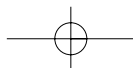
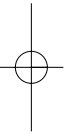
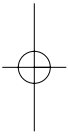
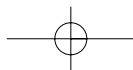
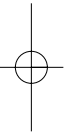
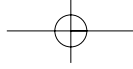


VITA E PENSIERO
Università





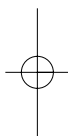
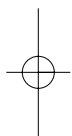
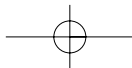
CARLA BINO

Dal trionfo al pianto

La fondazione del 'teatro della misericordia'
nel Medioevo (V-XIII secolo)

RICERCHE
MEDIA SPETTACOLO E PROCESSI CULTURALI

V&P

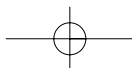


www.vitaepensiero.it

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail: segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

© 2008 Vita e Pensiero - Largo A. Gemelli, 1 - 20123 Milano
ISBN 978-88-343-1628-3



INDICE

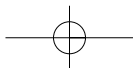
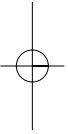
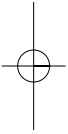
Prefazione di <i>Claudio Bernardi</i>	IX
Ringraziamenti	XV
Introduzione	3
I. <i>Il segno di salvezza e la vittoria che redime</i>	19
1. Lo scandalo di un Dio crocefisso: immagini tipologiche e silenzio del Golgota	19
2. Teofanie, visioni, invenzioni: la 'vera croce' e il suo culto	24
3. Il racconto della passione tra esegesi ed elaborazione poetica: il «Carmen Paschale» di Sedulio	33
4. Immagini della crocefissione	40
II. <i>Dalla battaglia al sacrificio</i>	49
1. L'eroe e la croce	52
2. Il 'mistero' della croce	58
3. Il corpo di Dio	70
4. Il culto della croce	86
5. Il corpo di Dio, sanguina	91
III. <i>Dal giudizio alla pietà</i>	105
1. 'Coram vobis'	105
2. Contro il corpo	111
3. Corpi 'vivi'	124
4. La scena mentale della passione	145
4.1. Scrivere sul corpo la memoria della croce: Pier Damiani	151

VI	INDICE
4.2. Lo sguardo paterno e l'«incipit compati»: Giovanni da Fécamp	161
4.3. La svolta affettiva e il pianto d'amore: Anselmo d'Aosta	168
IV. <i>Passione e compassione</i>	187
1. Dal 'vedere' al 'sentire'	187
2. L'antropologia affettiva: l'abbraccio, il bacio, la cura	197
2.1. La passione come 'amore del cuore': Bernardo di Chiaravalle	203
2.2. La passione come 'teatro del cuore': Aelredo di Riveaulx	207
2.3. Scene d'amore: le deposizioni lignee	218
3. La risposta all'amore di Dio: il dolore di Maria e le sue lacrime	227
3.1. Il 'planctus'	231
4. La passione sulla scena	258
4.1. La «Passione di Montecassino»	273
4.2. I «Ludi de Passione Domini» del codice di Benediktenbeuern	290
V. <i>Il teatro della misericordia</i>	311
1. La rivoluzione drammaturgica delle lacrime	311
2. 'Ecce Homo'	327
3. «Cristo confixus sum cruci»	334
4. Il 'Vir dolorum'	339
5. L'«historia pietatis»	354
6. Pianger la passione	381
Bibliografia	403
Indice delle figure	455
Indice dei nomi	457

La cosa esemplare nella passione di Gesù
non è la sofferenza in quanto tale,
ma l'amore appassionato
che lo conduce ad affrontarla.
Non la sofferenza,
ma l'amore
conferisce alla passione la sua forza di seduzione.

Bernard Sesboiè

*A mio Padre,
per tutti i Golgota che ha dipinto insegnandomi a fare Pasqua
e a mia Madre,
perché, insieme, abbiamo vissuto il dolore come misura dell'amore.*



Prefazione

Ogni giorno nel mondo muoiono milioni di bambini per fame, malattie, guerre.

Lo sanno tutti. Tutti sono informati. I dati sono precisi e perfetti. Eppure la lista dei fatti non produce effetti. L'informazione non commuove. Dunque non muove. E cosa muove gli uomini a difesa o in aiuto dell'umanità oppressa, sofferente, infelice? Lo spettacolo del dolore. Luc Boltanski ne ha spiegato l'origine filantropica, lo sviluppo, la sua invasiva diffusione nei media e la sua crescente importanza nella politica internazionale e le sue problematiche nell'era della globalizzazione. In sintesi, la necessità dello spettacolo del dolore deriva dalla necessità di far diventare universale la compassione che l'individuo prova alla vista di una persona in stato di estrema infelicità. Mentre infatti la vista di una infelice muove le persone ad alleviarne le sofferenze, non altrettanto succede con la rappresentazione astratta e razionale dell'infelicità umana. Lo spettacolo del dolore si propone quindi di rappresentare un caso concreto per farne un caso esemplare, capace di muovere le persone verso un intervento o un'azione non singolare, ma universale, tendenzialmente a favore di tutti gli infelici della terra. La compassione verso il singolo diventa in tal modo quella che Hannah Arendt ha definito come politica della pietà. Essa si definisce in modo differente dalla politica della giustizia che persegue il criterio aristotelico di dare a ciascuno il suo e di stabilire diritti, doveri e reciprocità di appartenenti allo stesso gruppo culturale. La politica della pietà riguarda invece il rapporto tra chi è felice e chi è infelice o tra chi è in stato di benessere o migliore condizione e chi è in stato di malessere o peggior condizione. La politica della pietà riguarda tutti coloro che non sono considerati dei pari, riguarda gli estranei e, al suo vertice, i nemici. La politica della pietà si fonda su due contributi essenziali

della cultura europea, malauguratamente contrapposti oggi: il razionalismo politico dell'Illuminismo e la compassione cristiana, che ha il suo modello nella figura del Buon Samaritano.

L'ottica filantropica dello spettacolo del dolore sorge nel Settecento immaginando proprio il filantropo in un teatro del mondo concepito come in una sala all'italiana, nella quale lo spettatore ideale è quello posto nel loggione in quanto non vede solo ciò che avviene sulla scena, ma anche ciò che avviene in platea e nei palchi. La massima distanza e il non coinvolgimento permettono allo spettatore ideale di cogliere perfettamente con uno sguardo i problemi e quindi di intervenire con estrema lucidità e razionalità nelle questioni e infine di essere nella condizione filantropica perfetta, quella della pura libertà morale, in quanto si è fuori della situazione e in quanto la decisione di intervenire non proviene da obbligo o da necessità o da interesse.

Senza ulteriormente illustrare i modi e le potenzialità attraverso cui si è attuato e si dispiega l'intervento umanitario, basti dire che la riflessione e l'azione della politica della pietà giungono a proporre cambiamenti radicali e rivoluzionari dell'assetto sociale internazionale, con esiti, come si sa, opposti ai principi. Non poche volte, infatti, la liberazione degli oppressi ha generato a sua volta spaventose oppressioni. La pietà è stata evidentemente annullata dalla razionalità.

La fondazione cristiana dello spettacolo del dolore si deve alle riflessioni di sant'Agostino. È noto il suo racconto sugli effetti sconvolgenti che lo spettacolo della crudeltà negli anfiteatri ebbe nell'amico Alipio. L'episodio si inserisce nell'ampia polemica contro gli spettacoli pubblici condotta dai Padri della Chiesa che li consideravano fonte di degradazione morale, di idolatria, in sostanza di violenza. Meno note sono le riflessioni di Agostino sugli spettacoli tragici, i cui contenuti e le cui forme si presentavano invece come spettacolo sempre di crudeltà, ma finalizzato, almeno in teoria attraverso la catarsi, all'elevazione morale e civile degli spettatori. sant'Agostino (*Le confessioni*, III, 2) rimane colpito dall'efficacia dello spettacolo tragico in quanto muove a forte compassione, fino alle lacrime, gli spettatori. Esprime stupore e perplessità constatando che lo spettatore si commuove per personaggi o storie mitologiche, dunque fittizie e non reali. Lo stesso spettatore, uscendo da teatro, si rivela indifferente o insensibile

allo spettacolo reale del dolore, alla visione di persone infelici o di situazioni di estrema sofferenza e indigenza. Da questa constatazione deriva la definizione dello spettacolo teatrale come spettacolo vano, in quanto la sua estrema efficacia scenica ed estetica non produce effetti di cambiamento etico nelle singole persone e nella società nel suo complesso.

Se da una parte allora la Città di Dio prende le distanze dal sistema spettacolare dell'Impero fino alla sua pressoché totale scomparsa, dall'altra si apre una lunga vicenda di rilegittimazione del teatro in ambito cristiano la cui sostanza consisterà nella ricerca di una scena che coniughi l'efficacia e la forma superiore del teatro classico con l'impegno etico per la trasformazione positiva delle persone e della società, vale a dire la diminuzione della violenza reciproca e dell'interesse egoistico e la realizzazione di una *societas christiana* orientata alla pace e alla carità.

Uno degli esiti più maturi di questa ricerca si avrà nel Quattrocento italiano con l'affermazione del cosiddetto teatro della pietà o misericordia, un complesso di rappresentazioni iconiche, plastiche, paraliturgiche, devozionali e teatrali, che vanno dalla singola *imago pietatis*, un Cristo morto che emerge dal sepolcro, fino alle grandiose Passioni e *historiae salutis* urbane o ai nordoccidentali Sacri Monti. L'essenza del teatro della pietà è una rappresentazione del corpo passionato di Cristo, visibile memoria dell'Amore Divino, capace di suscitare nel devoto e negli astanti un profondo coinvolgimento emotivo e una compassione tale da prolungare nel tempo e nello spazio i suoi effetti anticatartici. La rappresentazione dell'Amore diviene efficace se produce amore verso Dio e il prossimo, testimoniato dalle opere di culto e di bene a beneficio della *communitas*.

Il saggio di Carla Bino si propone di indagare la parte per molti versi oscura o poco nota del teatro della misericordia, in particolare le origini, i fondamenti e gli sviluppi, la sua storia insomma prima della sua fioritura. Gli ambiti disciplinari messi in campo sono molteplici e vanno dal pensiero teologico alla storia della liturgia medievale, dall'iconografia cristiana al teatro religioso, dalla produzione poetica sacra alle cruente devozioni dei Disciplini. I secoli, le questioni e i contesti presi in esame sono certamente molti, ma sia l'intreccio di molte discipline che l'ampiezza dell'arco storico si sono rivelati ineludibili per risalire le

correnti di un fiume la cui portata si deve al contributo di numerosi affluenti.

La questione del teatro religioso in generale e del teatro della pietà in particolare si colloca infatti all'interno di una più ampia questione del cristianesimo: quella delle immagini e della rappresentazione. Diretto discendente di una legislazione religiosa aniconica, quella ebraica, il cristianesimo germogliò in un mondo rigoglioso di statue, pitture, templi messaggeri e promotori di idoli e di idolatria, ossia di false realtà. Divenuto colonna dell'Impero romano d'Oriente e d'Occidente, il cristianesimo divenne culto ufficiale e dovette subito affrontare il problema non tanto di legittimare le immagini, quanto di stabilire se e quali potessero essere oggetto di culto. Infatti se Dio è puro spirito e va adorato in spirito e verità, le immagini sono materia e manufatti dell'uomo e non possono essere adorati e venerati in quanto idoli, falsità. La classica posizione monoteista cozzava però con il mistero dell'Incarnazione di Cristo, per cui tutto ciò che aveva avuto o che aveva a che fare con Lui, compresi i corpi santi dei suoi martiri, era senza dubbio realtà, *res sacra*, e perciò degna di venerazione e adorazione. La questione delle immagini ha dato origine a continue controversie all'interno del cristianesimo causando periodiche ondate iconoclastiche. Il II concilio di Nicea del 787, pur risolvendo dottrinalmente la questione, non comportò uno sviluppo indiscriminato dell'arte sacra e della rappresentazione, ma diede il via a un prudente e variegato sistema, dove, ad esempio, gli ortodossi continuarono a essere refrattari alle statue al contrario dei cattolici. L'invenzione del crocefisso, in un contesto di ortodossia culturale e di divieti idolatrici, assume perciò un rilievo enorme e poiché il rapporto del teatro della misericordia è proprio fondato su un rapporto diretto, fisico, tra una 'rappresentazione' o 'rappresentante' del Cristo crocefisso e il devoto, la necessità di spiegare come si è arrivati agli idoli – le sculture di legno o le statue di Cristi, santi e Madonne che i più radicali dei protestanti nel Cinquecento avrebbero distrutto come tali – senza idolo. Capire come e perché si è arrivati all'arte non come oggetto di culto, come fine, ma all'arte come mezzo, veicolo di culto, di pietà, di devozione, di passione, è la tessitura profonda di questo saggio.

Il suo filo rosso però è il pianto, l'emblema della compassione, il tratto caratteristico delle donne, esecrato e condannato nel

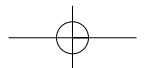
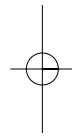
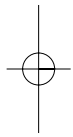
PREFAZIONE

XIII

mondo greco, ma in generale nell'universo maschile, cristiano incluso. Il sorgere, lo svilupparsi e infine l'imporsi dell'affettività materna, dell'emozione, della relazione amorosa e della compassione nella vita spirituale, devozionale e poi pubblica sono l'altro profondo percorso oggetto di indagine del teatro della misericordia. Tutto il tragitto dal Trionfo al Pianto riporta alla fine la questione dell'inizio: una politica senza pietà è dominio della violenza, una pietà senza politica è amore versato per pochi. L'asse orizzontale della fraternità umana non si sorregge senza l'asse verticale che congiunge la Terra al Cielo. Il corpo passionato di Cristo.

Claudio Bernardi

novembre 2007



Ringraziamenti

Molti i debiti di gratitudine per coloro che nel corso degli anni mi hanno ascoltata e consigliata, leggendo e commentando quanto andavo scrivendo.

Il mio grazie va anzitutto ai miei maestri: a Diego Lanza dell'Università di Pavia che mi ha insegnato a guardare dentro ai testi antichi per trovare lacerti di azioni e di relazioni, cioè l'eco del teatro.

A Siro Ferrone e Sara Mamone dell'Università di Firenze che mi hanno fatto entrare in contatto con lo sguardo meccanico della meraviglia e mi hanno insegnato a comprendere la concreta materialità del teatro come mestiere, potere, canto di un sogno.

Un particolare ringraziamento va a Claudio Bernardi, guida appassionata: a Bienno, nel 1995, mi spiegò il significato di un'*imago pietatis* quattrocentesca dipinta sopra il portale della chiesa di S. Maria Annunziata. Da allora costruiamo insieme teatri di passione e da allora mi ascolta con pazienza, mi corregge, mi indica strade diverse, insegnandomi a usare uno sguardo sbilenco, difficile ma spesso rivelatore. In poche parole da lui ho imparato a inciampare.

Ringrazio Annamaria Cascetta che ha insistito affinché lavorassi sui testi oltre che sulle idee, sapendo che lì c'era la strada migliore; Giancarlo Andenna, per le chiacchierate primaverili durante le quali mi ha anche indicato l'indagine entro la spiritualità canonica; Maria Pia Pattoni, per i suggerimenti bibliografici sul pianto delle donne nel mondo greco; Marco Rizzi, per le osservazioni puntuali e per i preziosi consigli; Ruggero Eugeni che mi ha fatto conoscere gli scritti fulminanti di Georges Didi-Huberman; Francesco Casetti che mi ha stimolata e incoraggiata e che ha sintetizzato quanto andavo scrivendo nel breve tempo di un *the* e una *madeleine*, lasciandomi senza parole, ma con la sensazione di aver capito, al fine, il nodo della questione.

