni della Passione forma una collezione della quale Tito stesso dice che non si conosce l'estensione numerica. Trasferite il più delle volte nei musei, quelle opere perdono la loro finalità primaria. In un mondo secolarizzato esse rappresentano tuttavia una testimonianza, di fronte alla quale l'uomo secolarizzato preferisce non coinvolgersi nella preghiera, ma che tuttavia gli resta nel fondo come un richiamo.

Tito ci tiene a rilevare che la prima rappresentazione del Dio Crocifisso dei cristiani è stata una rappresentazione blasfema. Quando ancora nessuno osava dipingere un Dio Crocifisso fu un pagano a dipingere un asino crocifisso scrivendoci a fianco: Alessameno adora il suo dio. Questo insulto ci mostra quanto la croce rappresentasse un discorso nuovo, inaccettabile dal paganesimo dominante come inaccettabile era il Dio senza immagini dell'ebraismo, rigettato con estremo disprezzo. Sempre di più sarebbe apparso chiaro che il rigetto del nuovo misurava la coscienza della fine del vecchio, diventato ormai inadeguato a rispondere alle sfide della storia che si apriva.

Per le circostanze nelle quali si è trovato a vivere, Tito ha dovuto limitare la sua presentazione della Passione all'arte italiana. L'Italia è probabilmente l'ambiente più significativo per cogliere l'evolversi della rappresentazione figurativa di questo dramma divino e umano. Purtroppo, però, restano fuori i tesori dell'arte fiamminga, germanica, spagnola e tanti altri capolavori!

Le immagini riprodotte in questi volumi sono da guardare, ma, soprattutto, il testo è da leggere. È un testo prezioso. L'autore vi riversa tutta la sua preparazione, la sua esperienza umana ed artistica e la sua fede. Come sempre nell'arte autentica si tocca l'assoluto e i vari cammini dell'uomo si ricongiungono.

*Ottaviano D'Egidio e Adolfo Lippi*

<sup>2</sup> G. Ungaretti, *Mio fiume anche tu*, 37 poesie, Mondadori, Milano 1996, 56.



## TITO AMODEI

*Pittore, scultore, incisore*

**È** nato a Colli al Volturmo ed è sacerdote passionista. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1965 inizia l'attività espositiva, presentandosi al pubblico con personali a Torino, Livorno, Firenze e Prato. In seguito ha esposto in Italia ed all'estero. Ha eseguito vetrate, mosaici, affreschi, graffiti e sculture per ambienti pubblici specialmente chiese: fra le più importanti la basilica di S. Maria Goretti a Nettuno e quella di Itabuna in Brasile. Inoltre ha realizzato sculture monumentali all'aperto.

Nel 1962 ha pubblicato da De Luca in Roma: "50 Artisti per la Passione", da cui è stato tratto un documentario a colori premiato dal Ministero della Pubblica Istruzione e ammesso alla Biennale di Venezia. Nel 1973 ha pubblicato il volume: "Arte sacra oggi".

Dal 1966 vive a Roma dove fonda il Centro di Sperimentazione Artistica Sala Uno presso la Scala Santa. Due grandi realizzazioni nel 1981: la Via Crucis in bronzo per la basilica di Nettuno ed una Crocifissione per la chiesa della Sacra Famiglia di Prato. Inoltre da segnalare la sua Via Crucis del 2004 in bronzo collocata sui Sassi di Matera.

Dal 2016 è stata costituita la Fondazione Tito Amodei che ha lo scopo di raccogliere e custodire le sue opere, di promuovere mostre e organizzare dibattiti culturali, seminari, corsi di specializzazione ed altro.

