

La Luce dell'Icona e le Tenebre dei Crocifissi di William Congdon

di Giuseppe Di Giacomo

Nel 1997 ho partecipato a un convegno organizzato da Luigi Russo in occasione della pubblicazione nella collana *Aesthetica* del volume *Vedere l'invisibile*¹, nel quale erano stati tradotti per la prima volta in Italia gli atti del Secondo Concilio di Nicea del 787, Concilio che decretava la fine delle guerre iconoclaste e la definitiva vittoria dei difensori delle icone. Ho successivamente pubblicato nella collana *Aesthetica Preprint*, sempre diretta da Luigi Russo, il volume *Icona e arte astratta*², al quale sono seguiti altri saggi dedicati al tema dell'icona e della sua presenza nell'arte moderna. In questo saggio intendo mettere in evidenza il rapporto tra l'icona e quello che può essere definito il più grande pittore di Crocifissioni nel Novecento: William Congdon (1912-1998).

La questione posta dall'icona, il suo *presentare* il rapporto tra visibile e invisibile come un rapporto paradossale, come tale sempre in movimento e mai *rappresentabile* staticamente una volta per tutte, getta luce su molte produzioni artistiche contemporanee. In queste, perduta la paradossalità dell'icona, cioè la sua antinomicità insuperabile di visibile e invisibile, troviamo o soltanto la dimensione del visibile o soltanto quella dell'invisibile, spinta fino all'iconoclastia. Insomma, gran parte della figurazione contemporanea oscillerebbe fra il trionfo di una concezione che si esaurisce totalmente nel sensibile-visibile e la volontà di ritorno al divieto vetero-testamentario. E tuttavia, dove c'è "grande arte", là ritroviamo l'antinomicità dell'icona, dal momento che in questa, come appunto nella grande arte, l'Invisibile, da Assoluto immobile, diviene quella stessa forza che libera dall'immediato esserci sensibile, facendo emergere in quest'ultimo la trascendenza.

Quello che troviamo nella grande arte moderna sono volti in attesa di icona, volti carichi dell'esperienza abissale e apofatica della

¹ Cfr. L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, *Aesthetica*, Palermo 1997.

² Cfr. G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, "Aesthetica Preprint", n. 55, 1999.

modernità e che, simili a silenziose ferite, attendono e annunciano ciò che non può ancora apparire. L'icona tradizionale testimonia che Gesù-Cristo, in quanto Verbo incarnato, è "uno", Dio-uomo, e insieme "due", Dio e uomo. Non solo, ma essa testimonia anche che il mistero dell'Incarnazione consiste in ciò, che l'ipostasi divina del Verbo si fa uomo, non *un* uomo in generale, ma *questo* uomo, Gesù di Nazareth: ecco lo "scandalo" della fede, quello scandalo che consiste nel dire che la Persona divina del Verbo può essere vista nell'umanità individuale di Gesù di Nazareth.

Più in generale, nell'icona l'irrappresentabile si dona come Altro rispetto a ogni determinazione, e di qui quella paradossalità dell'icona che fa di essa il luogo-non luogo nel quale l'Invisibile si dà nel visibile restando Invisibile. L'essenza dell'icona consiste nel passaggio dell'Invisibile nel visibile e del visibile nell'Invisibile: "porta regale" attraverso la quale si manifesta l'Invisibile e si trasfigura il visibile³. Che il *Deus absconditus* si sia manifestato nel Cristo, che il Padre mostri Sé nel corpo mortale e crocifisso del figlio, sono questi i fondamenti teologici dell'icona. E se il pittore di icone non imita, non rappresenta, ma fa comunicare questo e l'altro mondo, allora voler distruggere l'icona è come chiudere quelle "porte" attraverso le quali l'Assoluto invisibile si rende manifesto ai nostri occhi sensibili, e l'iconoclastia – come mette in evidenza Pavel Florenskij – è proprio la negazione di questa dimensione epifanica. Ma nell'icona, nella paradossalità dell'icona, dimensione epifanica e dimensione apofatica⁴ sono tutt'uno: è quanto mostra il darsi dell'Invisibile nel visibile, restando Invisibile, e il darsi dell'Indicibile nella parola restando Indicibile.