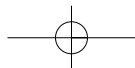
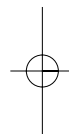
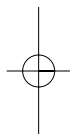
Un grazie poi a Franco Crevatin, amico di mio padre un tempo e ora mio, perché ha sopportato di leggere e mi ha dato conforto; a Manuele Gragnolati, amico lontano, che ha condiviso laicamente con me l'interesse per il corpo 'passionato'; e a Carlo Susa, encomiabile *philos*, che ha letto e riletto pazientemente, accollandosi i miei sbalzi di umore, partecipando sia dei giorni di letterale entusiasmo che di inenarrabile vuoto.

L'idea di questo libro nasce nell'estate del 2002, dall'amore per mia madre. A lei va il primo dei più intimi ringraziamenti. Ringrazio la mia famiglia, zio Momo e Piera, zia Angela e zio Beppe, Ezio e Ilde perché ha convissuto con la mia assenza, di corpo e di pensiero.

A mio marito Umberto: il suo amore mi ha sostenuta nel lavoro e lui solo sa quanto mi è costato scrivere questo libro. A lui e alla sua temperanza va una particolare richiesta di perdono, oltre che tutta la mia gratitudine.

Dal trionfo al pianto

La fondazione del 'teatro della misericordia'
nel Medioevo (V-XIII secolo)



Introduzione

La verità dell'incarnazione ha lacerato la verosimiglianza dell'imitazione, l'avvenimento della carne ha lacerato l'aspetto ideale del corpo. Ma quale è questo avvenimento? È la morte, la morte che il dio cristiano esige per la sua stessa incarnazione.

[...] L'incarnazione esige di aprire l'imitazione.

[...] Aprire l'imitazione, non vuol dire escludere la somiglianza, ma pensare e far lavorare la somiglianza come un dramma e non come il semplice effetto riuscito di una tecnica mimetica¹.

A Cerveno, il piccolo paese dirimpetto a quello in cui sono cresciuta, ogni dieci anni viene messa in scena una colossale passione vivente – la *Santa Crus* – che impegna pressoché tutti gli abitanti e li tiene occupati per mesi nella preparazione di apparati, costumi, oggetti, tecnica e prove. È una tradizione centenaria che probabilmente è collegata alla realizzazione di un singolare Sacro Monte, scolpito tra il XVII e il XVIII secolo, una 'scala santa' ai fianchi della quale si aprono tredici cappelle con le stazioni della *Via crucis* e alla cui sommità si trova il Sepolcro, la quattordicesima stazione. Chi ha l'occasione di visitare il santuario e di assistere alla decennale rappresentazione non può che cogliere lo stretto rapporto che li lega: noterà che i volti foggianti nel legno delle sculture settecentesche assomigliano in modo stupefacente a quelli degli attori in carne e ossa, quasi a lasciar pensare che il maestro e gli aiutanti della sua 'bottega' abbiano preso come modello dell'opera la gente del posto, forse gli avi stessi di quanti, ancora oggi, vivono lì. Su questa somiglianza viene giocata tanta parte della messa in scena, puntando su una traduzione nella carne dell'immagine, cioè sulla riproduzione di quei quadri

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les éditions de minuit, Paris 1990, pp. 248-249. La traduzione è mia.

fissi e passati in azioni che accadono nel presente. La comunità si identifica con le sue cappelle e con la sua *Santa Crus* a tal punto che quanti partecipano alla rappresentazione ‘assumono’ anche nella vita quotidiana il nome del ruolo che interpretano spesso tramandandolo di generazione in generazione, divenendo cioè il Gesù, la Madonna, la Maddalena, Longino, Disma, e via dicendo. Questa sorta di meccanismo ‘immedesimativo’ diviene fortissimo durante la messa in scena, cui generalmente assistono migliaia di persone, e raggiunge il punto di maggiore intensità ovviamente nel momento della crocefissione, eseguita su un’altura molto suggestiva con tanto di ladroni urlanti, di romani a cavallo, di donne in lacrime e di vocio della folla (vera) in subbuglio. Nell’istante della morte, dopo che Cristo ha emesso il suo ultimo grido, la ‘tradizione’ vuole che il cielo si rannuvoli e si metta a piovere. Il senso di realtà, garantisco, è fortissimo ed è la chiave di tutto. Si ha l’impressione di assistere a qualcosa che accade davvero. Si prova decisamente il desiderio di mandare via gli aguzzini, di soccorrere il condannato, di piangere con sua madre. Alla fine ci si ritrova tristi e si sta insieme sulla strada del ritorno da quel Golgota alpino. Quello che è chiaro è che non si è semplicemente assistito a uno spettacolo – seppur popolare – e che non lo si può né vedere né giudicare con le categorie critiche che appartengono al teatro in senso moderno. Indubbiamente chi vi cercasse uno stile o un intento estetico rimarrebbe deluso, perché quello non è certamente ciò a cui tende. È altrettanto chiaro, però, che non si è partecipato a una celebrazione liturgica, anche solo per il fatto che tutto è gestito dai laici fuori dalla chiesa e che, nonostante sia presente, il clero è da sempre in contrasto con l’organizzazione della rappresentazione.

A cosa si è assistito, dunque? Cos’è quella sensazione di presenza e di realtà che si è provata? Perché quel forte coinvolgimento emotivo?

Quando, nel 2002, partecipai all’ultima edizione della *Santa Crus* stavo raccogliendo e studiando un discreto numero di codici provenienti dal Nord Italia appartenuti a confraternite di disciplini, con l’intenzione di occuparmi della drammaturgia laudistica di passione e di come essa, tra il XIV e il XV secolo, veniva tradotta in azione. Mi interessava capire quale fosse l’ordine del racconto, se esistesse una griglia comune entro la quale gli episodi

venivano collocati e se, dunque, ci fosse una 'struttura' precisamente identificabile. Ero stimolata, in questo, dai molti paralleli che la critica storica aveva individuato tra lauda e rappresentazione, artistica e drammatica, in primo luogo dalle riflessioni di Mario Apollonio sui concetti di 'coro' e sulla dimensione 'teatrica' della parola² e da quelle di Hans Belting e David Freedberg sulla funzione e il potere delle immagini della passione³.

Da subito avevo notato che le laude, così come le preghiere, le meditazioni e gli uffici previsti per il tempo quaresimale e ancor più per la settimana santa erano incentrati su due elementi irrinunciabili (che ritornavano anche nella coeva raffigurazione artistica, pittorica e scultorea), ossia la puntale e realistica descrizione delle violenze perpetrate su Cristo e il pianto inconsolabile di sua Madre. Questi due aspetti si univano in una drammaturgia che ricostruiva il percorso della passione attraverso gli occhi di Maria e da questa prospettiva restituiva l'immagine della carne piagata del Figlio, la quale, oltre che vista, era sentita come dolorosa. Davanti a questo nuovo racconto che veniva 'agito' in modi diversi, cantato in privato durante la flagellazione comune o in pubblico al venerdì santo o, più tardi, messo in scena con attori e costumi, i fedeli dovevano provare un sentimento di profondo coinvolgimento emotivo e un senso di partecipazione così forte – quasi fisicamente esperita – da essere turbati e contemporaneamente indotti a una risposta concreta di compassione. Non era una cerimonia liturgica e non era uno spettacolo: si trattava di una 'drammaturgia della pietà' per un 'teatro della misericordia' che rendeva presente qui e ora il ricordo di quello che era accaduto rendendolo accessibile, trasformandolo in un'esperienza.

Senonché tanto la descrizione vivida del corpo massacrato, quanto l'accento sulla condivisione materna della pena non fanno

² M. APOLLONIO, *Storia, dottrina e prassi del coro*, Morcelliana, Brescia 1956; Id., *Lauda drammatica ombra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo Centenario dal suo inizio*, Atti del Convegno internazionale di Perugia (Perugia, 25-28 settembre 1960), Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 1962, pp. 395-433.

³ Cfr. D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, trad. it di G. Perini, Einaudi, Torino 1993; H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della passione*, trad. it di G. Cusatelli, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986; dello stesso autore cfr. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it di B. Maj, Carocci, Milano 2001.

parte del racconto evangelico della passione che, omettendo del tutto il dolore della Vergine, si limita a riferire i fatti occorsi in quelle ore senza indugiare sui dettagli di quanto accadde, senza mai parlare di ferite e di sangue⁴, addirittura senza dire in che modo fu messo in croce: *crucifixerunt*, è quanto sappiamo⁵. Per tutto l'alto Medioevo la tradizione esegetica neotestamentaria commenta l'evento della passione, crocefissione e morte di Cristo con sobrietà retorica e semmai con poche aggiunte tratte dall'Antico Testamento (unica fonte autorevole), onde dimostrare quanto quello sia il momento culminante della storia della salvezza, ossia il compimento delle Scritture. Al contrario, tanto l'ampliamento della narrazione passionista quanto il realismo delle rappresentazioni artistiche altro non sarebbero che espressioni di quella devozione per l'umanità del Signore che, a partire dal IX secolo, pone sempre di più l'attenzione sulla carne sofferente del Dio-Uomo facendone il cuore della spiritualità dell'Occidente cristiano, sino a divenire il centro di una visione affettiva e imitativa che da sant'Anselmo in poi, permea la preghiera, la liturgia, la letteratura per tradursi in una rinnovata concezione delle relazioni tra gli uomini⁶.

A questa «estetica dell'incarnazione»⁷ andrebbero rimandate, dunque, anche le istanze del teatro passionista, la sua stessa *raison d'être*, il suo nascere tardo e fiorire tra i laici e il suo essere finalizzato al coinvolgimento simpatetico dello spettatore. La presenza di Maria ai piedi della croce sembra iscriversi perfettamente in questo quadro e, anzi, esserne la migliore espressione, poiché porta all'interno della passione «l'umanità, una umanità anche violentemente carica di passioni non divine come il risentimento e che disegna plasticamente [...] una madre fortemente impre-

⁴ Caroline Bynum ha sottolineato il carattere quasi 'incruento' della crocefissione, dove l'unico sangue che viene esplicitamente nominato è quello versato dopo la morte di Cristo, quando la lancia gli trafigge il petto. C.W. BYNUM, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007, pp. 1-2.

⁵ Cfr. F.P. PICKERING, *Literature and Art in the Middle Ages*, Coral Gables, University of Miami Press, Glasgow 1970, pp. 223-248.

⁶ Cfr. J. BOSSY, *L'Occidente cristiano, 1400-1700*, trad. it. di E. Basaglia, Einaudi, Torino 1990.

⁷ G.M. GIBSON, *The Theatre of Devotion. East Anglian Drama and Society in Late Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago-London 1989.

gnata di contemporaneità, che si offre come punto di congiunzione tra il passato e l'atemporale della rappresentazione evangelica [...] e l'oggi e il qui di una condizione umana vissuta concretamente nella sua contingenza»⁸. Luigi Allegri si riferiva qui al più antico dei drammi di passione, quello di Montecassino, ma il suo discorso, andando oltre, giungeva alla svolta confraternale e individuava nella potenza drammatica della Madre la nascita di una nuova drammaturgia e, poi, di un nuovo teatro⁹. Già Karl Young aveva visto nella sequenza latina del *planctus* mariano un nucleo germinativo, intuendo l'importanza del vuoto lasciato nella narrazione evangelica e ritenendolo quasi un 'varco' per passare dalla liturgia al dramma¹⁰. Gli studi sul teatro sacro italiano condotti sin dalla fine del XIX secolo da D'Ancona¹¹ e Monaci¹², più tardi quelli di De Bartholomaeis¹³ e Toschi¹⁴ e da ultimo la monografia di Sandro Sticca sul *planctus* mariano¹⁵ hanno reso evidente che il dolore della Vergine per la condanna e la morte del Figlio costituisce uno degli snodi centrali e più interessanti nello studio della rappresentazione della passione nel Medioevo, soprattutto in Italia. La stessa centralità della figura di *Maria compatiens* viene riconosciuta dagli studi sulla storia della spiritualità medievale: tra di essi, il recente saggio di Rachel Fulton sulla devozione all'umanità paziente di Cristo dedica un'ampia sezione a discutere come la relazione 'parentale' perfetta, quella materna, determini un cambiamento radicale della percezione della

⁸ L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2003⁶, p. 203.

⁹ *Ibi*, pp. 204-222.

¹⁰ K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Clarendon Press, Oxford, 1933, I, pp. 492-513.

¹¹ Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro Italiano*, 3 voll., Loescher, Torino 1872 (ristampa anastatica Bardi, Roma 1966).

¹² Cfr. E. MONACI, *Appunti per la storia del Teatro Italiano, Uffizi drammatici dei disciplinati dell'Umbria*, «Rivista di Filologia romanza», 1 (1872), pp. 235-271.

¹³ Cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Società editrice internazionale, Torino 1952²; ID., *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., Le Monnier, Firenze 1943.

¹⁴ Cfr. P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino 1955, pp. 684-691.

¹⁵ Cfr. S. STICCA, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*, Downling Scholarly Reprint Series, Binghamton 2000² (ristampa dell'edizione del 1984).

sofferenza del Signore e, di conseguenza, il mutamento della sua restituzione letteraria. Attraverso un'ampia disamina delle fonti teologiche dei secoli centrali del Medioevo, la Fulton traccia un percorso originale e individua una prospettiva dalle ricadute interessanti per lo studio sul dramma sacro – di cui non si occupa – poiché ponendo una distinzione tra *passione* e *compassione* stimola a indagare la specificità di diversi impianti drammaturgici, connettendo forme e funzioni¹⁶.

Il presente lavoro ha dunque preso avvio principalmente da quel 'pianger la passione' caratteristico del tardo Medioevo e tratto specifico della produzione laudistica italiana e si è posto alcuni interrogativi circa i presupposti teologici e spirituali, le matrici letterarie e poetiche, il fine cui esso tendeva. Per tentare una risposta che motivasse la 'rivoluzione drammaturgica delle lacrime' è stato necessario vedere come era stato declinato il racconto passionista nei secoli precedenti e quali fossero le sue traduzioni rituali, letterarie, eucologiche e figurative; l'indagine, allora, ha dovuto intrecciare la storia del pensiero e della spiritualità medievale con lo studio delle forme e delle funzioni della rappresentazione.

Su questo secondo fronte l'orizzonte principale è costituito dalle riflessioni che la teatrologia ha svolto nell'ultimo cinquantennio a proposito del dramma sacro alto medievale. Michal Kobialka ad apertura del suo lavoro sulle «representational practices» di quell'antico periodo¹⁷ ha messo in evidenza le più recenti linee di ricerca del nuovo medievalismo europeo, sostenendo che i due elementi di maggior rilievo sono da un lato la ridiscussione del *corpus* delle fonti per la storia del teatro e del dramma, nel quale vanno inclusi oltre ai testi scritti anche i «physical events»; dall'altro una lettura che tenga conto di un fruttuoso scambio interdisciplinare, attingendo in modo particolare alla storia del pensiero, della liturgia, della devozione e dell'arte, e poi alla teologia, all'antropologia, alla semiologia. In questo senso gli anni '60 del XX secolo sembrano essere decisivi; da allora in poi gli studiosi sono divisi in due distinti e incompatibili

¹⁶ Cfr. R. FULTON, *From Judgment to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, Columbia University Press, New York 2002.

