

# LE SETTE PAROLE DI GESÙ IN CROCE



Un testo di  
Gianfranco Ravasi

## *Le sette parole di Gesù in croce*

1. *Ai crocifissori:*

*«Padre, perdona loro, perché non sanno quello che fanno» (Lc 23,24).*

2. *Alla madre Maria: «Donna, ecco tuo figlio».*

*Al discepolo amato Giovanni: «Ecco tua madre» (Gv 19,26-27).*

3. *Al malfattore pentito, crocifisso accanto a lui:*

*«In verità ti dico: oggi sarai con me nel paradiso» (Lc 23,43).*

4. *«Eli, Eli, lemà sabachtani?»*

*Che significa: Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»*

*(Mt 27,46; Mc 15,34; cfr. Sal22,2).*

5. *«Ho sete!» (Gv 19,28).*

6. *«Tutto è compiuto!» (Gv 19,30).*

7. *«Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito»*

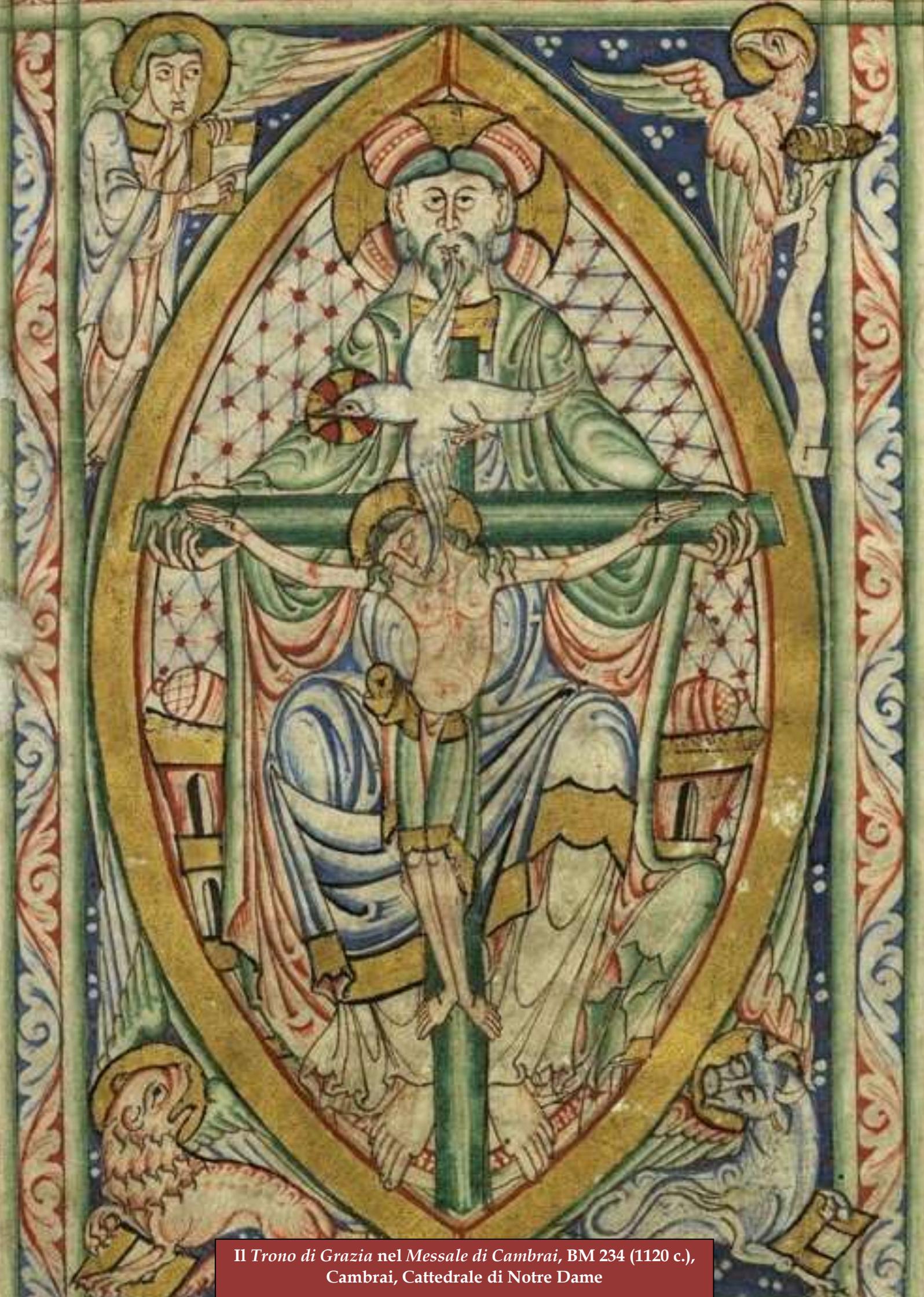
*(Lc 23,46; cfr. Sal31,6).*

## Il Trono di Grazia trinitario della croce

Se è stato sempre facile ricorrere alle parabole o ai miracoli o agli eventi della vita di Gesù come a una straordinaria fonte iconografica, se è stato spontaneo rappresentare in mille modi nei secoli la croce e il Crocifisso, più arduo è dare immagine alle parole ultime di Cristo. Certo, attorno alla figura appesa a quel patibolo si potevano intessere varie raffigurazioni destinate a illustrare temi teologici. Ne citiamo solo un esempio, la rilettura trinitaria della crocifissione attraverso il cosiddetto *Trono di Grazia* (o *Gnadenstuhl* in tedesco) che vede il coinvolgimento dell'intera Trinità in quel momento supremo, e non soltanto il Padre celeste invocato – come sappiamo – per tre volte nel «Padre, perdona loro...» (Lc 23,34), nel «Dio mio, Dio mio...» (Mt 27,46; Mc 15,34) e nel «Padre, nelle tue mani...» (Lc 