È anche quanto mostra, sempre nell'icona, l'opposizione, che è insieme coesistenza, di Oro e colore; è quello che ha messo in evidenza Florenskij, secondo il quale, poiché l'Oro è pura Luce e il colore è evocazione della Luce, allora tra Oro e colore va mantenuta una *giusta distanza*: un'icona soltanto Oro toglierebbe l'icona stessa, poiché negherebbe la manifestazione sensibile della Luce, esattamente come accadrebbe per un'icona soltanto colore, poiché in essa il sensibile (il colore) non sarebbe più luogo di manifestazione, cioè di Incarnazione, della Luce-Oro. La "giusta distanza" tra Oro e colore è dunque una paradossale identità-differenza e, come tale, non superabile; la Luce, simbolo del divino, è rappresentata dall'Oro che irradia la luce, ma è nello stesso tempo opaco, inaccessibile come la divinità che deve esprimere. Nell'icona questa particolarità del fondo-luce deve essere intesa come una traduzione simbolica del prin-

³ Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1987.

⁴ Cfr. V.V. Byčkov, *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, Congedo, Galatina 1983.

cipio stesso della teologia apofatica, vale a dire dell'impossibilità di conoscere l'essenza divina che resta totalmente inaccessibile, e questa inaccessibilità e inaccessibilità della divinità è chiamata "tenebre": sono esse a costituire quella "luce inaccessibile" dove dimora Dio. Questa Luce è più luminosa della stessa luce, accecante e dunque impenetrabile, e l'Oro, che unisce una luminosità splendente all'opacità, esprime simbolicamente in modo adeguato la Luce divina.

A differenza dell'idolo, l'icona presenta l'al di là del visibile, poiché il "Regno di Dio" non è un altro mondo ma l'altro *del* mondo. Del resto, la dimensione anti-idolatrice dell'icona sta nel fatto che, diversamente dall'idolo, essa non pretende di esaurire in sé stessa il divino, ma di rimandare dal suo stesso interno all'Altro da sé. Se infatti l'idolo, in quanto *eidôlon*, è ciò che si vede senza rimandare ad altro, l'icona non si offre come oggetto di visione ma "appare", lasciando che il visibile si saturi a poco a poco di invisibile; per questo nell'icona lo sguardo non può mai riposarsi, e di qui quell'inquietudine dell'icona rispetto alla quale qualsiasi pretesa di un sapere assoluto si risolve in idolatria. Nell'icona il visibile non apre a un altro visibile ma all'altro *del* visibile, poiché essa si strappa alla logica mimetica dell'immagine e si realizza interamente nel suo riferimento a un prototipo che, per definizione, è invisibile. L'icona, in questo modo, inverte la logica moderna dell'immagine, pretendendo non che la si veda, ma che si veda attraverso essa: la figura s-figurata del Cristo si offre come un'apertura attraverso la quale si può cogliere lo sguardo di Dio, e la "disfatta" dell'immagine, che si realizza con questa s-figurazione, libera l'icona e lascia apparire la traccia dell'Invisibile che ci guarda.

L'icona dice il dolore e insieme la risurrezione; essa è vuota della presenza carnale e reale del Cristo, ma è piena della sua assenza: l'antropomorfismo iconico non può in nessun caso essere preso per un realismo rappresentativo, dal momento che la figura è là per manifestare il vuoto e l'assenza di ciò che essa designa allo sguardo come suo orizzonte. Insomma, il Cristo offre un'immagine visibile dell'Invisibile *in quanto invisibile*. Ma questo paradosso diventa intelligibile solo se noi possiamo strappare l'icona alla logica dell'immagine come spettacolo-oggetto, e dunque se strappiamo noi stessi alla tirannia di una tale immagine. Se davanti all'immagine-spettacolo io resto il vedente non visto di un'immagine che si riduce a oggetto del mio sguardo, invece davanti all'icona io mi sento "visto". Così l'immagine non fa più schermo, poiché attraverso essa un altro sguardo, invisibile, mi guarda: l'originale interviene come puro sguardo che incrocia un altro sguardo, e perciò l'icona concerne il percorso incrociato di due sguardi.