¹⁷ Cfr. M. KOBIALKA, *This is My Body. Representational Practices in the Early Middle Ages*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, pp. 1-24.

periodi che non possono essere conciliati per via delle radicali differenze metodologiche. All'approccio filologico o linguistico che legge il dramma medievale principalmente come un genere letterario (proprio di studiosi come Chambers¹⁸, Young, Cohen¹⁹) si oppone l'analisi fenomenologica che studia azioni e contesti (come, ad esempio, fanno Hardison²⁰, Wickham²¹, Kolve²², Berger²³). Si tratta di due sguardi contrapposti che originano da diversi punti di vista e delineano due distinte idee del teatro e del dramma medievali: entrambi dipendono tanto dal metodo quanto dall'oggetto della ricerca. È soprattutto l'uscita del volume collettaneo *The Theatre of the Medieval Europe* nel 1991²⁴ ad aprire il fronte della ricerca internazionale, considerando il dramma medievale più come una *performance* che come un testo letterario. Su queste nuove basi gli studiosi hanno cercato di tracciare un'immagine complessa delle 'attività mimetiche' che caratterizzarono il Medioevo, interrogandosi sul significato della rappresentazione tra liturgia e dramma.

Tuttavia, il nuovo approccio deve continuamente avere a che fare tanto con le definizioni di 'teatro' e 'dramma' quanto con le categorie di lettura e la distinzione delle fonti in contesti e 'generi' introdotte in particolare dagli studi di Chambers nel 1903 e di Young trent'anni dopo e poi 'tràdite' agli studiosi delle generazioni successive. Questa prima impostazione della ricerca – che ha il grande merito di aver reso disponibile alla comunità scientifica una mole di fonti pressoché insuperata – ordinava i documenti secondo un'impostazione essenzialmente evolucionista, cioè dalle forme più semplici alle più complesse, anche a scapito del

¹⁸ Cfr. E.K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford 1903.

¹⁹ Cfr. G. COHEN, *Le Théâtre en France au Moyen Age*, Les Editions Rieder, Paris 1928.

²⁰ Cfr. O.B. HARDISON JR., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages, Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1965, pp. 1-34.

²¹ Cfr. G. WICKHAM, *Early English Stages. 1300 to 1600*, 2 voll., Routledge and Kegan Paul, London 1963; Id., *The Medieval Theatre*, St. Martin's Press, New York 1974.

²² V.A. KOLVE, *The Play Called Corpus Christi*, Stanford University Press, Stanford 1966.

²³ B.-D. BERGER, *La drame liturgique de Pâques du X^e au XIII^e siècle. Liturgie et Théâtre*, Beauchesne, Paris 1976.

²⁴ Cfr. *The Theatre of the Medieval Europe*, ed. E. Simon, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

rispetto cronologico. Con l'intento di assemblare nella loro forma autentica le composizioni drammatiche che erano usate nella Chiesa dell'Occidente cristiano all'interno delle proprie pratiche rituali, entrambi gli studiosi andavano alla ricerca delle origini del teatro religioso, fissando termini di nascita e testi capitali, e inoltre, ponendo l'assunto della derivazione del teatro dalla liturgia²⁵.

La teoria evolucionista è stata programmaticamente contestata e rifiutata da Hardison Jr.²⁶, il quale, seguendo soprattutto teorie antropologiche, ha posto in evidenza le connessioni tra rito e dramma cristiano, sostenendo che i riti religiosi possono essere intesi come il dramma dell'antico Medioevo. La messa, allora, è letta come un dramma in due atti con 'ruoli' definiti e con una 'trama' basata sul piano di redenzione attuato dalla vita, morte e resurrezione di Cristo. E così anche la liturgia pasquale, nella quale Hardison ritrova la medesima struttura, la medesima associazione storica e il medesimo portato emotivo: ciò che cambia è 'solo' il tempo che se nella messa è assoluto, nelle cerimonie pasquali è ciclico. Ne consegue che il dramma liturgico è una modalità di rappresentazione che conserva una relazione vitale con il rito e non l'esito di un cambiamento casuale determinato da un istinto mimetico.

Quello delle origini del dramma sacro è stato uno dei temi-chiave per gli storici del teatro che ne hanno indagato sia i rapporti con il mondo classico e pagano (come, ad esempio, i recenti studi di Catherine Dunn, che ha lavorato sulle omologie tra le rappresentazioni della vita dei santi e le antiche strutture rappresentative romane²⁷, e di Jody Enders, che ritrova nella retorica classica la radice del dramma medievale)²⁸ che quelli con la liturgia.

²⁵ Si veda ad esempio il lavoro di M.S. DE VITO, *L'origine del dramma liturgico*, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, Milano-Genova-Roma-Napoli 1938.

²⁶ Anche la critica tedesca confutò il darwinismo di Chambers e Young, in particolare si veda H. DE BOOR, *Die Textgeschichte der Lateinischen Osterfeiern*, Max Niemeyer, Tübingen 1967.

²⁷ Cfr. C. DUNN, *The Gallican Saint's Life and the Late Roman Dramatic Tradition*, Catholic University of America Press, Washington 1989.

²⁸ Cfr. J. ENDERS, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Cornell University Press, Ithaca 1992.

Su questa linea si pone il lavoro di Rainer Warning che sottolineando «l'assolutezza del dramma moderno, cioè la scissione tra la situazione interna del dramma e quella esterna dello spettatore», la distingue dal «come se» del dramma religioso che non istituisce una vera e propria finzione ma rimane «sempre una forma di celebrazione rituale» nella quale «la situazione interna e quella esterna coincidono». Il dramma religioso, dunque, pur non essendo «autonomo nel senso di una finzione in sé conclusa recitata davanti ad un pubblico», lo è però «nel senso di una esecuzione drammatico-rituale istituzionalmente a sé stante. Questa sua autonomia rituale segna una bella distanza da quel rito istituzionalizzato della Chiesa da cui ebbe origine»²⁹. Anche Campbell ritiene che la questione basilare sia il rapporto tra Chiesa e teatro medievale e che per comprendere la forma e la funzione del dramma liturgico sia necessario analizzare il contesto delle pratiche rituali nelle quali è inserito³⁰. Su questa premessa non bisognerà porre l'assunto di una semplice e naturale evoluzione dal rito, ma considerare invece la specificità di ciascun dramma all'interno del proprio contesto liturgico, senza schemi preordinati, ricercandone la singola funzione³¹.

Drumbl ha spostato l'attenzione rivolta al teatro medievale dal problema delle sue origini liturgiche e rituali a quello della natura e della funzione dei documenti. Avvertendo il ricercatore del pericolo di studiare il teatro medievale «tenendo in mente un

²⁹ Cfr. R. WARNING, *On the Alterity of Medieval Religious Drama*, «New Literary History», 10 (1979), pp. 265-292, parzialmente pubblicato con il titolo *Estraneità del dramma medievale*, in *Il teatro medievale*, a cura di J. Drumbl, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 113-144.

³⁰ Cfr. T.P. CAMPBELL, *Liturgy and Drama: Recent Approaches to Medieval Theatre*, «Theatre Journal», 33 (1981), pp. 289-301.

³¹ È quello che aveva fatto, ad esempio, M.H. MARSHALL, *The Dramatic Tradition Established by the Liturgical Plays*, «Publications of the Modern Language Association», 106 (1941), pp. 962-991 e che ha proposto in tempi più recenti C. FLANIGAN, *The Liturgical Drama and its Tradition: A Review of Scholarship 1965-75*, «Research Opportunities in Renaissance Drama», 18 (1975) pp. 81-102 e 19 (1976), pp. 109-130. Al contrario Leonard Goldstein – poggiando le proprie argomentazioni su una lettura marxista della storia, che lega la nascita della borghesia ai processi produttivi – ha negato la derivazione del dramma, che presuppone una società divisa gerarchicamente, dal rito che invece presuppone l'uguaglianza dei membri della comunità (cfr. L. GOLDSTEIN, *On the Origin of Medieval Drama*, «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», 29 [1981], pp. 101-115).

progetto teatrale finalizzato al divertimento e/o all'istruzione osservando la storia del moderno teatro europeo», poiché «non si può studiare una qualsiasi forma di teatro tenendo in mente una qualche forma definita di teatro», Drumbl ha cercato di «ricostruire la duplice estraneità che separa il dramma sacro medievale sia dall'osservatore moderno che dalla cultura religiosa dell'alto Medioevo», mostrando la specifica funzione e natura delle cerimonie drammatiche³².

Il capitale rapporto tra drammaturgia rituale e drammaturgia teatrale è alla base della ricerca di Claudio Bernardi che avvertendo del precario equilibrio tra liturgia e teatro in quanto «poli di attrazione opposti, il più delle volte in conflitto», ha distinto il materiale documentario per ambienti (monasteri e cattedrali per la drammaturgia in latino, confraternite e corpo cittadino per la drammaturgia in volgare) non volendo così individuare generi diversi di rappresentazione, ma piuttosto «cogliere ragioni e forme di due modalità della celebrazione pasquale», l'una, quella del clero, incline alla gioia della resurrezione, l'altra, quella dei laici, alla passione di Cristo³³. Nel contesto del teatro sacro cristiano, però, la relazione tra rito e teatro, che lo studioso vede come due facce della stessa medaglia, non può prescindere dalla specificità del «rito cattolico di ieri e di oggi [...] di essere un teatro misterico, la mediazione sensibile di un fatto trascendente. Nell'azione liturgica Cristo è presente con la sua vita, morte e resurrezione», che motiva l'impulso della religione cristiana alla drammatizzazione: «lo statuto teorico della rappresentazione cristiana» è l'incarnazione³⁴.

Il significato del termine 'rappresentare' in relazione tanto alla liturgia quanto al dramma cristiani rimanda al concetto di *imago* nel Medioevo (la quale riguarda direttamente l'antropologia cristiana nel suo complesso) e alla sua capacità di rendere «presente l'invisibile nel visibile, Dio nell'uomo [...], il passato o il futuro nell'attuale», ripetendo così a suo modo «il mistero dell'incarnazione, cioè dando «presenza, identità, materia e corpo a

³² J. DRUMBL, *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'alto Medioevo*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 14-15.

³³ C. BERNARDI, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991, p. 168.

³⁴ *Ibi*, pp. 509-511.

ciò che è trascendente e inaccessibile»³⁵. Questa capacità riattiva dell'immagine pone in questione tanto il principio memorativo – proprio di una «religione del ricordo» quale è il cristianesimo³⁶ –, quanto quello mimetico, rimandando cioè ai concetti di imitazione e di somiglianza.

In questa prospettiva sono stati di particolare interesse i contributi della letteratura critica sul ruolo delle immagini nel Medioevo, che occupandosi del loro significato, del loro uso e delle loro funzioni, studia i rapporti tra immagini e parole e si pone il problema dei meccanismi della loro composizione (Belting³⁷, Schmitt³⁸, Baxandall³⁹). Inoltre, si sono rivelati determinanti i più recenti studi sull'arte della memoria che in particolare focalizza i meccanismi di riattuazione mentale, la dimensione attiva delle immagini, il loro essere disposte in *loci*, il coinvolgimento fisico ed emotivo del processo memorativo e il suo legame con la ripresentazione rituale e artistica (Carruthers⁴⁰ e Bolzoni⁴¹).

A partire da questi contributi e sullo sfondo del pensiero teologico e della spiritualità coevi, la mia ricerca ha cercato di comprendere i diversi significati che la passione e crocefissione di Cristo ha assunto nel Medioevo, dall'epoca costantiniana sino alla spiritualità francescana, vedendo come è stata ri-presentata tanto nell'arte figurativa, nella letteratura poetica e meditativa, quanto

³⁵ J.-C. SCHMITT, *Immagini*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di J. Le Goff e Id., 2 voll., Einaudi, Torino, 2003-2004, I, p. 519.

³⁶ Cfr. L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002, p. XIX.

³⁷ Oltre al già citato *L'arte e il suo pubblico*, si veda il recentissimo *La vera immagine di Cristo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

³⁸ Cfr. J.-C. SCHMITT, *La culture de l'Imago*, in *Images médiévales*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 51 (1996), 1, pp. 3-35 e *Les images dans les sociétés médiévales: pour une Histoire comparée*, a cura di J.-M. Sansterre e Id., Brepols, Turnhout 1999.

³⁹ Cfr. M. BAXANDALL, *Pitture ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, ed. it. a cura di M.P. Dragone e P. Dragone, Einaudi, Torino 1978.

⁴⁰ Cfr. M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990 ed EAD., *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, trad. it. di L. Iseppi, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 2006.

⁴¹ Tra i saggi di Lina Bolzoni, oltre a *La rete delle immagini*, si veda anche il precedente *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.

nelle cerimonie liturgiche e nelle azioni devote, sino alle prime forme drammatiche. Ciò di cui intendo occuparmi, allora, sono i cambiamenti di una drammaturgia che sottostà alla costruzione di un'immagine e di una scena, cercando di individuare quali siano gli elementi che intervengono in quella composizione e che orientano lo sguardo e il movimento.

In linea con il magistero di Mario Apollonio il saggio propone una lettura della rappresentazione passionista medievale come *dràma*, ossia come azione che accade in presenza, stabilisce relazioni e diviene esperienza. L'ordine drammaturgico che viene assumendo sembra influenzato dalle tecniche proprie della meditazione e rimanda alla funzione memorativa delle immagini e del rito, al suo stesso essere ri-presentazione qui e ora della realtà del sacrificio di Dio.

L'ampiezza cronologica dello studio può sembrare eccessiva o dispersiva. Tuttavia, si è rivelata necessaria per tracciare un percorso che potesse restituire il contesto storico entro cui si è andata formando la 'pia devozione' per la passione di Cristo che ha sostanzialmente il 'teatro della misericordia' tardo medievale, i cui debiti con il passato erano sempre stati accennati e mai investigati.

Quello che ne è risultato è il racconto di un cammino che la Croce compie, simbolicamente, dall'essere segno del trionfo di Dio sul peccato e sulla morte a testimone del pianto d'amore e dolore dell'Uomo.

Il primo capitolo prende avvio dal silenzio sullo 'scandalo' del Dio crocefisso e giunge al modo di intendere la passione sino al VI-VII secolo, avendo per oggetto principale l'immagine della croce come teofania e segno di gloria splendente. A partire dal farsi del dogma cristologico calcedonese, vengono affrontati la nascita di un'iconografia della crocefissione, parallela alla fondazione della liturgia ierosolimitana della settimana santa. Dal punto di vista testuale porta l'esempio del *Carmen Paschale* di Sedulio, che nel V capitolo, dedicato alla passione, traduce poeticamente la definizione teologica dell'umanità 'gloriosa' di Cristo e quindi della crocefissione come momento della storia della salvezza.

Il secondo capitolo verte sulla definizione carolingia della croce come *mistero* e *res sacrata* che la distingue dalle immagini e l'affianca alle reliquie dei santi, alla Scrittura e all'eucarestia, conferendole uno statuto definitivamente altro rispetto alla concezione orientale dell'icona e legittimandone il culto. Parallelamente,

la coeva speculazione cristologica e soteriologica sottolinea la centralità dell'umanità di Cristo nell'evento della passione, vista come battaglia dell'eroico guerriero e, poi, come sacrificio. Il corpo di Cristo inizia a essere immaginato sulla croce, mentalmente e figurativamente, divenendo il vero destinatario della preghiera e del culto. La verità storica della crocefissione è introdotta nella celebrazione eucaristica attraverso l'allegoresi liturgica di Amalario di Metz; nel trattato di Pascasio Radberto la realtà della carne sanguinante di Cristo si fa addirittura presente nell'ostia. Il 'fatto' della morte di Cristo, non più perso nella luce della resurrezione, inizia a essere rimemorato e contemplato nella sua realtà. Questi mutamenti incidono tanto sull'iconografia, quanto sulla preghiera meditativa e sulla drammaturgia dei riti.