23,46). Questa rappresentazione del *Trono di Grazia* sembra sia sorta in ambito liturgico come miniatura che apriva e commentava la preghiera del Canone eucaristico: infatti la croce su cui è raffigurato Cristo era sovrapposta o si sostituiva alla prima lettera del *Te igitur*, che erano le parole d'avvio del Canone in latino. Essa era sorretta dalla figura del Padre e tra i due volava la colomba dello Spirito Santo, talvolta unendo, con le sue ali, la bocca di uno e quella dell'altro. L'immagine, dunque, mentre traduce visivamente le parole del Vangelo di Giovanni (Gv 3,16: «Dio ha tanto amato il mondo da dare il Figlio unigenito»), comunica al sacerdote il senso profondo del mistero che celebra. La colomba che unisce le due bocche rimanda, poi, allo Spirito che procede dal Padre e dal Figlio (*Filioque*) e al profondo mistero di comunione che unisce le tre persone divine. Tra i primissimi esempi di questa immagine abbiamo la splendida miniatura del *Messale di Cambrai*, databile al 1120, che apre appunto il Canone eucaristico.



Il Trono di Grazia nel *Messale di Cambrai*, BM 234 (1120 c.), part.  
Cambrai, Cattedrale di Notre Dame



Il Trono di Grazia nel Messale di Cambrai, BM 234 (1120 c.),  
Cambrai, Cattedrale di Notre Dame

Ma l'immagine universalmente più conosciuta è certamente quella dell'affresco di Masaccio (1427 ca.) in S. Maria Novella a Firenze, in cui la rappresentazione trinitaria, oltre a fondersi con quella della *Crocifissione*, è inserita in un contesto architettonico rinascimentale, così da risultare «contemporanea» ai due committenti e ai fedeli che l'ammirano nel tempio fiorentino dei Domenicani.