Sempre più nel Novecento, accanto a uno sviluppo dell'astrazione in quanto negazione della rappresentazione della realtà, va rafforzandosi la consapevolezza che la negazione del figurativo corrisponde a un'eclissi dello "spirituale" nell'arte. È questa la linea che va da Henri Matisse ad Alberto Giacometti, a Francis Bacon e a William Congdon, i quali rifiutano, in quanto falsa, la contrapposizione fra astratto e concreto, nella ferma convinzione che soltanto in una dimensione materica e sensibile può emergere una vera "spiritualità" e una vera trascendenza. In particolare, in Congdon l'importanza assegnata al corpo umano – come mostrano esemplarmente le sue *Crocifissioni* – esprime la qualità anti-idolatrice dell'arte e la conseguente assunzione della dimensione iconica e spirituale. Con i *Crocifissi* di Congdon ci si avvicina al mistero della figura umana, figura che si presenta come Croce, vale a dire come l'incrociarsi dell'umano e del divino. Il suo interesse, infatti, non va per la figura in sé, ma per ciò che la Croce fa del corpo di Cristo: la sua trasfigurazione nella Croce stessa. Così Congdon, da quel "visionario" che è, "vede" la trasfigurazione all'interno dello s-figuramento, in una dinamica di consumazione destinata ad attraversare la figura – la figura dell'"Uomo dei dolori" di Albrecht Dürer –, per cancellarla nel grido che consuma ogni forma: "Tutto è consumato", grida Cristo, persino il suo corpo e la stessa croce che si fondono nella cieca massa di testa-torace-gambe⁵.

Se la vera arte tende sempre a rappresentare l'invisibile, Congdon è stato sicuramente uno dei pochi artisti del Novecento che siano stati in grado di spingersi all'interno del problema della rappresentabilità dell'invisibile. Per questo si sono spesso avvicinati i suoi *Crocifissi* all'icona, anche se per Congdon è impossibile incarnare la "verità" nel volto sofferente di Cristo, come invece accade in quella spiritualità dell'icona che è generata dalla teologia della Gloria propria della tradizione iconografica ortodossa. Quello che troviamo in questi *Crocifissi* è non la luce dell'Oro, bensì quel buio delle tenebre, appena rischiarato da una debolissima luce, che rende possibile una revisione radicale del figurativo e, insieme, un oltrepassamento della figura dell'uomo-Dio. Il risultato è che le immagini del Cristo morto o agonizzante, delle quali è ricca la nostra tradizione pittorica, sono da Congdon "cancellate", cioè purificate da ogni dimensione rappresentativa: questi *Crocifissi*, nella loro s-figurazione pittorica, cioè nel loro essere sul confine tra la figura e il suo "oltre", sono la rivelazione del corpo di Cristo che è tutt'uno con la Croce. E questo Cristo come Croce ci "dice" che il

⁵ Cfr. M. Morasso, *Essere trasfigurato*, Edizioni Qiqajon, Magnano 2012; W. Congdon, *Crocifisso o Jesus*, in AA. VV., *Il velo squarciato*, Jaca Book, Milano 1990.

divino nella sua trascendenza è immanente alla finitezza dell'uomo. Nella Rothko Chapel (1967) a Houston e nelle *Stations of the Cross* (1958) di Barnett Newman, il fondo nero della notte è il presupposto del darsi di una luce nella quale si manifesta, nascondendosi, il contenuto di verità dell'opera. Anche nell'opera di Congdon è nel fondo notturno che si mostra un'eccedenza del senso e, insieme, l'impossibilità di una conciliazione armonica dell'umano e del divino. Insomma, questi *Crocifissi* testimoniano la trasfigurazione che Cristo fa di sé stesso dentro la Croce.

“Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due parti, da cima a fondo”: nel Vangelo di Marco questa frase segue immediatamente le ultime parole di Cristo sulla croce, le parole dell'abbandono estremo, “Eli Eli, lama sabachthani”, le stesse parole che hanno dato il nome alle celebri *Stazioni della Croce* di Newman. Nel velo squarciato alla morte di Gesù si può vedere una precisa allusione al cosmo, e dunque a quell'idea di “ordine” e “armonia” che, nella cultura dell'Occidente, ha a lungo segnato la produzione artistica. Ma allora, l'evento destinato, secondo la fede cristiana, a redimere il cosmo è, in sé stesso, una frattura di quest'ordine, una spaccatura “da cima a fondo”, tale da s-figurare ciò che finora era ritenuto “bello”. Questo significa che, mentre i pittori dell'Espressionismo astratto perseguivano una dimensione atemporale, al di là della storia, Congdon, che pure all'inizio faceva parte di questo movimento pittorico, si attiene invece alla dimensione di una memoria storica, legata alla tradizione della civiltà occidentale e ai suoi parametri di bellezza.

In questa prospettiva, la teologia cristiana è destinata a incrociare quel pensiero pittorico che nel Novecento ha sconvolto la raffigurazione tradizionale della realtà e che, nel superamento della radicale separazione tra l'uomo e Dio grazie alla figura di Gesù, vede tuttavia “tragicamente” il rapporto tra il finito e l'infinito in quanto rapporto di identità-differenza mai totalmente risolvibile. Di qui quella centralità del “sacro” nella cultura artistica contemporanea della quale Congdon è senza dubbio una delle espressioni più significative. Egli giunge al Crocifisso tramite un ritorno alla figura che, fin dall'inizio, non dipinge e non vede mai disgiunta dalla croce e, in una tale identità, la figura diventa la stessa Croce e la Croce il corpo stesso di Cristo. Quello che lo interessa è “non la figura in sé ma la figura come Croce, in ciò che la Croce fa del corpo di Cristo, cioè della trasfigurazione che Cristo fece di se stesso dentro la Croce: la sua risurrezione e la nostra redenzione”⁶. Si

⁶ W. Congdon, *Crocifisso o Jesus*, cit., p. 77.

arriva infine al punto che non c'è più traccia della Croce, giacché questa si è dissolta in Cristo, e lo spazio della Croce lascia libero il corpo di Cristo di sciogliersi a sua volta progressivamente: "Tutto è consumato", grida Cristo, persino il suo corpo e la stessa croce che insieme al corpo si fondono nella massa "testa-torace-gambe", nudo simbolo di risurrezione.

Il fatto che la Croce nei primi *Crocifissi* e in gran parte dei successivi sia scarsamente o per nulla visibile, contribuisce a caricare la figura di Cristo di una potente spinta verticale che, a sua volta, accentua la caduta del capo verso il basso. È quanto mostra, esemplarmente, il *Crocifisso N 2*, vicino in questo al grande *Cristo crocifisso* (1632) di Velázquez, nel quale il Cristo è raffigurato col capo reclinato e il volto coperto dai capelli. La questione del rapporto Croce-corpo per Congdon finisce inevitabilmente per intersecare un'altra questione, quella del rapporto figura-sfondo. In questa pittura, infatti, la Croce in quanto forma ha valore per le trasformazioni che induce nella figura di Cristo, ma raramente appare in quanto tale. Se nei primi *Crocifissi* Congdon tende a rendere il corpo di Cristo quasi autonomo dalla Croce, sempre più, successivamente, rende questo corpo conforme alla struttura della Croce stessa; non a caso, lo stesso pittore afferma che la Croce gli interessa per quello che essa produce al corpo di Cristo, sì che progressivamente la figura di Cristo sembra essere tutt'uno con il legno della Croce, più che essere appesa a essa. Nei *Crocifissi* degli anni Settanta le braccia e le gambe vengono riassorbite nel corpo, in una complessiva regressione della figura a una forma biologicamente più elementare. L'esito finale è un progressivo incorporarsi della figura al fondo, un incorporarsi che determina un assottigliamento della forma fino a svuotarla.