La 'sensazione di presenza' e la memoria del corpo reale e vivo del crocefisso si fanno più forti con l'approssimarsi del millennio della morte del Signore. Al ritorno del 'Giudice in croce' e alla richiesta di misericordia che l'uomo gli rivolge è dedicato il terzo capitolo. Centrale è il 'vedere' l'*imago* del crocefisso, sia essa figurativa che mentale, e intrattenere un rapporto con essa. Un rapporto che si fa sempre più concreto, agito in modo reale, e che rende la ri-presentazione della memoria della passione l'esperienza coinvolgente di un fatto passato che accade nel presente. Di questo rapporto danno conto tanto i riti del venerdì santo che subiscono straordinarie modifiche nel corso del X e XI secolo, trasformando in gesti reali il simbolismo ieratico della liturgia, quanto l'arte che registra la nascita della statuaria e in particolare la comparsa dei primi crocefissi tridimensionali. Alcuni di essi, scolpiti nel legno, erano addirittura destinati a contenere l'ostia consacrata e la reliquia della vera croce di Gerusalemme. Molte sono le visioni di crocefissi piantati, molti i racconti di immagini del crocefisso che durante i riti della settimana santa si muovono, scendono dalla croce, sanguinano, lacrimano, vivendo su di sé il mistero della passione. Anche la preghiera è improntata a questa 'sensazione di presenza' tanto da divenire un'intima riattuazione della memoria secondo una precisa prassi mnemonica, che procede alla formazione di immagini attive (*imagines agentes*) distribuite in *loci*, e guardate secondo uno schema prospettico affettivo determinato tanto dalla posizione del corpo quanto dall'intenzione dello spirito. L'occhio del cuore e l'occhio della carne disegnano le immagini del crocefisso e ridefi-

niscono l'ordine della visione, generando nuove strutture del racconto, ossia nuove drammaturgie della passione. Ciò che ne risulta è l'immagine riassuntiva di Cristo sulla croce, piagato, morto, inondato di sangue. Un'immagine che non è più solo quella del Giudice, ma inizia a divenire quella del Figlio del Padre e può essere guardata con amore, da vicino, quasi approssimandosi al legno. Con sant'Anselmo fa il suo ingresso nella scena del Golgota Maria. È il suo rapporto con il figlio, il suo essere consustanziale a lui, che ne legittima oltre che la presenza la sensazione del dolore, un intimo avvertire nella carne e nel cuore ogni sua ferita. Quel genere di pianto inaugura un nuovo modo di porsi di fronte alla croce, passando dal solo vedere le piaghe di Cristo al sentirne il dolore.

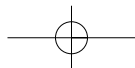
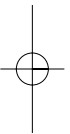
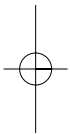
Al passaggio dal *vedere* al *sentire* è dedicata la prima parte del quarto capitolo che si occupa della rivoluzione affettiva inaugurata da Anselmo di Aosta e approfondita nel corso del XII secolo grazie soprattutto alla spiritualità cistercense e canonica. Vi gioca un ruolo prioritario il nuovo valore che viene dato alle emozioni e al loro legame con il corpo in quel secolo, definito appunto il 'secolo dell'amore'. Sul piano della rappresentazione è centrale il rapporto 'parentale' che il fedele stabilisce con il Cristo della passione, mediato dalla presenza sempre più ampia della figura di Maria. L'intenzione con cui lo sguardo si rivolge al crocefisso determina un riordino drammaturgico e il passare dalla *ripresentazione* della realtà del sacrificio del corpo di Cristo alla *rappresentazione* delle relazioni di amore e di cura, contrapposte a quelle di indifferenza e di violenza, verso quel corpo. Ciò è evidente tanto nella modalità con cui viene costruita la 'scena' mentale della passione nella meditazione cistercense quanto nell'arte figurativa, dove i gruppi di deposizione altro non sono che scene d'amore. Al ruolo prioritario di Maria è dedicata la seconda parte del capitolo. L'immagine di lei 'compassionata' e la funzione delle sue lacrime sostanziano la nascita del *Planctus* come composizione liturgico-sequenziale e poi lirico-drammatica, inserita non solo nel contesto dei riti pasquali, ma anche nelle prime forme di dramma passionista, viste nella loro funzione di *exempla* e analizzate.

Il quinto capitolo si apre con la 'rivoluzione drammaturgica delle lacrime' e cerca di mostrare come lo sguardo materno determini un decisivo mutamento della prospettiva entro cui sono costruite le scene dell'intera passione. Guardando con gli occhi di

Maria, scrivendo con il suo pianto si vede Dio come parte di sé, come figlio, padre, marito. Si appartiene a un unico *ghénos*, il genere umano. Quella è la condivisione del sangue, cioè l'essere *ecclesia*. La funzione antitragica e anticatartica del pianto mariano fonda il significato della pietà cristiana che è soffrire il dolore degli altri, cioè misericordia. Sulla misericordia interviene la svolta francescana: l'antropologia cristica propria del Santo assisiense, e poi approfondita dall'ordine, si fonda sul concetto di un Vangelo in carne viva, di un seguire il Figlio Primogenito dell'Umanità – e quindi Fratello e Padre – nel suo essere Uomo nudo, recuperando così l'immagine di Dio. 'Fare' come lui significa 'farsi' come lui, seguirlo diviene imitarlo. Il 'come se' proprio della sequela entra nella meditazione passionista e porta a compimento il processo di rivoluzione drammaturgica anticipato dall'antropologia affettiva del secolo precedente. Dalla condivisione del dolore proprio della compassione di Maria il fedele passa alla 'conformazione' che si riassume nel sigillo paolino *Cristo confixus sum crucis* che Bonaventura appone al suo trattato sulla passione e che implica quasi una sovrapposizione degli sguardi. Il processo di ri-presentazione della vicenda passionista diviene, allora, partecipazione personale realmente vissuta, un'immedesimazione. È il principio di 'identificazione mimetica', insieme al senso profondo della storia, che interviene nei modi della rappresentazione della passione, nell'arte – che, accanto all'iconografia del *Christus patiens* e dei pannelli istoriati delle croci dipinte o delle pale d'altare, vede scolpire i 'crocefissi dolorosi', sfigurati e coperti di piaghe –, nella preghiera – in cui è basilare l'esperienza mistica –, nelle devozioni e nelle pratiche di pietà, ponendo le basi per il realismo antispettacolare proprio del 'teatro della misericordia' dei laici, il quale, già *in nuce* nei riti e nelle pratiche devote delle confraternite del primo Trecento, fiorirà compiutamente solo verso la fine del secolo.

In questo teatro d'amore e dolore, che è anche un teatro della memoria e della sequela, saranno riassunti la sensazione di presenza, il pianto contagioso del cuore materno, il senso vivo e personale della condivisione. Una ri-presentazione che non ammette la distanza del guardare e che chiede la partecipazione.

E forse è questa la sensazione che avevo vissuto con il 'popolo della *Santa Crus*', quel giorno di maggio, tornando dal Gulgota alpino.



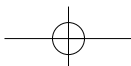
CAPITOLO PRIMO

Il segno di salvezza e la vittoria che redime

1. *Lo scandalo di un Dio crocefisso: immagini tipologiche e silenzio del Golgota*

«Egli, pur essendo di condizione divina, [...] abbassò se stesso facendosi obbediente fino alla morte, morte di croce. Per questo Dio lo esaltò e gli diede il nome che è al di sopra di ogni nome» (*Fil* 2, 6-11). L'inno, che Paolo utilizzava per far conoscere Gesù come il Cristo, mostra chiaramente che il messaggio della fede cristiana ruotò sin dall'inizio attorno alla crocefissione e alla resurrezione: il racconto dell'evento fu il centro della predicazione apostolica, il nucleo originario dell'intera composizione evangelica che la critica neotestamentaria, ormai unanimemente, rimanda a un'unica e comune traccia narrativa, rimasta pressoché invariata nei Sinottici e in Giovanni¹.

¹ Circa la formazione del racconto passionista evangelico, gli studiosi concordano sul fatto che la predicazione si appoggiasse sulla tradizione orale di singoli episodi poi confluiti in un unico nucleo narrativo complesso. Il discorso varrebbe per l'intera narrazione evangelica, ma è più che mai chiaro nella narrazione dell'evento passionista: soprattutto leggendo la versione di Marco si ha l'impressione che sia stata preceduta da un racconto più antico. Di antico racconto della passione si parla a proposito dell'apocrifo vangelo di Pietro, datato alla fine del II secolo ma tradito da un codice del VII-VIII secolo. Infatti è stato oggetto dell'attenzione degli studiosi in merito alla definizione del racconto passionista così come tramandato dai vangeli canonici. In particolare D. CROSSAN, *The Cross that Spoke: The Origin of the Passion Narrative*, Harper & Row, San Francisco 1988, ha rilevato che i molti paralleli tra i cinque vangeli potrebbero denunciare la presenza di una fonte comune del racconto passionista. L'ipotesi sarebbe avvalorata da quanto lo studioso cerca di dimostrare, ossia che il vangelo di Pietro sia una rielaborazione del II secolo dopo Cristo di una passione narrativa del I secolo (che chiama indicativamente «vangelo della Croce»), la quale costituirebbe l'unica fonte scritta del vangelo di Marco. Il vangelo di Pietro, dunque, non sarebbe influenzato dai canonici, ma concorderebbe con loro per via di un'unica comune fonte. La tesi di Crossan è stata accolta solo in parte dagli studiosi (cfr. G.W.E. NICKELSBURG, *Review*, «Journal of the American Academy of Religion», 59



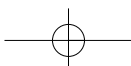
Paolo, tuttavia, conosceva bene il pericolo di dimenticare la croce ed era inflessibile nel ricordare che «quoniam et Iudaei signa petunt, et Graeci sapientiam quaerunt, nos autem praedicamus Christum crucifixum, Iudaeis quidam scandalum, gentis autem stultitiam; ipsis autem vocatis, Iudaeis autque Graecis, Christum Dei virtutem et Dei sapientiam» (I Cor 1, 23-24). L'intera teologia paolina non lascia dubbi sul fatto che è proprio l'esperienza della ignominiosa e dolorosa morte di Cristo a svelare il significato della salvezza; ma lascia anche intendere quanto dovesse essere difficile per i primi cristiani capire e far capire che esattamente nella crocefissione e nella morte del Signore tutto si era compiuto e Dio aveva rivelato la sua 'virtù' e la sua 'sapienza'. Predicare la croce voleva dire far cambiare nettamente di segno il significato di un fatto che chiunque, al tempo, avrebbe letto come dimostrazione 'in sé' che quel Gesù non era il Cristo, il Messia, il Figlio di Dio, Dio lui stesso: se era filosoficamente e teologicamente inammissibile che Dio si facesse uomo, tanto più lo era che patisse e morisse². Scrittori pagani quali Luciano di Samosata e Celso, che attaccano derisoriamente la 'superstizione' cristiana – tanto che sul Palatino è visibile una caricatura del crocefisso con testa d'asino e l'iscrizione «Alessandro prega il suo Dio» –, trovarono facili argomenti di squalifica della presunta deità del Nazareno esattamente nell'umiliazione della carne e soprattutto nella crocefissione, la più crudele delle pene capitali che i romani, all'epoca, riservavano ai peggiori tra i malfattori³.

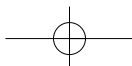
Come mai avremmo noi dovuto considerare un dio costui, che [...] non ha fatto vedere nulla di quel che aveva promesso, e [...] dopo che noi lo abbiamo posto sotto accusa, condannato, e ritenuto reo del supplizio, si è nascosto, e dopo essere andato scappando nella maniera più vergo-

[1991], 1, pp. 159-162), che concordano sul fatto che il vangelo di Pietro sembra contenere tracce di un'antichissima narrazione della passione. Per un inquadramento del problema della definizione e tradizione del racconto della passione rimando a R.E. BROWN, *La morte del Messia. Un commentario ai Racconti della Passione nei quattro vangeli*, trad. it. di A. Nepi e S. Venturini, Queriniana, Brescia 2003², in modo particolare all'ampia bibliografia citata alle pp. 124-135.

² Cfr. C. SCHÖNBORN, *Dio inviò suo figlio. Cristologia*, trad. it. di M.L. Milazzo, Jaca Book, Milano 2002, pp. 48-51.

³ Cfr. I.G. DE LIAÑO, *Le immagini di Cristo nel cristianesimo delle origini*, trad. it. di C. Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 7-17.





gnosa è stato preso, tradito proprio da quelli che chiamava suoi discepoli? Eppure se egli fosse stato un dio, non avrebbe dovuto scappare, né lasciarsi portare via legato, e meno ancora lasciarsi abbandonare e tradire da quelli che stavano con lui [...] e lo avevano per loro maestro, lui considerato come salvatore e figlio di Dio eccelso, e messaggero della buona novella⁴.

Come era possibile che il figlio di un falegname, incolto, Galileo e dunque disprezzato dai Giudei, condannato a morte in quanto sobillatore, fosse mandato da Dio o addirittura fosse Dio stesso? Cosa ha a che fare la croce con Dio? E ancora, cosa hanno a che fare la sofferenza e la morte, proprie di un uomo, con Dio?

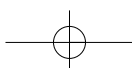
Un assurdo, una follia: lo scandalo, appunto, di credere in un Dio-Uomo crocefisso.

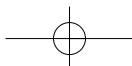
La croce fu talmente imbarazzante da indurre gli stessi discepoli a tentare di evitarla: Alois Grillmeier ha sottolineato come i primi cristiani cercassero di ovviare allo *scandalum crucis* con attenuazioni agli *initia passionis* evangelici e persino con alcuni ritocchi alla teologia della croce, sensibilmente riscontrabili nelle interpretazioni della passione fornite dagli apocrifi⁵.

Il problema dell'interpretazione della passione, crocefissione e morte di Gesù, dunque, deve essere letto all'interno del dibattito teologico che impegnò la Chiesa durante i suoi primi cinque secoli e che riguardò sia la riflessione cristologica interna alla fede, sia la lotta contro giudaismo e paganesimo a difesa della vera umanità e vera divinità di Cristo, per comprendere e mostrare la necessità che «il Messia subisse queste sofferenze per entrare nella sua gloria» (Lc 24, 26). La partita decisiva si giocò proprio intorno allo statuto e alla condizione del corpo di Cristo; l'obiezione metafisica dell'impassibilità di Dio sfociò, nel corso del II secolo, in una cristologia di tipo angelico o profetico, oppure nel docetismo – nell'idea cioè che le sofferenze di Cristo sulla croce, come pure più in generale la sua condizione corporea, fossero soltanto apparenti. Come è noto, la discussione durò duecentocinquanta'anni e vide contrapporsi 'tradizioni' che mettevano l'ac-

⁴ ORIGENE, *Contro Celso*, a cura di A. Colonna, Utet, Torino 1971, p. 137.

⁵ Cfr. A. GRILLMEIER, *Gesù il Cristo nella fede della Chiesa*, 2 volumi, 4 tomi, a cura di E. Novelli e S. Olivieri, Paideia, Brescia 1982, I, 1, pp. 236-237, nota 131. Cfr. anche SCHÖNBORN, *Dio inviò suo figlio*, p. 51.





cento ora più sulla divinità di Cristo, assorbendo in essa anche la carne come nella linea alessandrina, ora più sulla sua umanità, natura sparata da quella divina, come nella linea antiochena⁶. L'exasperazione di queste due tendenze in dottrine eretiche quali l'arianesimo, il nestorianesimo e il monofisismo si risolse, senza forse concludersi, nelle dichiarazioni ufficiali della Chiesa, prima in occasione dei concili di Nicea (325), Costantinopoli (381), Efeso (431) e infine nella formula delle due nature e dell'unicità della persona sancita al concilio calcedonense del 451⁷.