Masaccio, *Trinità*, (1425-28), part.,  
Firenze, Basilica di Santa Maria Novella

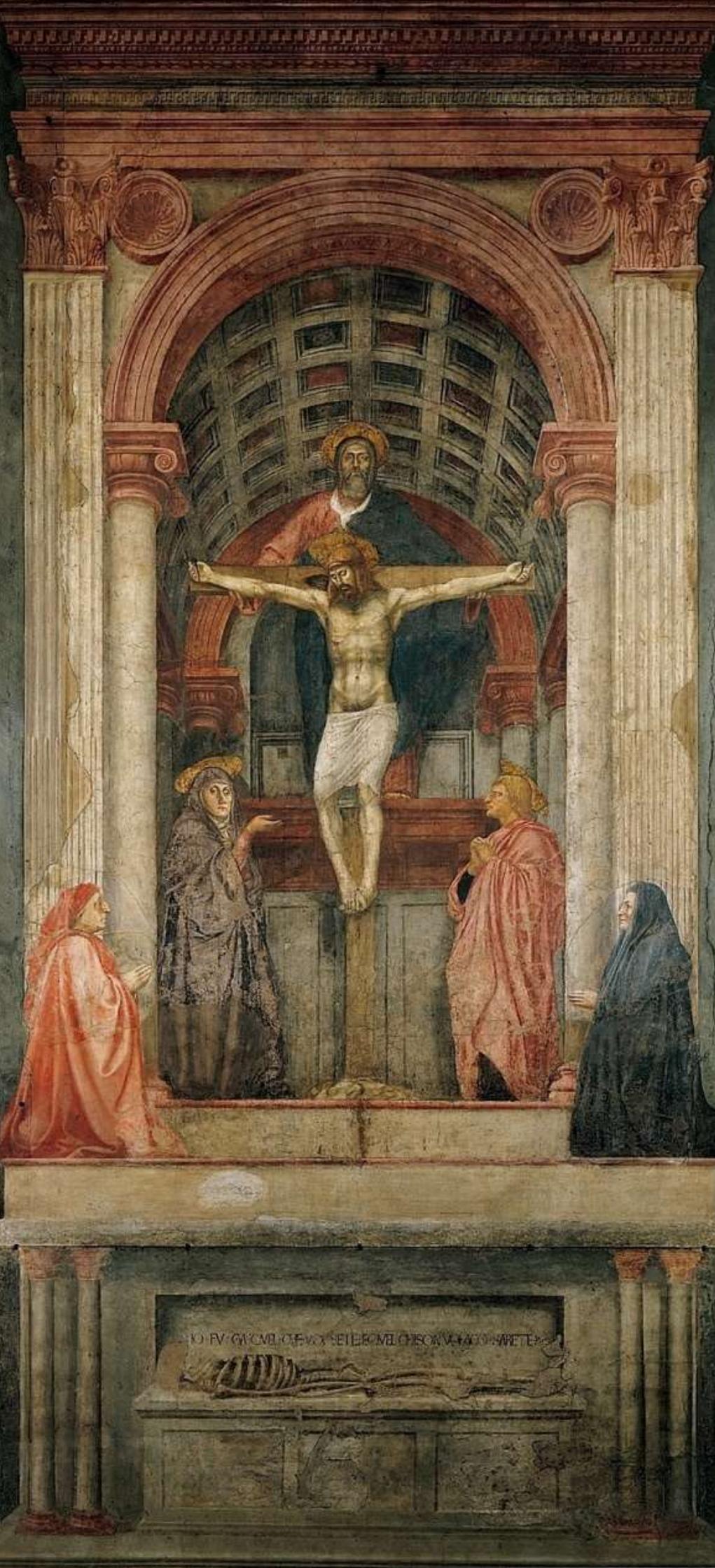


«Alla complessa creazione tematica del dipinto dovette sicuramente partecipare un teologo del convento, che Berti (1988) ha ipotizzato potesse essere Fra' Alessio Strozzi, religioso, umanista e matematico che frequentava artisti come Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi. Il soggetto principale raffigurato è costituito dalle figure della Trinità, disposte secondo il modello iconografico che va sotto il nome di "Trono di Grazia", con il Padre che regge la croce del Figlio, che si diffuse nella pittura fiorentina alla fine del XIV secolo. La fonte testuale di tale soggetto è contenuta in Isaia (16, 5), ripresa da una lettera di San Paolo ai Giudei (4, 16). Ma l'opera di Masaccio fu la prima rappresentazione di tale iconografia su scala monumentale e la prima ad essere trattata con tanto realismo e con uno sfondo architettonico illusionistico. Masaccio vi fuse inoltre motivi iconografici derivati da altre rappresentazione, come i due "dolenti del Calvario" (Maria e san Giovanni, di solito ai piedi delle crocifissioni) o il sepolcro.