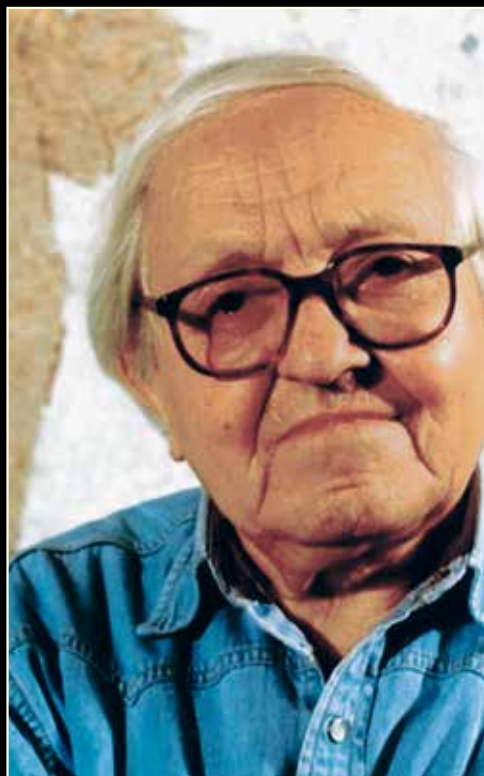
## UNO STUDIO A PORTATA DI MANO

Ai piedi del maestoso complesso del Laterano, tra un giardino segreto e il caos di Porta San Giovanni, si nasconde un luogo unico nel suo genere. Uno studio d'artista simile ad un grembo, per struttura e atmosfera: alte arcate, absidi e mattoni a vista, una luce naturale e opaca filtrata da alcuni alti finestroni. Tutto il resto è aria di bottega, polvere di gesso, odore di stagno fuso e colori. Storie di legno, figure che prendono vita e libri. Uno spazio che accoglie nella forma di un abbraccio familiare.

Fondato nel 1970, lo Studio nasce dalla volontà di Tito che, insieme ad un gruppo di collaboratori, ne bonifica gli spazi e dà vita contemporaneamente alla Galleria Sala 1. Sono spazi storicamente noti nel panorama artistico romano non solo per la loro intensa attività produttiva ma anche per la suggestiva collocazione nel complesso del Santuario Pontificio della Scala Santa a San Giovanni. Sintesi perfetta di sacro e profano, questi spazi occupano ciò che, in base al progetto degli anni trenta, costituivano la cripta del Santuario della Scala Santa, il cui ampliamento non fu mai portato a termine.

Pensato dunque come spazio sacro e inserito in uno dei luoghi religiosi della città, lo studio sembra conservare nelle sue strutture la suggestione e il fascino dei luoghi antichi e nello stesso tempo si reinventa una nuova identità in questa rivisitazione e prosecuzione del passato nel presente, come l'arte di Tito. Dal punto di vista simbolico, infatti, raccoglie le due vite di Tito, quella religiosa e quella artistica, due realtà totalizzanti che hanno trovato una vivificazione all'altezza della sua creazione.

Attualmente, lo studio ospita un cospicuo numero di lavori dell'artista, dalle grandi sculture ai dipinti; dalle produzioni di piccolo formato alla grafica; un ricco archivio che testimonia la sua attività dagli anni '50 ai giorni nostri; una consistente biblioteca con opere che l'artista ha collezionato, pubblicazioni personali e cataloghi delle mostre.









*Graffito Domus Gelotiana sul Palatino, ROMA*



## 1. CROCISSIONE DELLA DOMUS GELOTIANA (III sec. d.C.)

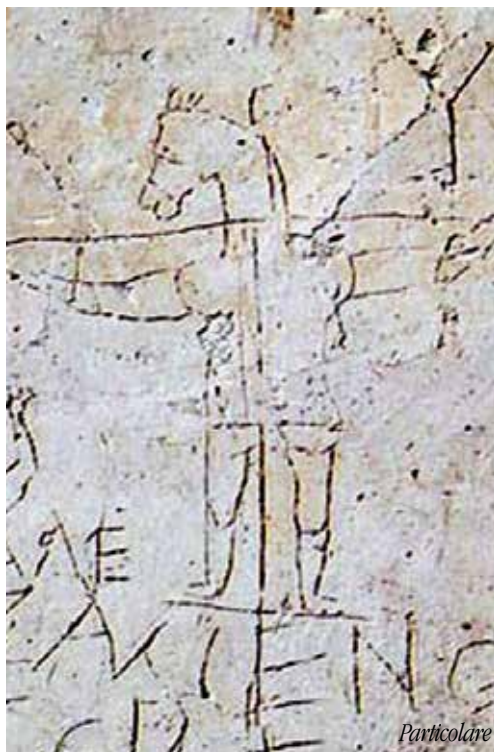
### *La prima Crocifissione*

Questa è la prima crocifissione che si conosca. È un graffito trovato nel 1857 nella *Domus Gelotiana* al Palatino e dovrebbe datarsi tra il II e III secolo dopo Cristo. Per il credente non è proprio motivo di vanto presentare questa scena e metterla all'inizio di una raccolta di iconografia sulla croce. Perché essa è una caricatura del più drammatico momento della Redenzione e un insulto alla fede del cristiano nella divinità di Cristo.