Nel quadro del dibattito cristologico gli apologeti e gli scrittori della prima età patristica, procedendo dalla narrazione evangelica, spiegavano la passione – mai disgiunta dalla resurrezione – come il centro del mistero salvifico che, prefigurato nell'Antico Testamento, da Mosè e dai profeti, si adempie e realizza nel mistero pasquale.

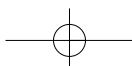
L'evento della croce fu letto in modo glorioso e venne tradotto in simboli, allegorie, immagini riassuntive finalizzate a dimostrare la continuità tra l'Antica e la Nuova Scrittura: a garanzia dell'unicità della tradizione, di cui la Chiesa si faceva unica depositaria, la Bibbia venne ampiamente usata come fonte autorevole per interpretare la crocefissione in chiave cristologica e soteriologica, anche e soprattutto in opposizione a dottrine filosofiche pagane ed eterodosse, quali, in modo particolare, quelle gnostiche, docetiste e adozioniste⁸. «Nella misura in cui [tali teorie] chiamavano in causa la struttura stessa della storia della salvezza dalla creazione alla redenzione, la risposta ecclesiastica si veniva configurando come l'elaborazione di una teologia della storia, mirante ad affermare l'unitarietà del sistema salvifico»⁹. In essa creazione ed escatologia sono strettamente saldate e l'umiliazione del Signore nella sofferenza della passione non è considerata in sé, ma è letta all'interno dell'opera di salvezza, in chiave dos-

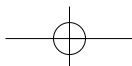
⁶ Sulla vicenda teologico-dottrinale dei primi tre secoli cristiani si veda M. RIZZI, *Giudeocristianesimo, apologetica e alessandrinismo: le dottrine cristiane tra II e III secolo*, in *Il Cristianesimo. Grande atlante*, 3 voll., a cura di G. Alberigo, G. Ruggieri, R. Rusconi, Utet, Torino 2006, III, *Le dottrine*, pp. 1000-1015.

⁷ Lo studio di riferimento è quello di GRILLMEIER, *Gesù il Cristo nella fede della Chiesa*.

⁸ Cfr. *ibi*, I, 1-2.

⁹ G. VISONÀ, *Introduzione*, in GIUSTINO, *Dialogo con Trifone*, introduzione, traduzione e note di G. Visonà, San Paolo, Cinisello Balsamo 1988, p. 26.





sologica. Secondo il principio tertulliano *quod non est assumptum non est sanatum*¹⁰, l'umanità di Cristo – e dunque la sua incarnazione reale e non apparente o strumentale come nella concezione dualistica – è condizione imprescindibile per la redenzione complessiva dell'uomo, corpo compreso. I titoli maiestatici attribuiti a Cristo sono tutti principi di interpretazione della sua morte e resurrezione: egli è re, sacerdote e profeta in virtù della sua gloriosa vittoria sulla morte, sul peccato, su Satana che si attua con l'evento della croce. Non solo, ma in Cristo – definito sulla scorta delle Scritture come il nuovo Adamo, il messia, l'unto inviato da Jahvè, il Figlio di Davide, il servo sofferente, l'agnello pasquale offerto in sacrificio –¹¹ la storia dell'umanità viene ricapitolata e proiettata nel futuro attraverso la Chiesa. Così, la passione si arricchisce di significati ecclesiologici compendosi con la resurrezione di Gesù e realizzandosi nella vita dell'uomo e nella Chiesa universale attraverso il liquido del suo costato, acqua battesimale e bevanda eucaristica¹².

La croce, definita da Tertulliano *sacramentum*, imprevedibile nella sua esplicita nudità¹³, è prima di tutto segno salvifico che riasume e rende presenti allo stesso tempo incarnazione, passione e redenzione¹⁴. Adombrata nelle figure tipologiche veterotestamentarie, come l'albero della vita contrapposto all'albero genesiaco del peccato (*Gn* 2, 9), la scala di Giacobbe (*Gn* 28, 12-15), il bastone di Aronne (*Nm* 17, 23), il tronco di Iesse (*Is* 11, 1), l'*imago crucis* diviene il trofeo della vittoria, simbolo e strumento del trionfo:

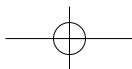
¹⁰ TERTULLIANO, *Adversus Marcionem*, III, 17.

¹¹ Cfr. P. SKUBISZEWSKI, *Cristo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Treccani, Roma 1994, pp. 493-521; DE LIAÑO, *Le immagini di Cristo nel cristianesimo delle origini*. Sulla figura dell'agnello pasquale, da Giustino martire, cfr. J. TABORY, *The Crucifixion of the Pascal Lamb*, «The Jewish Quarterly Review», n.s. 86 (1996), 3-4, pp. 395-406.

¹² Cfr., ad esempio, CIPRIANO, *A Quirino*, II, 22.

¹³ Cfr. TERTULLIANO, *Adversus Marcionem*, III, 18: «Dignae sola praedicatione crucis, de qua nunc maxime quaeritur, quia et alias antecedit rerum probatio rationem. De figuris prius edocebo. Et utique vel maxime sacramentum istud figurari in praedicatione oportebat, quanto incredibile, tanto magis scandalo futurum, si nude praedicaretur; quantoque magnificum, tanto magis obumbrandum, ut difficultas intellectus gratiam Dei quaereret».

¹⁴ Cfr. P. GIGLIONI, *La croce e il crocefisso nella tradizione e nell'arte*, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 2000.



essa rappresentò un reale vessillo di lotta contro ogni anticristo, in una storia che da Mosè giungeva fino all'attualità¹⁵.

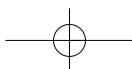
2. *Teofanie, visioni, invenzioni: la 'vera croce' e il suo culto*

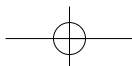
L'interpretazione tropaica e dossologica dell'opera di salvezza si tradusse, dunque, in immagini tipologiche di natura veterotestamentaria – ne sono un esempio i simboli del ruolo del Redentore (agnello, pavone), le raffigurazioni di alcuni episodi evangelici di espresso senso salvifico (la resurrezione di Lazzaro, l'incontro con la samaritana, la guarigione del paralitico, la tempesta sedata), oppure le immagini di Cristo come buon pastore, filosofo o maestro che insegna – che fondarono il carattere allegorico e simbolico di molta parte dell'iconografia cristiana medievale, la quale fu legittima solo dopo il concilio di Nicea: infatti, la negazione della natura creaturale del Figlio di Dio, e, per contro, l'affermazione della sua consustanzialità al Padre rendevano non solo rappresentabile Dio proprio perché fatto uomo, ma venerabile l'immagine di Cristo, in quanto Dio. Il «Dio che soggiace al Credo di Nicea [...] confessa un Dio che non si nasconde nella maestà inavvicinabile dietro la sua onnipotenza, bensì la cui potenza consiste proprio nel rivelarsi, nel potersi comunicare. Se Dio ha un Figlio eterno come lui, [...] la sua divinità [...] non esclude la divinità del figlio, ma la rende possibile, la rivela, la significa»¹⁶. Tra il IV e il V secolo i temi principali della cristologia che si va formulando tra Nicea e Calcedonia trovarono adeguate traduzioni nel linguaggio visivo e la raffigurazione di Cristo fu soprattutto quella di un re – stante o seduto in trono, maestro o profeta, retore o guerriero – e di un vincitore¹⁷.

¹⁵ Per un'analisi riassuntiva dei significati della passione e della croce (indivisibili dal punto di vista ermeneutico) nei primi secoli della cristianità cfr. E. CAVALCANTI, *Croce (Tipologia patristica)*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, pp. 529-535, con ampia bibliografia ed EAD., *Esegesi tipologica riferita alla croce (secc. II-III). Temi e sviluppi*, «Bessarione», 10 (1993), pp. 27-45.

¹⁶ SCHÖNBORN, *Dio inviò suo figlio*, p. 83.

¹⁷ Cfr. SKUBISZEWSKI, *Cristo*, pp. 493-494; sull'aniconismo dei primi secoli della cristianità si veda C. RUDOLPH, *La resistenza all'arte nell'Occidente*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnovo e G. Sergi, 4 voll., Einaudi, Torino 2002-2004, III, *Del vedere*:





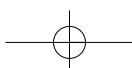
Il dramma del Golgota fu tema interdetto alla raffigurazione, mai oggetto degli affreschi delle catacombe o dei mosaici delle basiliche orientali, forse per una particolare reticenza verso l'immagine della 'scandalosa' morte che tanto imbarazzo aveva creato sin dall'inizio dell'era cristiana. André Grabar sostiene che l'impulso alla creazione di un'iconografia della passione e della crocifissione venne dalla Palestina in seguito alla politica di Costantino il Grande che, con la cooptazione della Chiesa cristiana – che ha nell'Editto di Milano (313) una data di partenza e in quello teodosiano di Tessalonica (380) un definitivo consolidamento –, diede inizio all'unificazione dell'impero nell'era del trionfo di Cristo e alla vittoria spirituale della fede nicena sul politeismo¹⁸.

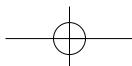
La teologia politica di Costantino, che inaugura l'epoca del cesaropapismo, si fondò sul concetto di *philos theou*, rileggendo e reinterpretando la tradizione romana dell'intrinseca divinità della figura imperiale¹⁹. Il suo volle essere un potere 'mimeticamente' vicino al Cristo-Lògos del quale si considerava manifestazione terrena: il ruolo di imperatore, ammantato di un'autorità 'apostolica', fu, dunque, concepito come strumentale rispetto al potere celeste, poiché finalizzato a Cristo e all'unificazione del mondo nel suo nome. Il conio dell'immagine ideale del monar-

pubblici forme funzioni, pp. 57-58. Le prime raffigurazioni di Cristo risalgono al III secolo e rimandano al tipo del Buon Pastore. Durante il IV e il V secolo le immagini che si vanno affermando sono quelle del *Christus victor* (che traduce iconograficamente l'interpretazione messianica del salmo 91), del Cristo filosofo tra gli apostoli (secondo il tipo del Cristo docente), del Cristo regale e della *Maiestas Domini*, che dal V secolo è l'immagine teofanica per eccellenza. Si veda l'ormai classico saggio di E. KITZINGER, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal Cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, trad. it. di R. Garroni, La Nuova Italia, Firenze 1992.

¹⁸ Cfr. A. GRABAR, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 voll., Collège de France, Paris 1943-1946 (rist. anast. Variorum reprint, London 1972), II, pp. 256-257.

¹⁹ La discussa ortodossia di Costantino e la sua cristologia, si rivela in modo particolare nell'interpretazione del rapporto fra Padre e Figlio nell'unico Dio, e soprattutto del Lògos divino e la sua carne. Cfr. GRILLMEIER, *Gesù il Cristo*, I, 1, pp. 495-514. Si veda anche R. FARINA, *L'impero e l'imperatore cristiano in Eusebio di Cesarea. La prima teologia politica del cristianesimo*, Pas-Verlag, Zurigo 1966; ID., *La "pietas" del servo di Dio Costantino Imperatore: santità e culto di Costantino Imperatore nella "Vita di Costantino" di Eusebio di Cesarea*, in *Poteri religiosi e Istituzioni: il culto di San Costantino Imperatore tra Oriente e Occidente*, a cura di F. Sini e P.P. Onida, Giappichelli-ISPRM, Torino-Sassari-Cagliari 2003, pp. 297-304; H. RAHNER, *Chiesa e struttura politica nel cristianesimo primitivo*, trad. it. di M. Morani e G. Regoliosi, Jaca Book, Milano 1975.





ca, che Eusebio consegnò alla storia successiva, divenne l'archetipo della rappresentazione di un potere legittimo in quanto derivato da Dio e influenzò i temi dell'arte cristiana dando a Cristo – sovente assiso in trono – un' *allure* regale, sovrumana²⁰.

Ma il fondamento e il vero segno del potere imperiale fu la croce *tropàion*. Grazie all'*inventio* trädita da Eusebio della visione del luminoso vessillo salutifero²¹, l'invincibile *signum salutis* accompagnato dalla garanzia divina di vittoria, l'imperatore accolse il significato tipologico di salvezza e trionfo del quale l'esegesi veterotestamentaria aveva già caricato la croce, e la rese attributo essenziale della maestà, simbolo di un ritrovato tempo messianico, segno della sacralità del potere dell'imperatore 'caro a Dio'²².

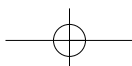
Tuttavia, la straordinarietà della croce costantiniana poggia sul suo essere contemporaneamente teofania e legno 'vivo', nella singolare unità di rivelazione e storia. Fu soprattutto il leggendario e miracoloso ritrovamento a Gerusalemme della 'vera' croce a opera di santa Elena, madre dell'imperatore, a reinventarne il significato. La croce gerosolimitana, infatti, non era intesa come *patibulum*, l'orrendo legno di un'infame condanna e di una troppo umana e ignominiosa morte, ma era 'ciò che restava' (*illa quae ex ea re relicta sunt*, ossia reliquia) della crocefissione, testimonianza materiale e prova tangibile di quel 'fatto'. Proprio quel legno – e solo quello – portava in sé i segni del contatto con il corpo di Cristo che vi era stato inchiodato e che lo aveva bagnato copiosamente del suo stesso sangue rendendolo santo e incorruttibile²³. Il valore tropaico, dossologico e soteriologico della croce precostantiniana veniva sostanziato dalla verità storica della passione,

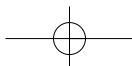
²⁰ Cfr. R. KRAUTHEIMER, *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, trad. it. di R. Podio, Edizioni di Comunità, Torino 2002, pp. 94-105.

²¹ Cfr. EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, I, 28-29. Sulla visione della croce come teofania e sulla correlazione con la conversione dell'imperatore romano cfr. O. NICHOLSON, *Constantine's Vision of the Cross*, «Vigiliae Christianae», 54 (2000), 3, pp. 309-323.

²² Cfr. S. CASARTELLI NOVELLI, *Segno salutis e segno iconico: dalla invenzione costantiniana ai codici astratti del primo altomedioevo*, in *Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1987, pp. 105-172.

²³ Sul complesso tema della reliquia della croce cfr. G. FROLOW, *La reliquie de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Institut français d'études byzantines, Paris 1961.





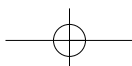
che era realmente accaduta: la croce era una prova della crocefissione e conservava le tracce del corpo del Signore al quale rimandava *ipso facto*²⁴. Non indicava la sofferenza e la morte di quel corpo, facendo riferimento alla concreta realtà del patimento fisico e del supplizio, bensì il suo essere carne vittoriosa, trasfigurata nella gloria della risurrezione, rivelazione di Dio *tout court*. È la sacralità propria del vero legno che risemantizza la croce costantiniana, rendendola portatrice di grazia. Su quella sacralità si fonda il valore miracoloso (Grabar lo definisce propriamente apotropaico e taumaturgico) sia del *signum* che della sua ibridazione con le lettere greche del sacro nome di Cristo nel *chrsimòn*. Entrambe le forme furono raffigurazioni di teofanie gloriose che – cementate dalla definitiva visione della croce nel cielo di Gerusalemme nel 351 – si tradussero nelle monumentali croci trionfanti che in epoca teodosiana ornarono le absidi delle basiliche, e nei preziosi manufatti di oreficeria – croci auree e gemmate di diverso uso, pettorali, processionali, liturgiche e devozionali – nelle quali le materie preziose indicavano con precisione la gloria e il potere di Dio²⁵. Di esse l'archetipo fu la straordinaria croce d'oro, tempestate di gemme, forse custodia della reliquia della vera croce, che Costantino fece innalzare sull'altura del Golgota, tra le basiliche dell'Anastasi e del Martirio, sormontata dal mosaico del busto di Cristo nella volta di un *ciborium*²⁶.