Di solito nel "Trono di Grazia" Dio era seduto in trono, per evocare il tema del Giudizio che segue la Resurrezione; in questo caso invece Dio Padre è raffigurato in piedi. Goffen (1980) ha suggerito che la posizione evocasse nello spettatore quella del sacerdote quando durante la messa solleva l'Eucarestia, quale simbolo del sacrificio. La figura del Padre, pur sembrando gigantesca per un effetto illusorio, non ha tuttavia una statura superiore a quella del Figlio, ma uguale. Il confronto con le precedenti raffigurazioni del *Trono di Grazia* palesa dunque una attenzione alle proporzioni ed alle armonie tipica della nascente cultura rinascimentale».

([Masaccio. Trinità, Santa Maria Novella, Firenze](#), Sito internet *Art in Tuscany*)

Masaccio, *Trinità*, (1425-28),  
Firenze, Basilica di Santa Maria  
Novella



«Non fu un nobile e neppure un ricco mercante il fiorentino che con grande probabilità commissionò a Masaccio l' affresco della Trinità in Santa Maria Novella, da poco restaurato. Sembra che il dipinto ornasse la cappella di una famiglia di banderai – gli artigiani artisti che cucivano e realizzavano gonfalon e drappelli ricamati – con bottega in Piazza della Signoria, quasi certamente vicino all' attuale sede del negozio di Pineider all' angolo con Calimaruzza, attiva dal 1514 al 1541. È attraverso il testamento dettato in latino nel 1548 dal banderaio Bartolomeo di Lorenzo di Bartolomeo Berti che la studiosa Rita Comanducci, laurea in Storia moderna a Firenze e dottorato a Verona, è risalita alle origini della Trinità. “Bartolomeo – spiega la ricercatrice – detta istruzioni dettagliate: ‘Chiedo di essere sepolto nella Chiesa di Santa Maria Novella nella sepoltura dei miei predecessori situata ai piedi dell' altare ovvero cappella della Santissima Trinità presso il pulpito detta Chiesa’, quindi non c' è dubbio che si riferisca alla Trinità di Masaccio. Sono cinquecento anni, da Vasari in poi, che ci si interroga su chi commissionò la pittura e così, visto che mi sono imbattuta in questa documentazione lavorando nell' Archivio di Stato sulle botteghe d' arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento, sono andata a cercare i testamenti degli avi di Bartolomeo. Il padre, Berto di Bartolomeo di Berto, nel 1519 aveva fatto la stessa richiesta e così lo zio nel 1498. La Trinità è stata dipinta intorno al 1427, è possibile che a commissionarla siano stati i banderai. Un famiglia benestante, che al catasto aveva una ricchezza tassabile di 343 fiorini, niente a che vedere con le fortune dei Lenzi o degli Strozzi, spesso indicati tra i possibili committenti”. A conferma della validità dell' ipotesi, Luciano Bellosi, uno dei massimi esperti di Masaccio, rivela che “per altre strade alla stessa conclusione è giunto il professor Alessandro Cecchi della soprintendenza”».

(Simona Poli, *Un 'banderaio' pagò Masaccio*, in *La Repubblica*, 22 ottobre 2002)

Il *Trono di Grazia* conosce un'amplissima diffusione lungo i secoli, particolarmente a partire dalla «peste nera» del 1347, e viene di volta in volta completato e arricchito di particolari, che producono così infinite varianti. Ad esempio, è significativa la rappresentazione in cui il *Trono di Grazia*, collocato nel catino absidale delle chiese, come nell'Oratorio della Trinità di Momo (Novara), è inserito in una mandorla multicolore, simbolo di visione trascendente, segnata da tre ostie eucaristiche: nell'Eucaristia è la Trinità che si manifesta e si comunica a noi.