“Alessameno adora dio” vi è scritto in greco e questo dio ha testa d'asino su un corpo umano crocifisso. Alessameno è a sinistra che fa riverenza al mostro. Tuttavia non si deve ignorare questa immagine se si intende trattare con serietà la presenza della Passione di Cristo nella storia in genere e in particolare nella lunga vicenda dell'arte. Perché questo schizzo blasfemo spiega più cose. Intanto, che anche sui cristiani circolava la calunnia già lanciata contro i giudei che adorassero un asino; inoltre, che anche dai nemici della nuova fede era colto con stupore che la salvezza fosse connessa con lo scandalo della croce e che, infine, questo mistero figurato non è né liturgico, né di affettuosa memoria, bensì energico rigetto. Non si può dire che questa raffigurazione sia significativa per intrinseci valori artistici, né che abbia collegamenti col mondo espressivo di allora. L'arte ufficiale e meno ufficiale seguiva un suo corso ben individuabile, anche se non eccelso, nella cultura dell'epoca. Però in questa famigerata compo-

sizione ci sono già degli elementi descrittivi (esempio il *suppedaneum* e la forma a Tau della croce), che si troveranno quasi costanti in tutte le opere che verranno in seguito.

Così lo storico d'arte con disappunto deve prendere atto che nel rappresentare la crocifissione i pagani batterono sul tempo i cristiani i quali, peraltro, in quel momento avevano delle precise reticenze a farlo, dato che la croce non godeva di buona fama tra la gente in cui vivevano ed essi avevano tutto l'interesse a difenderne il mistero.



*Particolare*

## 2. CROCE CON MONOGRAMMA IN UN SARCOFAGO CRISTIANO

**L**a croce è sormontata da un festone di foglie che racchiude il monogramma greco di Cristo. Due colombe sulle estremità della trasversale stanno beccando tra le foglie della ghirlanda e due soldati sono di guardia a tutta la scena. Questa composizione è la parte centrale delle cinque formelle sulla

Sono trascorsi circa trecento anni tra la morte di Cristo e questa scultura. Un tempo molto lungo per noi, non per la storia, se si tiene conto che i cristiani dei primi secoli dovevano superare varie difficoltà di ordine culturale e psicologico quando avessero voluto rappresentare il Salvatore e i suoi misteri. La loro origine



*Museo pio clementino, strumenti della Passione (IV sec.?)*

Passione che decorano il lato frontale di un sarcofago che dovrebbe essere del IV secolo. Il linguaggio è popolare, ma il modellato è deciso ed efficace; un equilibrio compositivo notevole domina il racconto e gli episodi vi sono presentati come medaglioni più che come narrazione.

ebraica vietava le immagini, ma la formazione ellenistica della maggior parte dei nuovi convertiti li spingeva decisamente verso l'esposizione figurata dei contenuti della fede. Il risultato di un tale conflitto fu da una parte la spiccata preferenza per l'illustrazione didattica dei fatti

della salvezza e per i personaggi che meglio la esprimevano: la resurrezione di Lazzaro, il peccato originale, Mosè, Giona, Daniele e dall'altra parte un orientamento deciso verso la decorazione emblematica. Quest'ultima soluzione consentiva anche di evitare la rappresentazione della Passione, ritenuta cruda e umiliante per i fedeli e "*scandalum*" per i non credenti.

Anzi ci si servì della croce - vedi la nostra illustrazione - come supporto al simbolo della Resurrezione rappresentata qui dalla ghirlanda che racchiude il monogramma di Cristo dal

quella gemmata in mosaico di S. Pudenziana del IV secolo a quelle d'oro sulle corone imperiali; da quelle sui fastigi delle chiese alle croci pettorali dei prelati, al ciondolo della devozione personale.

Una elementare figura geometrica, spesso spoglia, molte volte decorata con abile fantasia, che da questo momento porta inequivocabilmente con sé il ricordo dell'avvenimento che spaccò la storia in due. È difficile stabilire se la quantità e la varietà di una tale produzione sarà superata dalla ricchissima fioritura della



quale le colombe attingono la vita. L'emblema, il vessillo, il fregio allusivo dettero la possibilità di affermare l'aspetto glorioso della croce, quale indispensabile strumento di salvezza più che strumento di tortura. Con questa giustificazione essa entrò nella liturgia e tutte le croci trionfali sono nate da queste premesse. Da

rappresentazione vera e propria delle sofferenze del Signore, che inizierà fra poco; è certo però che quest'ultima scelta farà parte così integrante della cultura che non si può fare a meno di pensare che l'uomo, cristiano e no, non ne sia sempre coinvolto religiosamente o almeno emotivamente.