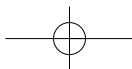
Il significato della croce *xylon zoès* (*Ap* 22, 2 ma già *Gn* 2, 9 e 3, 22), direttamente identificato con lo stesso Redentore, includeva la passione nel trionfo del Signore e ne fondava il culto, così profondamente legato alla politica costantiniana di scavo alla ricerca di reliquie e per l'individuazione e il ripristino dei luoghi concreti

²⁴ Sulla funzione spirituale delle reliquie cfr. P. MARAVAL, *Liturgie et Pèlerinage durant les premiers siècles du Christianisme*, «La Maison Dieu», 170 (1987), pp. 272-293.

²⁵ Cfr. GRABAR, *Martyrium*, pp. 234 ss. Per un'analisi delle varie forme della croce in questa epoca si veda anche M.-C. SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu Souffrant (IX-X siècle). Aux origines du crucifix*, Les Editions du Cerf, Paris 1994, pp. 39-66.

²⁶ L'ipotesi che tale fosse la croce costantiniana del Golgota è ormai opinione comune della critica storica. Un ricordo della croce gerosolimitana sarebbe nei mosaici dell'abside di S. Giovanni in Laterano e della Cappella dei s.s. Primo e Feliciano in S. Stefano Rotondo a Roma. Sul tema cfr. B. CAPELLE, *Aux origines du culte de la croix*, «Questions liturgiques et paroissiales», 27 (1946) pp. 157-162. Si legga anche il più recente D. TUMMINELLO, *La crocefissione del portale di S. Sabina e le origini dell'iconologia della crocefissione*, Quasar, Roma 2003, pp. 24-25 e 36.





della morte e resurrezione di Cristo attraverso la costruzione di basiliche²⁷.

Gerusalemme si configurò come teatro in cui tutto accadde: conservava i luoghi esatti in cui Cristo trascorse le sue ultime ore²⁸, gli oggetti che entrarono in contatto con il suo corpo durante quei momenti di sofferenza; quei luoghi e quegli oggetti erano in grado di attivare i processi della memoria, richiamando alla mente immagini mnemoniche che il fedele aveva avuto occasione di formare in precedenza, attraverso la lettura dei testi sacri. La città divenne meta preferenziale di pellegrinaggio, un modello desiderato, imitato, ripetuto, nel tentativo di trasferirne ovunque la sacralità, simbolicamente e fisicamente, per appropriarsene e goderne²⁹. I pellegrini, dunque, vi si recavano per ricordare i *dicta e facta memorabilia* e le mete dei loro viaggi, così come gli itinerari scelti, si configuravano come concreti percorsi per inoltrarsi nella lettura della Bibbia³⁰, che, a sua volta, venne concepita come un *ductus* attraverso luoghi, sin quasi a tracciare una mappa³¹.

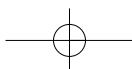
²⁷ La Gerusalemme dell'epoca storica di Cristo era stata mutata notevolmente dalle due rivolte giudaiche del 66-73 e del 132-135 e dalla rifondazione pagana di Adriano che l'aveva rinominata Elia Capitolina, cancellandone molte testimonianze cristiane. Fu necessario allora un massiccio intervento di scavo per riportare alla luce quel che rimaneva della città dei tempi di Cristo. Il sepolcro di Cristo viene individuato nel 326; nel 333 viene identificata la colonna della flagellazione (oggi conservata a S. Prassede a Roma). Tra il 320 e il 345 vengono ritrovati (o così si crede) la croce, i chiodi, il *titulus*, la corona di spine, la lancia e la spugna. Come anche la pietra su cui Cristo fu tenuto davanti a Pilato, la fiaccola del sepolcro, la sedia di Pilato, la colonna della seconda flagellazione e gli abiti del Signore. Per un'analisi della storia degli strumenti della passione cfr. J. KOPEC - A. RAYEZ, *Instuments de la passion*, in DS, VII/1, coll. 1820-1831.

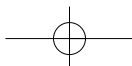
²⁸ I principali luoghi erano la basilica del *Martyrium* che assieme alla chiesa dell'*Anastasi* (costruita sul santo sepolcro) costituiva il cuore delle devozioni agiopolite. La chiesa di *Sion*, luogo della discesa dello Spirito Santo a Pentecoste; la chiesa di *Eleona*, ossia il monte degli ulivi; la chiesa circolare in *Imbomon* luogo dell'ascensione di Cristo; la chiesa che corrisponde alla casa di Caifa detta anche *chiesa del Pentimento di Pietro*; la chiesa che corrisponde al palazzo di Pilato poi chiamata *Santa Sofia*. Cfr. P. MARAVAL, *Lieux saints et pèlerins d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Les Editions du Cerf, Paris 1985.

²⁹ Sul tema cfr. A.I. GALLETI, *Gerusalemme, o la città desiderata*, in *Images et mythes de la ville médiévale*, «Mélanges de l'École Française de Rome», 96 (1984), pp. 459-487.

³⁰ Sul significato del pellegrinaggio in quest'epoca e nelle successive del Medioevo cfr. M. SOT, *Pellegrinaggio*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, II, pp. 885-897.

³¹ *Ibi*, p. 68. Cfr. J.F. BALDOVIN, *The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Pontificale Institutum Studiorum Orientalium, Roma 1987, p. 87.





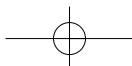
Anche la liturgia con cui Gerusalemme commemorava la passione di Cristo durante la ‘grande settimana’ ebbe come principale caratteristica quella di essere un ‘cammino’ compiuto materialmente, quasi passo passo, secondo un itinerario stazionario, che, seguendo il racconto evangelico, ricordava i fatti nei luoghi e nelle ore in cui precisamente accaddero. In tal modo saldava in un rito memorativo, evocativo ed esperienziale il ricordo del fatto storico, la testimonianza dei luoghi e degli oggetti – le *reliquie* che sono partecipi della funzione memoriale alla base del rito –, la corrispondenza del tempo, la preghiera e la lettura delle Sacre Scritture, sia veterotestamentarie che evangeliche. La totale coincidenza di racconto, fatto, luogo e tempo riattuava la memoria in una devozione mai individuale e sempre comunitaria, vissuta coralmemente dall’assemblea dei credenti, che nella condivisione del rito confermava il proprio essere *ekklesia* e ribadiva il suo appartenere alla stessa ‘tradizione’³².

Sebastià Janeras ha sottolineato che nelle devozioni agiopolite è evidente e determinante l’unità tra fatto della crocefissione e gloria della croce³³. Come per l’esegesi e la teologia dei primi quattro secoli, anche nella liturgia la passione è celebrata e raccontata all’interno della storia della salvezza, in continuità con l’Antico Testamento, la cui lettura, infatti, si pone sempre in rapporto con quella evangelica e neotestamentaria (dagli Atti degli apostoli e da Paolo), seguendo però la scansione stazionario del rito che ordina la prefigurazione del mistero salvifico secondo le coordinate dello spazio e del tempo³⁴. Lo si evince da uno dei

³² Sul valore eminentemente cristologico ed ecclesiologico della liturgia della settimana santa cfr. A.G. KOLLAMPARAMPIL, *Introduction*, in *Hebdomadae Sanctae celebratio. Conspectus Historicus comparativus*, a cura di Id., C.L.V. Edizioni Liturgiche, Roma 1997, pp. 15-17.

³³ S. JANERAS, *La settimana santa nella antica liturgia di Gerusalemme*, in *Hebdomadae Sanctae celebratio*, pp. 19-50. Per la liturgia del venerdì santo, studiata a partire dalle fonti coeve tra le quali soprattutto il diario della pellegrina Egeria e i lezionari del V secolo, si legga Id., *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*, Pontificio Ateneo di Sant’Anselmo, Roma 1988.

³⁴ Cfr. C. RENOUX, *La lecture biblique dans la liturgie de Jérusalem*, in *Le mond grec ancien et la Bible*, a cura di C. Mondesert, Beauchesne, Paris 1984, pp. 399-420; sul tema si veda anche E. GIANNARELLI, *Gerusalemme: le sue chiese e la sua liturgia*, in EGERIA, *Diario di Viaggio*, introduzione, traduzione e note di Ead., San Paolo, Cinisello Balsamo 1992, p. 108. Il testo latino *Egeriae (vel Aetheriae) peregrinatio ad loca sancta (AD 415-418)* si può leggere in HS, II, pp. 662-669.



principali documenti che hanno consentito di conoscere la liturgia e la celebrazione della grande settimana in Gerusalemme, ossia l'*Itinerarium Egeriae*, una narrazione attenta delle cerimonie liturgiche fatta da una pellegrina proveniente dalla Galizia romana che rimase in Terra Santa tra il 381 e il 384³⁵.

Seguendo l'ordine della narrazione evangelica, la liturgia della settimana santa si apre con le celebrazioni della domenica – poi detta delle Palme – ossia con l'ingresso in Gerusalemme di Cristo, per chiudersi con la domenica di Pasqua, culminando il venerdì, giorno della sua morte. Il vero e proprio racconto della passione inizia il mercoledì, con la commemorazione del tradimento di Giuda e termina al venerdì sera, con la memoria della sepoltura.

Le principali tappe di questo concreto percorso sono la vendita di Gesù ai sacerdoti, che avviene il mercoledì all'Anastasi, quando il vescovo – varcati i cancelli e rimanendo in piedi, ascolta la lettura di quel passo tratto dal vangelo di Matteo «secondo cui Giuda Iscariota andò a trovare i Giudei e stabilì il prezzo che gli avrebbero dato, per tradire il Signore»³⁶; il giovedì è ricordata l'ultima cena attraverso la celebrazione eucaristica nella cappella della Croce³⁷, unica in tutto l'anno, che pone in rilievo l'unità di sacrificio tra croce ed eucarestia³⁸; la lunga veglia di preghiera nell'orto degli ulivi e l'arresto (che i fedeli ricordano tra il luoghi di Eleona, Imbomon e Getzemani), il processo e la flagellazione (presso la colonna conservata a Sion) sono gli eventi di cui si fa memoria tra la notte del giovedì e l'alba del giorno successivo; e infine la passione, la morte e la sepoltura ai quali è dedicato il venerdì, dall'ora terza sino al tramonto e che venivano celebrati tra la Croce, il Martirio e l'Anastasi.

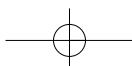
La congruenza nel rapporto spazio-temporale e il suo legame con la Scrittura, evidenti nella struttura stazionale, rendevano la liturgia comprensibile a tutti e dunque molto efficace sia sul piano della presentazione dei misteri cristiani che su quello della partecipazione emotiva. Egeria si sofferma spesso sull'effetto di

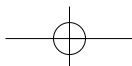
³⁵ Sulla datazione cfr. P. DEVOS, *La date du voyage d'Égérie*, «Analecta Bollandiana», 85 (1967), pp. 165-194.

³⁶ EGERIA, *Diario di Viaggio*, p. 238.

³⁷ Non era ancora sorta la tradizione che collocava il cenacolo a Sion.

³⁸ Cfr. JANERAS, *La settimana santa nella antica liturgia di Gerusalemme*, p. 33.





commozione che esercitava sui fedeli la lettura dei testi sacri nell'esatto tempo e luogo in cui erano avvenuti i fatti raccontati e il tema del *rugitus et mugitus* del popolo, dello sciogliersi in lamentose lacrime, diviene un filo rosso che lega la descrizione dei riti nel diario della pellegrina³⁹.

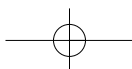
Elena Giannarelli ha notato come le celebrazioni gerosolimitane uniscano la dimensione storica, sino alla visualizzazione dell'evento mediata dalla figura del vescovo simbolo di Cristo in forza del suo sacerdozio⁴⁰, a quella catechetica, restituendo il senso di una comunità in cammino «materialmente per le vie di Gerusalemme e spiritualmente, in un itinerario di salvezza lungo le orme del Salvatore»⁴¹. Non si tratta, però, di una concezione 'fattuale' della storia rivissuta in modo realistico: la dimensione simbolica e teologica è il carattere che prevale nei riti agiopolitici che Claudio Bernardi ha definito una «teologica rappresentazione»⁴². Il che è chiaro in modo particolare nelle celebrazioni previste per il venerdì, giorno memoriale, che presentano i patimenti e la morte di Cristo all'interno della storia della salvezza, rimarcando più che il fatto della crocefissione il suo essere atto reden-

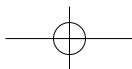
³⁹ Ad esempio, dopo la lettura del passo di Matteo relativo alla cattura «tale è il gridare e il gemere di tutto il popolo che non c'è nessuno che possa non commuoversi fino alle lacrime in quel momento» (EGERIA, *Diario di Viaggio*, p. 238), oppure dopo la lunga veglia notturna nel monte degli ulivi, a ricordo dell'angosciosa preghiera di Gesù, al mattino del venerdì la folla si sposta in processione «nel luogo preciso ove il Signore pregò» e poi nel Getzemani dove viene data lettura del brano evangelico relativo alla cattura che genera tra la gente «così grande [...] gemito e lamento [...] che forse fino in città si riesce ad udire il lamento di tutta la folla» (*ibi*, p. 243). Anche durante le letture del venerdì l'emozione della gente è grande: «ad ogni lettura o preghiera, tanto grande è l'emozione e il gemito di tutta la folla da risultare un fatto straordinario; non c'è nessuno, né grande né piccolo, che in quel giorno, in quelle tre ore, non pianga tanto quanto non si può nemmeno pensare, per il fatto che il Signore ha sofferto tutto quello per noi» (*ibi*, p. 248).

⁴⁰ Questa identificazione è suggerita dalla stessa EGERIA, *Diario di Viaggio*, p. 235: «e quando inizia l'ora undecima si legge quel passo del vangelo in cui i bambini con rami e palme, andarono incontro al Signore dicendo Benedetto colui che viene in nome del Signore. E subito il vescovo si alza e tutto il popolo con lui e allora dalla cima del Monte degli Ulivi ci si muove tutti a piedi. Tutto il popolo cammina davanti al vescovo fra inni e antifone [...]. Così si accompagna il vescovo nel modo in cui allora fu accompagnato il Signore». Sul tema cfr. GIANNARELLI, *Gerusalemme: le sue chiese e la sua liturgia*, pp. 111-113.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² BERNARDI, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, p. 37.





tivo. Infatti, l'ufficio in memoria della passione e morte di Cristo – che ha luogo dall'ora sesta all'ora nona davanti alla Croce posta nell'atrio dell'Anastasi – è composto dalla lettura di passi scritturali tratti sia dall'Antico Testamento (dai salmi alle pagine dei profeti) sia dal Nuovo (dagli scritti di san Paolo ai racconti evangelici della passione) per mostrare a tutto il popolo che i patimenti di Gesù e la sua morte erano stati annunciati e «che nulla è avvenuto che non sia stato predetto e niente è stato predetto che non si sia compiuto»⁴³.