Il *Trono di Grazia* (XIV sec.) nella Chiesa della Santissima Trinità di Momo (Novara)

Unica nel suo genere, poi, risulta l'opera realizzata da Nicoletto Semitecolo (XIV sec.) e custodita a Padova, ove il pittore a lungo operò. In essa è assente la croce ed è il Padre stesso, con le sue braccia aperte, a far da croce al Figlio, mentre tra i due si scorge la colomba dello Spirito. Nella missione del Figlio si manifesta pienamente la volontà del Padre, perché Padre e Figlio sono davvero «una cosa sola» (Gv 10,30) nella comunione dello Spirito. Una variante significativa è rappresentata dalla *Pietà* o *Compassione del Padre*, che regge tra le sue braccia il Figlio morto, mentre tra i due aleggia la colomba dello Spirito, come si ha in un'imponente tela eseguita da El Greco tra il 1577 e il 1579 e conservata al Museo del Prado di Madrid.



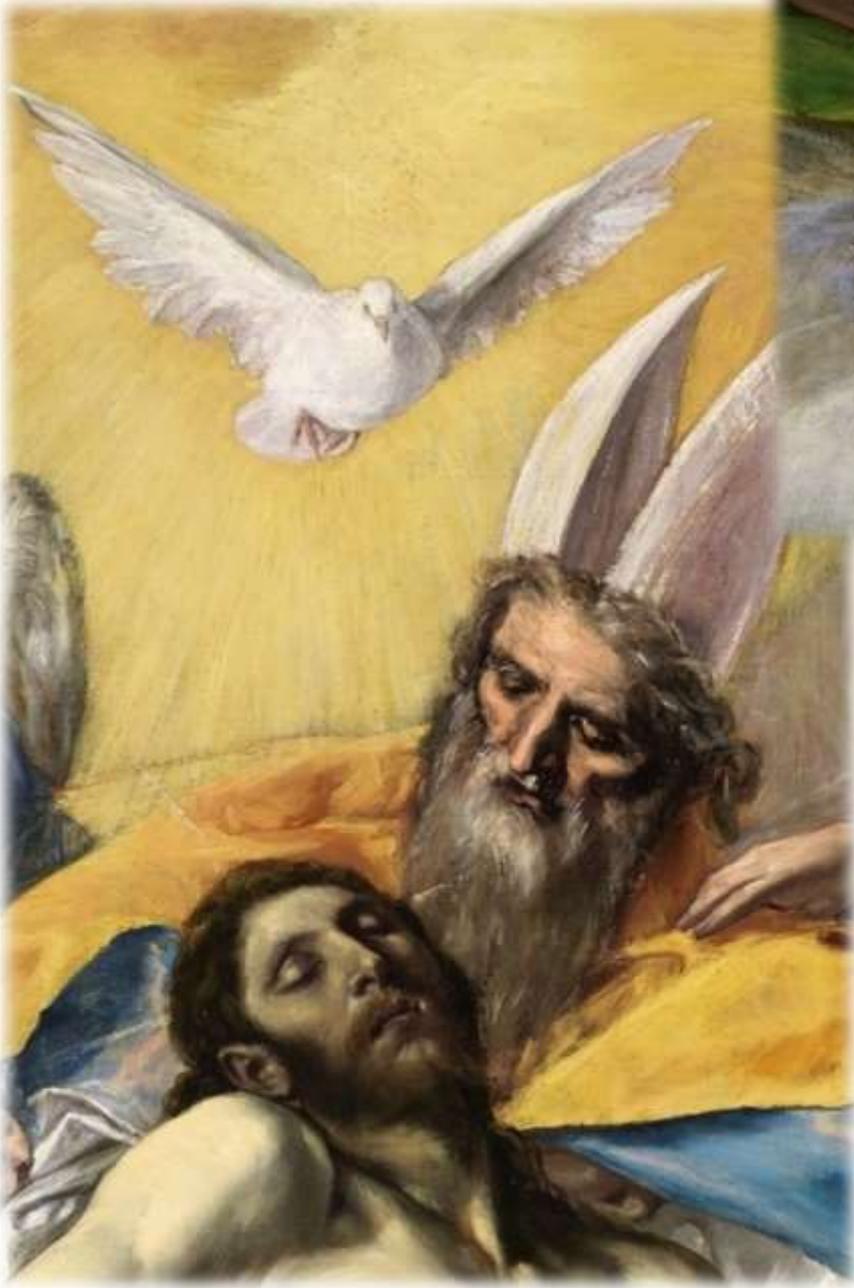
Nicolò Semitecolo, *La Trinità* (1370 c.),  
Padova, Museo Diocesano