Anche se la Croce è l'insieme di Cristo crocifisso e del legno-albero al quale Gesù è stato inchiodato, tuttavia nei *Crocifissi* di Congdon non c'è mai la rappresentazione di un uomo inchiodato a un legno bensì un'unità di legno e uomo. La croce, infatti, in quanto struttura che si manifesta nella figura umana, si dissolve fino al nulla, mentre l'uomo nel Crocifisso è risolto e dissolto nell'identità di uomo-albero. Quest'uomo è essenzialmente "testa-torace-gambe", cioè un tronco, e si erge verticalmente, anche se sospeso, finito e limitato sia in alto che in basso. Ciò che differenzia questa immagine dalle sculture etrusche e da quelle di Giacometti è la mancanza dei piedi, che connettono l'uomo con la terra, mentre ciò che la differenzia dagli "Zip" di Newman è il fatto che in questi ultimi troviamo una verticalità infinita, senza interruzione sopra e sotto, là dove nei crocifissi di Congdon troviamo una verticalità del tutto

finita nei due sensi. Più in generale, si può identificare il Cristo di Congdon con il tronco-artista della metafora sviluppata da Paul Klee nella conferenza di Jena⁷ che costituisce la sintesi più organica delle riflessioni di Klee sull'arte. In questo saggio Klee, per mostrare come funziona "l'officina di un pittore", ricorre al paragone con l'albero: le radici, che affondano nel terreno, costituiscono quella "preistoria del visibile" dalla quale "affluiscono all'artista i succhi che ne penetrano la persona, l'occhio"⁸; di fatto l'artista, in quanto tronco, non fa che raccogliere e trasmettere ciò che viene dal profondo. Ed è da questa profondità che proviene il grido del Cristo morente che Congdon ci offre in molteplici crocifissi. Questo grido e l'abbandono del divino sono così riportati da Matteo e Marco nei Vangeli: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" (Matteo 27, 46. Marco 15, 34); e da Giovanni: "Tutto è compiuto" (Giovanni 19, 30) o, come riprende Congdon: "Tutto è consumato".

Il fatto stesso, infatti, che si tratti di un grido segnala non solo una sofferenza ma anche una lacerazione (abbandono) e inoltre un compimento, una consumazione. Questa drammatica lacerazione rimane pure nel racconto degli evangelisti sul Cristo risorto: l'uomo nuovo è il risorto dai morti, e il ferito è sempre ferito, come mostrano le piaghe alle mani e al costato mostrate a Tommaso incredulo. Tutto ciò resta incomprensibile, anzi ritenuto impossibile all'interno del pensiero logico della modernità razionalista. Comunque, questi *Crocifissi* di Congdon testimoniano una estrema fedeltà al finito: Dio non dissolve il finito, ma lo mantiene come tale.

È il Crocifisso che dà significato alla Croce: è questa la verità profonda che emerge dai *Crocifissi* di Congdon, anche se da secoli nell'immaginario cristiano la Croce prevale sul Crocifisso. Su quei fondi di tenebra non c'è la Croce ma soltanto quel corpo crocifisso, quel capo reclinato senza volto e senza forma né bellezza. Il crocifisso di Grünewald chiede di essere guardato, come indica col dito Giovanni Battista, ed è accompagnato dallo struggimento di Maria e delle donne, mentre in Congdon c'è solo il Crocifisso, come verità nuda e senza bellezza. Secondo Congdon la croce è dunque per il Cristo l'evento della *kenosi*, dello svuotamento nell'assunzione della condizione umana, ed è per questo che il crocifisso vive e soffre il dramma della croce ieri come oggi: è quanto il pittore ha visto a Bombay in India, nei corpi accasciati nelle strade della città, divenuti larve, non più uomini. Congdon ha scritto nei diari che cercava di narrare non la Croce come simbolo ma il corpo di Cri-

⁷ Cfr. P. Klee, *Sull'arte moderna*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1959.