Ma è l'adorazione della reliquia della vera croce a costituire il cardine attorno a cui ruota l'intera giornata⁴⁴. Il rito è privo di ufficiatura, ossia non è accompagnato né da letture, né da canti, né da preghiere, ed è ritenuto un atto utile alla salvezza personale⁴⁵ poiché il santo legno con la sua sola presenza visibile è testimonianza della verità⁴⁶.

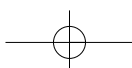
La croce in quanto reliquia, dunque, non è solo alla base del carattere commemorativo della liturgia, ma anche di quel legame tra passato, presente e futuro che riassume in sé come 'testimone' ora dell'evento redentivo della crocefissione e monito per il ritorno del Figlio di Dio nel giorno della *parusia*. Nella vera croce di Cristo, visione e teofania non sono più intese solo come rivelazione del potere divino, ma anche come anticipo della Salvezza finale.

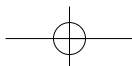
⁴³ EGERIA, *Diario di Viaggio*, p. 247.

⁴⁴ All'ora terza nel luogo del Golgota, dietro la croce, il vescovo si siede in cattedra e davanti a lui viene messo «un tavolo coperto da un panno di lino; in piedi intorno alla mensa stanno i diaconi e viene portato un cofanetto d'argento dorato nel quale si trova il legno santo della croce», il cofanetto viene aperto e ne vengono estratti il legno e il *titulus*, che mostrati al popolo sono poi offerti in adorazione. Il legno viene toccato prima con la fronte e poi con gli occhi e infine viene baciato, ma nessuno lo sfiora con la mano (cfr. *ibi*, p. 244).

⁴⁵ «Verso la seconda ora del giorno siate tutti pronti qui, per poter vedere, da quel momento fino all'ora sesta, il santo legno della croce, ciascuno di noi nella convinzione che giovi alla nostra salvezza» (*ibi*, p. 243).

⁴⁶ Janeras cita a tal proposito le parole di Cirillo di Gerusalemme: «testimonia il santo legno della Croce, fino ad oggi ancora visibile in mezzo a noi [...]. Questo santo Golgota, che si leva così in alto, testimonia con il suo stesso apparire» (CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi* 10, 9; 13, 39 citato in JANERAS, *La settimana santa nella antica liturgia di Gerusalemme*, p. 40).





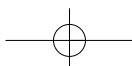
3. *Il racconto della passione tra esegesi ed elaborazione poetica: il «Carmen Paschale» di Sedulio*

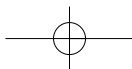
Tra il IV e il VI secolo il senso così vivo della gloria del Salvatore fu prioritario e prevalente rispetto alla dimensione concretamente umana della passione che fu interpretata come trionfo tanto dalla letteratura omiletica ed esegetica attorno ai vangeli canonici⁴⁷ quanto dalla raffigurazione artistica. Come abbiamo già osservato, il racconto evangelico della passione, oltre a costituire una lunga unità dall'inizio alla fine, è anche solidamente iscritto in uno schema comune, definito, scarno, poco incline al particolare narrativo e al contrario articolato attorno ai tre episodi cardine di arresto, processo, e crocefissione⁴⁸.

In questo schema, rispettato anche nella formulazione delle cosiddette 'armonie evangeliche' inaugurate dal *Diatessaron* di Taziano nel II secolo, vengono inserite quelle citazioni veterotestamentarie che, in ossequio alle stesse parole del Signore «quoniam necesse est impleri omnia quae scripta sunt in lege Moysis et Prophetis et Psalmis de me» (Lc 24, 44), sono finalizzate a dimostrare come la passione e la resurrezione di Cristo (sempre annunciate come unico evento) siano il momento culminante del compimento delle Scritture. La tecnica di 'contaminazione', già propria degli apologeti e della predicazione apostolica, è ampiamente usata dalle grandi *expositiones in evangelia* di Girolamo, Agostino, Ambrogio, solo per citare i maggiori, a punteggiare il racconto evangelico della passione di quei passi biblici che non solo sembrano trovare adempimento nel patimento di Cristo ma che a esso sono quasi didascalicamente riferibili. In questo senso è esplicita l'*enarratio II in psalmum XXI*, predica che Agostino tenne in *solemnitate Passionis Domini*. A proposito del verso salmodico *Opprobrium hominum et abjectio plebis*, il vescovo di Ippona commenta:

⁴⁷ La maggior parte di questi trattati e commenti sono riassunti nella *Glossa ordinaria* del XII secolo (in PL 114) che costituisce una sorta di *summa* sui commenti biblici e rappresenta il modo con cui il pensiero patristico viene trasmesso al Medioevo.

⁴⁸ Cfr. B. SESBOÛÉ, *Gesù Cristo l'unico mediatore. Saggio sulla redenzione e la salvezza*, trad. it. di C. Danna, 2 voll., San Paolo, Cinisello Balsamo 1991-1994, II, pp. 168-169.





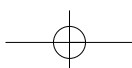
Videte quanta passus est! Iam ut dicamus passionem et ad illam maiori gemitu veniamus, videte quanta modo patitur, et deinde videte quare! Quis enim fructus? Ecce speraverunt patres nostri, et eruti sunt de terra Aegypti. Et sicut dixi, tam multi invocaverunt, et statim ad tempus, non in futura vita, sed continuo liberati sunt. Ipse Iob diabolo petenti concessus est, putrescens vermibus; tamen in hac vita recuperavit salutem, duplo accepit quae perdiderat: Dominus autem flagellabatur, et nemo subveniebat; sputis deturpabatur, et nemo subveniebat; colaphis caedebatur, et nemo subveniebat; spinis coronabatur, nemo subveniebat; levabatur in ligno, nemo eruit; clamat; *Deus meus, Deus meus, utquid me dereliquisti?* Non subvenitur. Quare, fratres mei? quare? Qua mercede tanta passus est? Omnia ista quae passus est, pretium est. Cujus rei pretio tanta passus est, recitemus, videamus quae dicat. Primum quaeramus quae passus sit, deinde quare: et videamus quam sint hostes Christi, qui confitentur quia tanta passus est, et tollunt quare. Hinc audiamus totum in isto psalmo, et quae passus sit, et quare. Tenete ista duo, quid et quare. Modo ipsum quid explicem. Non ibi immoremur, et melius ad vos perveniunt ipsa verba psalmi. Videte quae patitur Dominus, attendite Christiani: *Opprobrium hominum et abjectio plebis*⁴⁹.

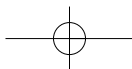
Proprio la corporeità dolente di Cristo, letta come citazione scritturale, è quasi 'tradotta in immagine' attraverso le parole dei salmi 21 (in particolare il versetto 15 «sono slogate tutte le mie ossa» e i versetti 17-18 «hanno forato le mie mani e i miei piedi, posso contare tutte le mie ossa»), e 68 (in particolare il versetto 22 «essi mi diedero fiele per cibo, per la mia sete mi diedero aceto»). Soprattutto due passi da Isaia sono punto di riferimento per la narrazione passionista: *Isaia* 53, 2-5, 7⁵⁰ diviene emblematico per la descrizione dell'aspetto sofferente del Signore, coperto di piaghe, e *Isaia* 63, 1-3⁵¹ che, molto usato a spiegazione della

⁴⁹ AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, II, ed. E. Dekkers, J. Fraipont, CCSL 38, 1956, p. 125.

⁵⁰ «Non ha apparenza né bellezza per attirare i nostri sguardi, non splendore per provare in lui diletto. Disprezzato e reietto dagli uomini, uomo dei dolori che ben conosce il patire, come uno davanti al quale ci si copre la faccia, era disprezzato e non ne avevamo alcuna stima. Eppure egli si è caricato delle nostre sofferenze, si è addossato i nostri dolori e noi lo giudicavamo castigato, percosso da Dio e umiliato. Egli è stato trafitto per i nostri delitti, schiacciato per le nostre iniquità».

⁵¹ «Perché rossa è la tua veste e i tuoi abiti come quelli di chi pigia nel tino? Nel tino ho pigiato da solo e del mio popolo nessuno era con me. Li ho pigiati con sdegno, li ho calpestati con ira. Il loro sangue è sprizzato sulle mie vesti e mi sono macchiato tutti gli abiti».





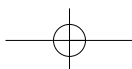
chlamys coccinea con cui i Romani vestono Cristo in segno di scherno, enfatizza l'azione eroica nella redenzione, misconosciuta da coloro che lo torturano e lo uccidono⁵². Quella che viene formulandosi nei commentari e nelle prediche del tempo pasquale attorno al V secolo è piuttosto una 'dottrina' che un 'culto' dell'umanità di Cristo⁵³, dove comunque il principale intendimento è quello di sottolineare la portata salvifica della passione, il suo aspetto di lotta vittoriosa sulle potenze del male.

La passione come gloria del Dio vivente e la croce come trofeo manifesto della vittoria sulla morte sono i concetti attorno ai quali ruota uno dei primi componimenti poetici sulla vita di Cristo, il *Carmen Paschale* che il poeta latino Sedulio (prima metà del V secolo) rielabora secondo il modello dell'epica virgiliana⁵⁴. L'opera, in esametri e divisa in cinque libri, ha come fonti i quattro vangeli canonici, dei quali non privilegia alcuno, seguendo

⁵² Altri passi usati nel racconto passionista sono *Es* 12, *Es* 21, *Zac* 11, *Ger* 32. Queste citazioni bibliche avranno una grande influenza sulla rappresentazione della passione nell'arte e nella letteratura, fondando l'immagine del Cristo a un tempo servo sofferente e campione trionfante. A proposito dei debiti che l'esegesi passionista ebbe nei confronti dell'Antico Testamento e dell'utilizzo dei passi scritturali nel processo di ampliamento del racconto della passione durante il tardo Medioevo si veda il complesso lavoro di F.P. PICKERING, *Literature and Art in the Middle Ages*, pp. 223-307, poi ripreso da T.H. BESTUL, *Text of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996.

⁵³ Cfr. I. NOYE, *Humanité du Christ*, in *DS*, VII/2, col. 1040. In Occidente le linee dell'ortodossia furono quelle stabilite da Calcedonia. L'umanità di Cristo venne sottolineata, ma si mantenne separata dalla sua divinità: alla natura divina non è dato nulla della natura umana. Il limite del concilio di Calcedonia che considera la natura umana come strumento della persona divina ha però consentito all'Occidente di porsi il problema dell'umanità di Cristo in termini più espliciti delle teologie orientali. Ma la sofferenza e la croce di Gesù sono il dolore dell'umanità nel Verbo. Gesù non è una persona umana, è un'umanità. È la natura umana che soffre. Non la persona divina del Verbo. Tale cristologia si lega alla teologia agostiniana del peccato e diviene una soteriologia: si indaga sulla prassi salvifica di Cristo più che sulla sua natura. Cristo è liberatore più che deificatore. La redenzione è un atto dell'umanità di Cristo. È il Cristo-Uomo dei sinottici che viene trasmesso dall'Occidente. L'uomo trova in Cristo l'unico mediatore con il Padre. Dio discende verso l'uomo e lo innalza al Padre. Ma Cristo è redentore, re, una figura potente, vittoriosa (cfr. C. LEONARDI, *Introduzione*, in *Il Cristo*, a cura di Id., 5 voll., Valla-Mondadori, Milano 1985-1992, III, p. XVI).

⁵⁴ Per il testo latino si veda SEDULIO, *Carmen Paschale*, J. Huemer, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* (CSEL), X, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1885, ora nella nuova edizione a cura di V. Panagl, 2007.



più probabilmente una versione armonica. Il racconto della passione e della resurrezione occupa l'intero quinto libro⁵⁵.

Roger Green ritiene che l'opera sia strutturata su una precisa 'agenda teologica': nella lettera dedicatoria a Macedonio che accompagna il poema, Sedulio spiega che dopo anni di studio dedicati all'improduttivo lavoro letterario, la luce di Dio ha portato la sua mente a cercare di occuparsi della verità. Sceglie di scrivere in versi, perché trova la poesia più accattivante per il lettore che così può essere conquistato facilmente da Dio. Attratto dalla narrazione evangelica, egli la amplia e la espande retoricamente, dichiarando, al contempo, il preciso intendimento di testimoniare la divinità e la maestà di Cristo⁵⁶.

Sedulio rispetta lo schema evangelico, ma spesso riassume alcuni episodi e ne altera l'ordine nel racconto, sovrapponendo tre diversi livelli di lettura, ossia quello letterale (*secundum litteram*), quello spirituale (*spiritualiter*) e quello morale, per i quali attinge all'interpretazione allegorico-didascalica propria dell'esegesi patristica, in particolare Agostino, divenuta già modello di rielaborazione poetica spesso prevalente e più ricca rispetto alla scarna lezione scritturale⁵⁷.

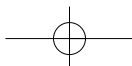
Il libro quinto si apre con quella che Francesco Corsaro ha voluto chiamare la «celeste proclamazione di Cristo»⁵⁸, ossia una lettura dossologica e teofanica della vicenda passionista; tuttavia, Sedulio ha ben presente la dottrina della doppia natura del Signore e non dimentica la realtà della sua umanità. Tant'è che in più di una circostanza nel corso dell'intera opera insiste sulla fisicità della vita di Cristo, rimarcando, ad esempio, la necessità

⁵⁵ Circa l'identità di Sedulio e la sua formazione cfr. R.P.H. GREEN, *Latin Epics of the New Testament: Juvenius, Sedulius, Arator*, Oxford University Press, Oxford 2006. Sulla sua opera si veda anche C.P.E. SPRINGER, *The Gospel as Epic in late Antiquity: the 'Paschale carmen' of Sedulius*, E.J. Brill, Leiden 1988. Di questa opera poetica l'autore curò una seconda stesura in prosa, l'*Opus paschale*.

⁵⁶ Cfr. GREEN, *Latin Epics of the New Testament*, p. 229.

⁵⁷ Cfr. G. MORETTI PIERI, *Sulle fonti evangeliche di Sedulio*, Olschki, Firenze 1969, pp. 183-185. Cfr. anche C.D. SMALL, *Rhetoric and Exegesis in Sedulius 'Carmen Paschale'*, «Classica et Medievalia», 37 (1986), pp. 223-244.

⁵⁸ Cfr. F. CORSARO, *L'opera poetica di Sedulio. Traduzione e commento*, Centro di studi di storia arte e letteratura cristiana antica, Catania 1948, p. 76.



che egli aveva di nutrirsi e di riposare⁵⁹. Anche se l'umanità di Cristo non è messa in dubbio, il poeta latino si riferisce a essa con espressioni quali *velamen carnis* (IV, 97) e usa il nome Gesù solo in due passi, rivolgendosi più al *deus* Cristo che al *vir* o all'*homo*⁶⁰. Sembra dunque che gli obiettivi del *Carmen* siano da un lato la sottolineatura della divinità di Cristo – da leggersi probabilmente sullo sfondo degli attacchi rivolti all'ortodossia cristiana da dottrine quali l'arianesimo e soprattutto il nestorianesimo che era ben conosciuto in Occidente –, dall'altro la rimarcatura del potere salvifico della sua venuta, offrendo un'opera che, attraverso il sapiente riuso delle fonti epiche, fosse in grado di celebrare e pregare la grandezza di Dio ma potesse anche convincere i pagani a lasciare gli *idola* e a convertirsi alla nuova fede⁶¹.