El Greco, *La Santa Trinità* (1577-79), Madrid, Museo del Prado

L'artista realizza l'opera - la sua prima commissione ricevuta a Toledo - basandosi su un'incisione di Albrecht Dürer. In questa tela, El Greco armonizza i concetti di disegno e colore sviluppati dal punto di vista della pittura romana e veneta. L'opera risente in modo particolare, per le scelte coloristiche, della pittura di Tintoretto, e nella vigorosa anatomia del Cristo è palese l'influenza di Michelangelo.

Cfr. [Scheda dell'opera](#) sul Sito del Museo del Prado



## L'Albero delle Sette parole



Maestro del Trittico di Beffi, *L'Albero della croce ovvero delle Sette parole* (1400-10), L'Aquila, Castello Cinquecentesco Museo Nazionale d'Abruzzo

«Simbolicamente sono compresenti due figure (albero e Croce) e due concetti differenti (la Croce simbolo di morte e l'albero simbolo di rinascita) forse allo scopo di ribadire la missione terrena di Gesù Cristo, che muore sulla Croce ma poi risorge». ([Scheda dell'Opera](#) sul Sito del Museo Nazionale d'Abruzzo)

Ma se vogliamo fissarci solo sulle sette parole di Cristo in croce, la messe iconografica è evidentemente molto povera per la difficoltà della rappresentazione, se non in forma metaforica e simbolica. La raffigurazione più significativa che siamo riusciti a identificare è in una tavola del Museo Nazionale d'Abruzzo, ora in deposito presso il «Mus'è» di Celano Paludi (L'Aquila). La titolatura tradizionale è *L'Albero della croce ovvero delle Sette parole*. Si tratta di una tempera su tavola proveniente dalla chiesa aquilana di S. Maria di Paganica (XIII sec.), un tempio ferito dai terremoti, dotata di uno splendido portale d'ingresso. Il fondo in foglia d'oro zecchino avvolge la figura di Maria che regge un'anfora dalla quale spunta e si eleva un albero a più rami. Il tronco si trasforma nella croce ove Cristo è crocifisso, mentre i rami laterali sostengono sette cartigli con le ultime parole da lui pronunciate. Si tratta di un modello iconografico molto originale che, ammiccando alla scena di Maria al Calvario, permette però di rievocare l'intera sequenza delle ultime ore e frasi del Cristo morente.

Alta un metro e trenta centimetri e larga 46 centimetri, l'opera era stata inizialmente attribuita a Lorenzo Monaco, un importante pittore e miniatore, nato forse a Siena attorno al 1370 e vissuto come frate camaldolese nel convento di S. Maria degli Angeli a Firenze, ove morirà nel 1423-24. Successivamente, però, l'attribuzione più accreditata fu assegnata a un artista che operò a L'Aquila dipingendo il ciclo di affreschi della chiesa di S. Silvestro (XIV sec.): si tratta appunto del cosiddetto «Maestro delle storie di S. Silvestro» (o anche «Maestro del Trittico di Beffi»), vissuto sulla fine del '300 e gli inizi del '400, alla cui scuola vengono riferiti anche alcuni affreschi delle cappelle della basilica aquilana di S. Maria di Collemaggio.