*Crocifissione, Formella di Bronzo.  
Basilica Santa Sabina, ROMA*

### 3. CROCISSIONE DI SANTA SABINA

Questa formella di poco più di trenta centimetri di base e venti di altezza accoglie una delle più significative crocifissioni che siano state mai eseguite. L'opera è databile attorno alla prima metà del 400 dopo Cristo e fa parte dei 28 pannelli (ma ne sono rimasti solo 18), sul Vecchio e Nuovo Testamento, che sono intagliati nella porta di cipresso di S. Sabina in Roma.

La crocifissione è prima di tutto raccontata. Ci sono tutti gli elementi dell'episodio evangelico. Gesù e i due ladroni; ci sono accenni delle croci e c'è la città alle spalle dei crocifissi. Ma è anche una crocifissione esibita in quanto il Cristo è più grande dei ladroni per significarne la sostanziale diversità; le pose sono solenni, l'impianto dei corpi risponde a dei ritmi precisi, quasi liturgici e l'espressione dei volti non registra sofferenza alcuna. Dopo la nascita e l'affermazione delle croci come simbolo, con questa scultura abbiamo l'avvio vero e proprio e senza reticenze della rappresentazione del supplizio di Cristo. Ormai la Chiesa aveva fatto le sue scelte politiche e sociali; la sua presenza era affermata categoricamente in tutti i settori della vita civile da poter confessare indisturbata ogni articolo del suo credo.

Ad una analisi stilistica questa crocifissione si caratterizza per il suo linguaggio asciutto e monumentale. Deve essere stato di estrazione popolare l'artista che l'ha realizzata. Non solo lo fa supporre la elementare disposizione dei personaggi, ma il vigore e la sintesi for-