⁸ Ivi, p. 82.

sto sempre più kenotico, sempre più ridotto a quel nulla che, solo, può contenere la risurrezione. Più che il Venerdì Santo, in questi *Crocifissi* si dovrebbe cogliere il Sabato Santo, con il segno non solo della morte di Cristo ma soprattutto della sua discesa agli inferi: un viaggio verso quelle profondità nelle tenebre che gli uomini hanno conosciuto nel Novecento.

È nella scelta delle tavole di legno e nelle sue superfici nere che Congdon incontra il problema della pittura di icone, ma, mentre nell'icona quello che troviamo è luce ed epifania, lo sfondo dei crocifissi di Congdon è sempre notturno, e in questa Notte irrompono improvvisi guizzi di luce che ci permettono di vedere. Per questo i *Crocifissi* non sono icone ma la più “perfetta analogia dell'icona” che un pittore possa immaginare nel nostro “tempo di bisogno”. Proprio perché per Congdon ciò che il Cristo patisce è il radicale abbandono, quello che vediamo è il grido dell'abbandono: l'uomo, i cui tratti vanno disfacendosi e il cui dolore finisce per essere il dolore stesso dell'umanità, chiede *perché* è stato abbandonato. Il Crocifisso non sembra indicare altro che l'abisso che divide quest'uomo determinato – Gesù di Nazareth – dal Dio Padre: questo abisso, questo vuoto, è l'unico “oggetto” del quadro. E tuttavia, se un tale grido – “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?” –, nel quale si esprime una disperazione senza fine, appare come un atto di fede, di speranza e di amore, è perché proprio nello sprofondare in questo dolore infinito si mostra la possibilità di una risurrezione.

Di fatto, il corpo risorto non è altro dal Crocifisso: il corpo risorto è lo stesso corpo martirizzato che, risorto, mostra le proprie ferite per testimoniare sé stesso. La questione è quella relativa alla possibilità di cogliere questi due momenti – abbandono e risurrezione – in un'unità, seppure paradossale, o nella loro insuperabile distinzione e opposizione. Qui, di nuovo, ritroviamo quei momenti della grande arte moderna, nei quali essa è riuscita a “vedere” il divino in una “figura” particolare e determinata: è questo il senso ultimo della paradossale icona del Crocifisso che è al centro della pittura di Congdon. Così, se nel caso di questi crocifissi si parla di “analogia dell'icona”, è perché abbiamo a che fare, sì, con le icone, ma non epifaniche – come quelle della tradizione greco-russa, vale a dire disvelanti il Senso ultimo, la Salvezza, e nelle quali il dolore e la morte sono già trasfigurati dalla Risurrezione –, bensì apofatiche, nelle quali proprio le Tenebre, che prevalgono sulla Luce, rimangono “in attesa”: le *Crocifissioni* di Congdon sono icone che, nel dolore estremo, *attendono* la risurrezione.

⁹ Cfr. M. Cacciari, *Io non dipingo il “Crocifisso” ma Cristo crocifisso nella mia carne*, in AA. VV., *William Congdon 1912-1998. Analogia dell'icona*, Electa, Milano 2005.

In definitiva se, nonostante il suo carattere secolarizzato, il Novecento ha visto il riaffiorare di un'arte con connotazioni *sacre*, ciò non deve sorprendere: nella seconda metà del secolo, dopo Auschwitz e Hiroshima, è soprattutto l'iconografia della crocifissione uno dei temi più rappresentati, come mostra esemplarmente la pittura di Bacon, nella quale l'uomo è messo di fronte al non senso della morte. Per Congdon, la morte di Cristo non è semplicemente un momento determinato nel tempo e nello spazio, ma accade sempre e ovunque, con o senza testimoni: questo significa che senso, redenzione e risurrezione si danno non una volta per tutte ma sempre e di nuovo in una circolarità senza fine.