Se volessimo, invece, entrare nell'arte contemporanea con la fluidità delle sue grammatiche espressive l'impresa diverrebbe più ardua, anche a causa del divorzio che si è consumato tra arte e fede, che per secoli erano state simili a due sorelle. Proponiamo innanzitutto un dipinto intitolato *Consummatum est/It is Finished*, che il francese Jacques Joseph Tissot (1836-1902) eseguì tra il 1886 e il 1894 e che è conservato nel Brooklyn Museum di New York. L'artista – che aveva alle spalle un'ampia serie di figure femminili in vari abbigliamenti (la sua era una famiglia che operava nell'ambito della moda) – nel 1895 sperimentò un ritorno intenso alla fede cattolica e, dopo vari viaggi nel Vicino Oriente, si dedicò a soggetti riguardanti la vita di Cristo. In questo acquerello su disegno a matita egli raffigura un solenne Cristo crocifisso verso il quale Maria tende le braccia, mentre sopra di lui campeggia il tetragramma sacro JHWH in lettere ebraiche e si affollano i profeti che levano in alto i rotoli delle loro profezie. Si illustra, così, la frase giovannea precedente: «Sapendo che ormai tutto era compiuto, affinché si compisse la Scrittura, disse...» (19,28).



James Tissot, *It Is Finished (Consummatum Est)* (1886-1894),  
Brooklyn, Brooklyn Museum

Sempre Tissot, con la stessa tecnica, ha intitolato una sua Crocifissione con le parole *Eloi, Eloi, lama sabachthani*, mettendo in primo piano il centurione romano sconvolto e i sommi sacerdoti dall'atteggiamento duro e impassibile.



James Tissot, *My God, My God, why hast thou forsaken me? (Eli, Eli lama sabactani)* (1886-1894), Brooklyn, Brooklyn Museum

Vorremmo aggiungere un'altra espressione artistica, la fotografia, che ha avuto nell'americano Fred Holland Day (1864-1933) uno dei suoi antesignani. Dopo essersi a lungo impegnato nella figura umana, dal 1896 al 1898 si consacrò a temi religiosi, usando se stesso come modello per raffigurare Cristo, coprendo con 250 negativi l'intero arco della sua vita, dall'annunciazione alla risurrezione. Nacque, così, anche una sequenza di sette autoritratti da lui intitolati appunto *The Seven Last Words* descritte attraverso emozionanti espressioni del volto di Gesù crocifisso e incoronato di spine, da lui impersonato. La serie appartiene dal 1949 alla collezione Alfred Stieglitz ed è stata esposta con altre foto in varie occasioni sia al Metropolitan Museum of Art di New York (1978; 1999; 2012) sia a Venezia a Palazzo Grassi in occasione della Biennale d'Arte 1995.



F. Holland Day, *The seven words* (1898), (prime sei immagini della serie) New York, Metropolitan Museum of Art  
Nel 1890 il fotografo era stato a Oberammergau, dove aveva assistito alla rappresentazione della Passione che lì si svolge ogni dieci anni fin dal 1634, e che aveva raggiunto particolare notorietà già dalla metà del 1700, diventando la più famosa in Europa (e perciò capace di attirare turisti da tutto il mondo). Per realizzare la "sua" Passione, Day digiuna, lascia crescere la barba e importa vestiti e croce dalla Siria. I suoi "ritratti" sono definiti inquietanti da molte persone, nel loro tentativo di conciliare realtà e finzione, mentre Day ha sempre difeso l'uso del mezzo fotografico per i soggetti sacri in quanto espressione della libertà artistica.

Ndr. La serie fa attualmente parte della collezione del Metropolitan Museum, pur non essendo esposta al pubblico.