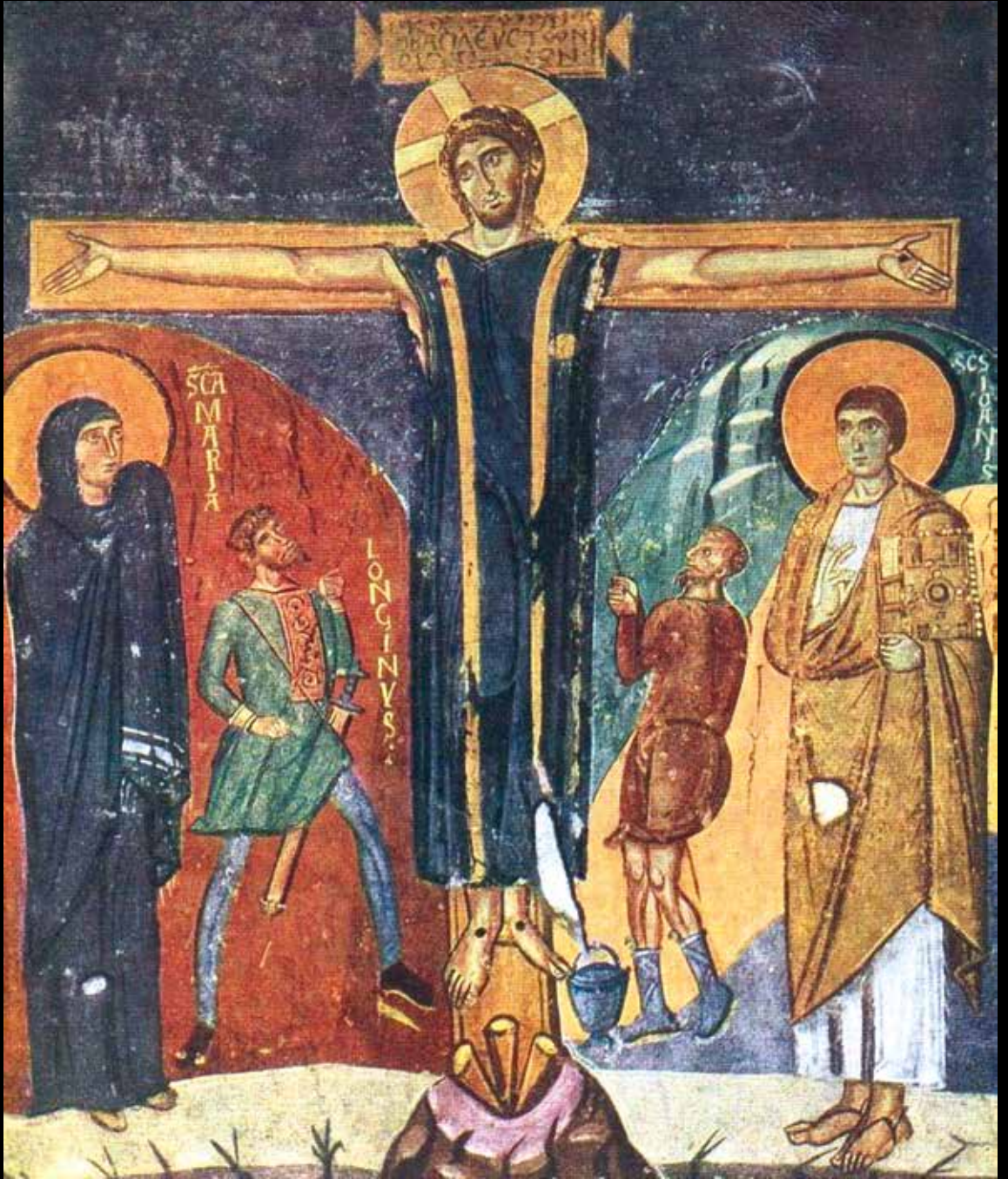
male del taglio plastico. Le croci appaiono quel tanto che è necessario; mancano i chiodi ai piedi, perché linguisticamente non aggiungono nulla all'espressione; il perizoma si riduce più ad un significato che ad una presenza ed ogni parte dei corpi, volti compresi, sono semplificati al massimo. Si impone sul tutto la vigorosa testa del Cristo dai lunghi capelli e dalla folta barba che ne aumentano la maestà. Bisogna ricordarsi che questa testa è di poco anteriore a quella in mosaico del Cristo dei SS. Cosma e Damiano in Roma e con quella dovrebbe considerarsi all'origine di tutti quei volti solenni, maestosi e apparentemente assenti che domineranno tutta l'arte sacra successiva fino all'arrivo del Rinascimento.

Si potrebbe datare da questi modelli anche l'abbandono graduale delle facce imberbi del Salvatore che per il passato erano state piuttosto frequenti nella iconografia cristiana. Ancora qualche esempio nei mosaici di Ravenna e poi il Cristo barbuto riempirà in contrasto la storia dell'arte e la mente dei fedeli.



*Particolare*





Crocifissione. Chiesa di Santa Maria Antiqua, ROMA



## 4. LA CROCIFISSIONE DI S. MARIA ANTIQUA

Particolare



Dopo quella di S. Sabina bisogna aspettare trecento anni per questa crocifissione di S. Maria Antiqua anche essa a Roma. È una pittura in affresco datata dagli storici attorno al 740. In un così lungo intervallo di tempo non ci sono giunti altri documenti iconografici rilevanti della morte del Signore.

Le ragioni sono tante e di indole diversa. Quella fondamentale è che all'arte era stata assegnata la funzione prevalente di illustrare i dogmi che i fedeli dovevano credere. E in quel momento la comunità cristiana sottolineava soprattutto l'aspetto glorioso, regale, trionfante ed escatologico della fede più che la sofferenza e l'umiltà della sua origine. Per molti aspetti la Chiesa doveva assolvere anche alle funzioni imperiali e per la cultura prendeva lezioni da Costantinopoli.

I grandi cicli decorativi in mosaico a Roma e a Ravenna vengono eseguiti da artisti orientali i quali non fanno altro che trasferire nel tempio gli ori, il fasto, l'aristocratica linea di Bisanzio e la squisitezza delle sue dispute teologiche. La rappresentazione delle sofferenze del Signore entrava poco in un tale contesto. Ci saranno state nelle province aree di maggiore attenzione alla sacra umanità di Gesù ma non si sono espresse nel grande filone della documentazione ufficiale, non ne restano tracce e non siamo in grado, perciò, di registrarlo. Si verificava qualche volta anche un

altro fatto, per noi sorprendente, che proprio per la loro funzione didattica molte immagini venivano sostituite con delle nuove e di tema magari diverso ad ogni diversa richiesta. Così accade di trovare questa Crocifissione dipinta su ben cinque strati di pittura precedente. Era come sostituire alla parete l'addobbo che non serviva più.