Nel *Crocifisso N 1* (1960), il corpo è visto in un totale isolamento. Nei dipinti medievali e rinascimentali le rappresentazioni della crocifissione generalmente includono Cristo sulla Croce accompagnato dai santi e dai testimoni dell'evento. In un secondo tempo, la Vergine Maria e San Giovanni Evangelista compaiono ai due lati della Croce. Solo nel XVII secolo troviamo la crocifissione assunta in totale isolamento, con il concentrarsi su un'unica immagine come il *Cristo crocifisso* di Velázquez: questo Cristo è in un equilibrio simmetrico ed è un'immagine offerta alla contemplazione. *Crocifisso N 1* di Congdon evoca analoghe emozioni: questo artista del XX secolo, come i pittori medievali che lo hanno ispirato, Cimabue o Duccio, non impiega un'illusoria terza dimensione, con la conseguenza che il corpo di Cristo è appiattito. Questa crocifissione è priva delle componenti usuali della scena: le travi della Croce sono assenti, oppure sono tutt'uno con il corpo, e non ci sono ferite o lacerazioni. Nel 1964, Congdon dipinge il *Crocifisso N 16*, un'opera quasi completamente astratta, nella quale si distingue a stento il corpo del Cristo. Invece nel *Crocifisso N 18* la figura è nuovamente vista nella luce contro uno sfondo nero; il corpo esile, perpendicolare alle braccia aperte, assume la forma della lettera "Y", con la testa appena accennata nel punto di convergenza. Nel *Crocifisso N 46* (1969), l'immagine della crocifissione è solamente suggerita, mentre il corpo perde ogni immediata concretezza e la fisicità del colore ci rende partecipi del suo rimandare oltre sé stesso. Progressivamente vengono eliminate le braccia di Cristo e poi la stessa Croce: spogliando la rappresentazione del crocifisso di tutti gli elementi iconografici tradizionali, l'artista giunge a un'immagine che appare ormai come la stele di un culto primitivo. Non a caso, è lo stesso Congdon a dirci che il pittore deve cogliere l'essenziale delle cose, evitando i particolari; e, in effetti, in queste *Crocifissioni* l'attenzione si concentra sempre più sulla figura. Così *Crocifisso N 105* (1974) presenta la figura verticale allungata, diventata ancora

più sottile, mentre il colore è svanito ed è restato solamente un nero su nero. Nelle ultime *Crocifissioni*, in particolare, Congdon realizza immagini totalmente s-figurate, volte a significare la trasfigurazione che Cristo ha operato in sé stesso sulla Croce, sì da scorgere in esse la sua risurrezione.

In Congdon troviamo, insomma, quella dimensione dell'assoluto silenzio e dell'abbandono che prevale sulla dimensione narrativa del racconto religioso. Soprattutto a partire dagli anni Settanta i suoi *Crocifissi* si liberano da ogni intenzione narrativa per diventare vere e proprie "icone" informali, nelle quali il riferimento alla figura di Cristo in Croce è, insieme, una s-figurazione che si offre in modo informale e materico. In queste icone, sospese tra il figurativo e il non-figurativo, non solo la morte è morte della vita e, nello stesso tempo, morte della morte, ma soprattutto in esse si esprime il paradosso della natura umana-visibile e, *insieme*, divina-invisibile di Cristo. È nel momento estremo nel quale Cristo sulla Croce si rivela come un uomo che invoca il Padre, che facciamo l'esperienza radicale del carattere finito della vita umana, vale a dire del suo *abbandono* assoluto ("Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?"). L'icona non ha la pretesa di rendere visibile l'invisibile, quanto piuttosto quella di mostrare nel visibile un'eccedenza del visibile stesso: è questa capacità dell'immagine che si può definire "sacra", ed è quanto troviamo appunto nei *Crocifissi* di Congdon.

Comunque, diversamente dai pittori tradizionali di icone, Congdon non opera con l'Oro della Luce bensì col buio della Notte e della Morte: questo è il Cristo che interessa il pittore, giacché è proprio in tale buio che, per Congdon, è forse possibile trovare uno spiraglio di luce, come una promessa possibile anche se sempre rimandata.