F. Holland Day, *The seven words* (1898), (ultima immagine della serie) New York, Metropolitan Museum of Art

«Pochi dipinti contengono in essi tanto di ciò che è sacro e spirituale quanto *Le Sette parole* del sig. Day. Se non conoscessimo la loro origine o il loro supporto, quanto diverso sarebbe l'apprezzamento di alcuni di noi, e se non possiamo elevare la nostra visione al di sopra di questo pregiudizio, la colpa ricade interamente su di noi. Se esistono limitazioni ad alcune delle arti, queste sono tecniche; ma circa il motivo per cui esse dovrebbero essere scelte, i limiti dipendono dall'uomo - se si tratta di un maestro ci offrirà della grande arte e non esalterà mai se stesso»

(Edward Jean Steichen) Cit. dalla [Scheda dell'opera](#) sul Sito del Metropolitan Museum of Art

A questo punto possiamo solo segnalare, avendone avuta notizia soltanto indirettamente, *Les sept dernières paroles du Christ en croix*, tele di 2 metri per 1,30, della pittrice contemporanea Macha Chmakoff, che si è formata all'«École des Beaux Arts» di Parigi e che è anche psicoanalista. Le parole sono affidate alle mutazioni del volto, delle posizioni e delle reazioni del Cristo crocifisso, secondo una sequenza simile alle variazioni musicali su un motivo di base. Sue opere sono presenti in varie chiese francesi e belghe.

Infine, riserviamo un cenno a Franco Corradini, artista di Borgonovo Val Tidone (Piacenza), che si è impegnato nel 2016 in un settenario di trittici imponenti, secondo un'impostazione simbolica drammatica, come esigono le parole di Gesù, così da coinvolgere e provocare lo spettatore (le opere furono esposte nella basilica di S. Antonino a Piacenza). Certo è che il rinnovato appello della Chiesa ad accostare alla *via veritatis* anche la *via pulchritudinis* nella teologia e nella pastorale potrebbe stimolare la rilettura di segni così alti e potenti come lo sono i sentimenti ultimi espressi dalle labbra di Gesù morente.

Sulla scia di Paolo VI, Giovanni Paolo II e Benedetto XVI, anche papa Francesco – con la cui voce concludiamo il nostro itinerario – ha ribadito, in un discorso ai rappresentanti dei media (16 marzo 2013), che «la Chiesa esiste per comunicare proprio questo: la Verità, la Bontà e la Bellezza "in persona". Dovrebbe apparire chiaramente che siamo chiamati tutti non a comunicare noi stessi, ma questa triade esistenziale che conformano verità, bontà e bellezza». E nell'Esortazione Apostolica *Evangelii gaudium*, ha dedicato un intero paragrafo, il 167, all'importanza della *via pulchritudinis*, fondandosi sull'asserto agostiniano «Noi non amiamo se non ciò che è bello» (*De Musica* VI,13,38):

«È bene che ogni catechesi presti una speciale attenzione alla 'via della bellezza' (*via pulchritudinis*). Annunciare Cristo significa mostrare che credere in Lui e seguirlo non è solamente una cosa vera e giusta, ma anche bella, capace di colmare la vita di un nuovo splendore e di una gioia profonda, anche in mezzo alle prove. In questa prospettiva, tutte le espressioni di autentica bellezza possono essere riconosciute come un sentiero che aiuta a incontrarsi con il Signore Gesù. Non si tratta di fomentare un relativismo estetico, che possa oscurare il legame inseparabile tra verità, bontà e bellezza, ma di recuperare la stima della bellezza per poter giungere al cuore umano e far risplendere in esso la verità e la bontà del Risorto [...]. Si rende necessario che la formazione nella *via pulchritudinis* sia inserita nella trasmissione della fede. È auspicabile che ogni Chiesa particolare promuova l'uso delle arti nella sua opera evangelizzatrice, in continuità con la ricchezza del passato, ma anche nella vastità delle sue molteplici espressioni attuali, al fine di trasmettere la fede in un nuovo 'linguaggio parabolico'. Bisogna avere il coraggio di trovare i nuovi segni, i nuovi simboli, una nuova carne per la trasmissione della Parola, le diverse forme di bellezza che si manifestano in vari ambiti culturali, comprese quelle modalità non convenzionali di bellezza, che possono essere poco significative per gli evangelizzatori, ma che sono diventate particolarmente attraenti per gli altri».

**Testo:** Gianfranco Ravasi, *Le sette parole di Gesù in croce*, Queriniana, 2019, pp. 263-271  
**Ricerca iconografica:** Maria Rattà