Oltre che essere un documento raro questo affresco è altresì importante per dei segni con i quali i cristiani si sono familiarizzati in seguito ma che allora erano nuovi e carichi di sensi. Si pensi all'aureola crociata sulla testa di Cristo, alla tavoletta in cima alla croce con la scritta della condanna, al sole e alla falce della luna in cielo e alla Vergine e S. Giovanni, a destra e a sinistra della composizione, eretti e statici come testimoni e componenti indispensabili della sacra rappresentazione. Anche il *colobium* di cui è rivestito Cristo è un segno, non molto ripetuto in seguito, del suo sacerdozio.

Tutta la composizione è ieratica per quella geometria del corpo del Signore che regge le linee forza della scena, per la compostezza dei gesti, la fissità degli sguardi e l'evidenza delle scritte. C'è pure la sottolineatura storica con la presenza dei carnefici, che sono le uniche persone che si agitano in tanta solennità. Ma non si ricorre alla mimica per esprimere la sofferenza. Basta la memoria dell'offerta.



*Affresco con la crocifissione.*

*Abbazia di San Vincenzo al Volturno, ISERNIA*

## 5. LA CROCIFISSIONE DI S. VINCENZO AL VOLTURNO

In questo capitolo ci spostiamo verso il meridione d'Italia alla ricerca di testimonianze valide sulla Passione di Cristo nell'arte. Come prodotto di una precisa cultura l'opera d'arte è sempre rintracciabile dove quella ha il suo sviluppo più consistente. Fino a questo momento possiamo pensare che all'origine della iconografia sacra ci fosse la Chiesa ufficiale perché le opere esaminate le abbiamo trovate tutte a Roma. Non importa se poi spesso gli esecutori erano monaci di provenienza orientale. Ora invece sappiamo che la Crocifissione che pubblichiamo è l'espressione di una comunità più ristretta, quella benedettina che a S. Vincenzo al Volturno aveva il suo secondo centro di irradiazione spirituale dopo Montecassino.

È chiaro che in quella specie di nodo obbligato di influenze, incontri politici e fermenti ideologici che era il monastero, si crogiolassero le diverse e magari disparate culture, da quella bizantina a quella carolingia, preceduta già dalla barbarica e longobarda e quindi anche il linguaggio artistico se ne avvantaggiava vistosamente; soprattutto per la efficacia espressiva. Come è ben visibile in questo dipinto che fu eseguito circa l'anno 830.

Malgrado il tempo abbia reso labile la superficie affrescata, è sempre praticabile una soddisfacente analisi dell'opera per valutarla in tutta la sua importanza. Lo schema non si allontana molto dalla Crocifissione di S. Maria Antiqua (vedi capitolo precedente), ma formalmente è più sciolto, più palpitante, direi meno liturgico, più raccontato. Infatti la scena è vivacizzata dai movimenti repentini



Particolare

della Vergine, più dinamica nella posa anche se ricalca quella di S. Maria Antiqua, e di S. Giovanni che giunge a coprirsi con la mano il viso per la sofferenza. Un gesto che compare per la prima volta nella iconografia della Passione. Il *colobium* si trasforma in un grande perizoma quasi senza garbo; le mani del Cristo sono mobilissime, persino nervose e richiamano automaticamente quelle dell'abate Epifanio ai suoi piedi, in stupore e adorazione. Nel volto giovane e dolcissimo del Signore gli occhi sono rivolti allo spettatore e anche questa è una grossa novità che conferma come in tutta la Crocifissione c'è lo sforzo di attualizzarne il ricordo e viverlo nel fervore del dinamismo monastico.

Una conferma di questo sforzo è più evidente nel contiguo affresco del martirio di S. Lorenzo, dove l'artista ha scavalcato decisamente gli schematismi liturgici e si dichiara un effervescente innovatore pieno di inventiva e di impeto espressivo. Gli storici dell'arte hanno da tempo decretato agli affreschi della cripta di S. Vincenzo al Volturno un ruolo determinante per il futuro dell'arte in Italia. Il passaggio alla cultura romanica è proprio vicino.