Anche la passione è intesa come rivelazione di Dio e come apice del progetto di salvezza. In questo senso Sedulio legge ogni azione compiuta da Cristo (quali, ad esempio, il gesto della lavanda dei piedi⁶² o il risanamento di Malco)⁶³ e da lui subito (ad esempio la flagellazione)⁶⁴ come manifestazione della divinità e offerta volontaria per la redenzione. In modo particolare il patimento fisico che il Signore subisce e che è fonte di commossa indignazione («heu mihi! Quantis impediō lacrymis rabidum memorare tumultum sacrilegas movisse manus?») non è visto nella sua reale carnalità ma come 'riscatto' dell'uomo:

⁵⁹ Il rapporto tra natura umana e natura divina si fa molto chiaro nell'episodio della trasfigurazione (III, vv. 273-292). Cfr. GREEN, *Latin Epics of the New Testament*, pp. 240-241.

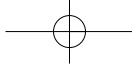
⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

⁶¹ Cfr. *ibi*, pp. 242-244.

⁶² «Humilemque ministrum / se faciens, et grata suis exempla relinquens, / surgit, famulisque libens famulatur, et omnem / linteolo accinctus tantum inclinavit honorem, / discipulis ut sponte lavans vestigia cunctis» (*Carmen Paschale*, vv. 21-25).

⁶³ «Traditus ergo viris operator sanctus iniquis, / consuetam non liquit opem, pueroque revulsam / ense Petri, nequa pius / a pietate vacaret, / reddidit auriculam; nec enim vindicta Tonanti / conveniens humana fuit, qui millia Patrem / angelicas sibi met legiones poscere posset / plus duodena dari, si mallet sumere poenas / de meritis, quam sponte suas / ignoscere plagas. / Tunc parci mucrone iubet, quia venerat ipse / ponere pro cunctis animam, non tollere cuiquam» (*ibi*, vv. 69-78).

⁶⁴ «Credite iam Christum, pro cunctis credite passim. / Quid dubitatis adhuc? En secus flagellis, / subditus opprobriis, poenas amplectitur omnes, / ne dignus sentire nevem vel latro periret» (*ibi*, vv. 152-155).



[...] Non denique passim
 vel colaphis pulsare caput, vel cædere palmis,
 aut spuere in faciem plebs exsecranda quievit.
 Ille tamen patiens subiecto corpore totum
 sustinuit, nostræque dedit sua membra saluti.
 Namque per hos colaphos caput est sanabile nostrum,
 hæc sputa per Dominum nostram lavere figuram,
 his alapis nobis libertas maxima plausit⁶⁵.

Nella *cruentæ mortis imago* del corpo violato e percosso che si avvia al supplizio Sedulio canta Cristo *Sanctus*, divino nella sua maestà oltraggiata e carica dei mali dell'uomo:

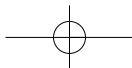
Cumque datus sævis ad pœnam Sanctus abiret
 militibus, vilem rubri sub tegmine cocci
 vestitur chlamydem, species ut cuncta cruentæ
 mortis imago foret; spinis circumdedit amplum
 nexa corona caput, quoniam spineta benignus
 omnia nostrorum susceperat ille malorum;
 implet arundo manum, sceptrum quod mobile semper,
 invalidum, fragile est, vacuum, leve: moxque alienos
 deponens habitus, proprium suscepit amictum,
 scilicet humanæ positurus tegmina carnis,
 et sumpturus item, nil iam ut mutabile ferret,
 post mortem propria cum maiestate resurgens,
 humano ponens mortalem tegmine carnem⁶⁶.

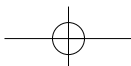
Sulla croce, poi, è sospeso il Creatore, il Signore che con le sue membra ne santifica il legno unificando in essa il mondo, nelle sue quattro parti:

Protinus in patuli suspensus culmine ligni,
 relligione pia mutans discriminis iram,
 pax crucis ipse fuit, violentaque robora membris
 illustrans propriis, pœnam vestivit honore
 suppliciumque dedit signum magis esse salutis,
 ipsaque sanctificans in se tormenta beavit.
 Neve quis ignoret, speciem crucis esse colendam,

⁶⁵ *Ibi*, vv. 96-103.

⁶⁶ *Ibi*, vv. 164-175.





quæ Dominum portavit ovans, ratione potenti
 quattuor inde plagas quadrati colligit orbis.
 Splendidus auctoris de vertice fulget Eous,
 occiduo sacræ lambuntur sidere plantæ,
 arcton dextra tenet, medium læva erigit axem,
 cunctaque de membris vivit natura creantis,
 et cruce complexum Christus regit undique mundum⁶⁷.

Sulla croce è la divinità del re inviato dal cielo che viene proclamata dal *titulus* («Scribitur et titulus, hic est rex Iudaeorum, / quo nihil a deitate vacet», vv. 196-197), e alla sua morte gli astri si oscurano, la terra trema, testimoniando che lui è il Creatore (cfr. vv. 232-252).

Quando poi la passione giunge al suo compimento e Cristo spira, egli stesso libera l'anima santa dal corpo («ipse animam proprio dimisit corpore sanctam» v. 262), poiché, morto, egli è vivo, essendo perite in lui le membra, non Dio («quia mortuus idem, / idem vivus erat membris obeuntibus in se, / non obeunte Deo» vv. 263-265).

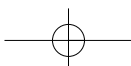
Così la morte, generata dalla colpa ed estranea alla creazione divina, perisce con la venuta del regno del perdono: lei, che non può raggiungere Cristo che muore senza morte, è invece raggiunta e sconfitta da lui:

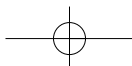
Dic, ubi nunc, tristis, victoria, dic, ubi nunc sit,
 mors, stimulus, horrenda, tuus?
 [...] En pessima, non tu
 pervenis ad Christum, sed Christus pervenit ad te,
 cui licuit sine morte mori, quique omnia gignens,
 omnia constituens, te non formavit; ut esses,
 semine vipereo, culpa genitrice crearis,
 et, venia regnante, peris⁶⁸.

È il 'vanificatore' della morte che trionfa dalla croce.

⁶⁷ *Ibi*, vv. 182-195.

⁶⁸ *Ibi*, vv. 276-284.





4. Immagini della crocefissione

La critica storica, sulla scorta degli autorevoli studi di Grabar⁶⁹ e di Frolov⁷⁰, ha ampiamente dimostrato lo stretto legame tra il culto gerosolimitano del vero legno, come reliquia di Cristo, come fatto, come verità di fede e il modo con cui, dalla fine del IV secolo, la passione e la crocefissione vengono rilette, spiegate, e, finalmente, raffigurate con immagini che, sia a Roma che in Oriente, non furono mai storiche o narrative, illustrative ed esplicative, ma sempre simboliche traduzioni della visione della gloria di Dio. Basti considerare i più antichi esempi 'romani' su alcuni sarcofagi databili alla prima metà del IV secolo e detti, per l'uniformità della loro decorazione, 'sarcofagi della passione'⁷¹: uno dei cicli iconografici più noti pone al centro il trionfo del Salvatore, rappresentato dalla croce *tropàion*, a un lato della quale sono disposte le scene della lavanda dei piedi e del giudizio di Pilato, mentre, dall'altro, sono raffigurati il martirio di Pietro e di Paolo⁷². L'accostamento simmetrico tra la morte degli apostoli e i due episodi della passione di Gesù fa di quest'ultima il sommo paradigma di morte gloriosa, promessa di vita eterna, imitata e condivisa attraverso il martirio, in un modo non diverso da quello che emerge in testi come *Il martirio di Polycarpo*, dove la scelta di morire a *imitatio Christi* guarda al Cristo re, vivente e vivificante, più che all'aspetto umano della sofferenza nella carne⁷³.

In Oriente l'*inventio* della croce di sant'Elena e il culto dei luoghi santi ebbero un'influenza ancora più marcata e diretta sull'iconografia della passione. La maggiore vicinanza alle dichiarazioni del concilio di Efeso e alla cristologia divinizzatrice di Cirillo di Alessandria (che, intendendo il Cristo *Lògos* incarnato e rivelatore di Dio che dà all'umanità la vita divina, poneva in ombra l'uomo Gesù)⁷⁴, comportò una più esplicita lettura della passione

⁶⁹ Cfr. GRABAR, *Martyrium*.

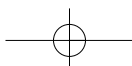
⁷⁰ Cfr. FROLOW, *La reliquie de la vraie croix*.

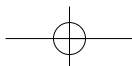
⁷¹ A proposito cfr. A. SAGGIORATO, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Riccardo Patron, Bologna 1968.

⁷² Sulla centralità del culto dei due apostoli nell'Urbe si legga GRABAR, *Martyrium*, p. 260.

⁷³ Cfr. *Il martirio di Polycarpo*, IX, 3. Cfr. NOYE, *Humanité du Christ*, col. 1035.

⁷⁴ La morte in croce fu intesa di conseguenza: «quella bizantina è una croce gloriosa





come teofania, prediligendo la raffigurazione di quegli episodi nei quali Dio stesso si rivela, episodi ai quali corrispondono altrettanti luoghi della memoria agiopoliti, celebrati con l'edificazione di santuari⁷⁵.

La sottolineatura della dimensione umana della passione fu lecita solo dopo che Calcedonia aveva teologicamente sgombrato il campo da ogni dubbio circa l'unità delle due nature nella persona di Gesù Cristo. Se la passione e la crocefissione iniziarono a essere direttamente espresse e spiegate e non più sottintese e significate attraverso immagini tipologiche, allegorie e simboli, progressivamente abbandonati, tuttavia, tra il V e l'VIII secolo è l'attenzione alla divinità di Cristo che ne determina l'interpretazione come vittoria sul male e atto finale, riassuntivo dell'intero piano di Salvezza. Questa concezione traspare unitamente dalla letteratura esegetica e dalla poesia (Sedulio ne è solo un esempio), dalla liturgia che da Gerusalemme si diffonde in tutto il mondo cristiano e, infine, dalla raffigurazione artistica che, se nella croce trasferisce il significato culturale della reliquia e quello escatologico della *parusia*, attraverso la crocefissione parla del Cristo vivo e glorioso.

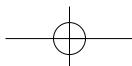
Le prime scene della crocefissione – con l'immagine del corpo di Cristo inchiodato al legno – apparvero nel V secolo e rimandano all'idea del re trionfante⁷⁶.

Nessun intento realista e narrativo è da ritrovare nella più antica raffigurazione del dramma del Golgota, cioè la crocefissione del pannello ligneo della basilica romana di S. Sabina, attribuita

e regale: la sofferenza è presente in Dio, ma non arriva a toccare la sua inalterabilità gloriosa, la sua radicale impassibilità. Per questo il *Deus patiens* bizantino attribuisce alla divinità anche l'umanità, rischiando [...] la negazione della sostanza corporea di Cristo. Il dibattito circa il teopaschismo, violento in Oriente all'inizio del sesto secolo, testimonia e conferma questa mentalità teologica» (LEONARDI, *Introduzione*, in *Il Cristo*, p. XVI).

⁷⁵ Gli episodi privilegiati sono, ad esempio, il canto del gallo dopo il triplice rinnegamento di Pietro (cui corrisponde il luogo del pretorio), la resurrezione (il Golgota), l'apparizione a Tommaso (Sion), l'ascensione (il monte degli ulivi), e, a volte, la pentecoste (ancora a Sion). Il riferimento è alla raffigurazione ornamentale di diversi oggetti provenienti dalla Terra Santa, quali le ampolle di Monza e Bobbio, medaglioni e braccialetti, oggetti culturali come croci e reliquari. Cfr. GRABAR, *Martyrium*, p. 265. Sull'ampolla di Monza cfr. SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu Souffrant*, pp. 89-91.

⁷⁶ Cfr. J. DE LANDSBERG, *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art, La renaissance du livre*, Bruxelles 2001, pp. 50-52.

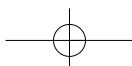


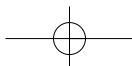
ormai generalmente al V secolo [fig. 1]. Dina Tumminello ne ha recentemente fatto un'analisi complessa, ricapitolativa delle posizioni critiche, molte delle quali autorevolissime, per proporre poi una lettura iconologica che dà conto del contesto teologico-dottrinale e liturgico-devozionale nel quale la raffigurazione in questione ben si inserisce. È noto che il pannello della crocefissione fa parte di un ciclo iconografico sulla storia della salvezza, di cui rimangono solo diciotto riquadri e nell'economia del portale – che secondo la Tumminello non è stata variata dai restauri – occupa il primo posto in alto a sinistra, affiancato dalla resurrezione: una posizione assolutamente di «primato, tra i [...] rilievi biblici del portale, una collocazione simbolica che è come un richiamo al simbolismo del Cristo pietra angolare, *lapis angularis*, chiaro discorso cristocentrico. Cristo mediatore della Nuova Alleanza»⁷⁷. La composizione è priva di qualsiasi intento patetico, addirittura di qualsiasi elemento che sia estraneo all'oggetto centrale della raffigurazione. I tre giustiziati, che «graduati gerarchicamente, si stagliano con cruda evidenza [...] nella pressoché completa nudità [...], non sono sospesi alla croce ma in piedi da terra, e la croce è solo lasciata intravedere nella terminazione delle teste, delle mani inchiodate irrealisticamente nelle palme, nei piedi poggiati su un minimo suppedaneum»⁷⁸. Cristo ha un rilievo maggiore, figura più grande e dettagliata di quella dei due ladroni: il suo volto – ritratto secondo la tradizione siro-palestinese diffusasi in tutto il mondo cristiano – è umano e divino, proprio del dio crocefisso, vivo in croce, con gli occhi aperti e il capo volto verso Oriente nell'atteggiamento dell'orante, al quale si riferisce anche la postura delle braccia⁷⁹. La nudità del Salvatore, coperto solo del *subligaculum*, è un elemento singolare, realistico a confronto con le raffigurazioni orientali del VI secolo – le più cronologicamente vicine – nelle quali indossa il *colobium* che, assieme al nimbo che ne circonda la testa, è attributo di regalità: così nella celebre illustrazione dell'Evangelario di Rabbula (586) e nelle ampolle di Terra Santa, nelle quali riceve la dovuta *proskýnesis* [figg. 3-5].

⁷⁷ TUMMINELLO, *La crocefissione del portale di S. Sabina*, p. 13.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Circa la postura dei corpi e i dubbi che sono stati oggetto di discussione si veda pp. 13-14.



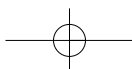


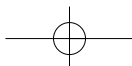
Sulla base di un serrato confronto con gli esempi orientali, la Tumminello giunge a sostenere che il motivo iconografico della crocefissione di S. Sabina sia da riferirsi a un archetipo comune, probabilmente palestinese, forse riconducibile alle perdute raffigurazioni musive che dovevano ornare le basiliche costantiniane di Gerusalemme. Una *koinè* poi declinata in Occidente e lì mediata dall'importanza che ebbe la teologia agostiniana della redenzione anche, e soprattutto, in rapporto alla grande lotta contro le eresie che ebbe il suo culmine proprio nel V secolo e sotto il pontificato di Celestino I. In quest'ottica, la crocefissione di S. Sabina sarebbe una risposta teologica complessa a quanti, come Nestorio e i monofisiti, mettevano in dubbio che Cristo fosse il compimento delle Scritture e rifiutavano l'aspetto più sconvolgente di Lui, ossia la presenza della natura umana nell'unità della persona. Ma soprattutto era una risposta al pelagianismo che negava il peccato originale e dunque la necessità della grazia divina, del sacrificio redentore e del battesimo. Quell'immagine affermava un Cristo 'vero uomo' nel realismo della sua nudità e nella crudeltà dei chiodi che trapassavano le mani, e 'vero Dio', superiore nel dramma della crocefissione e «nell'atto sublime della preghiera d'intercessione al Padre per la salvezza dell'umanità»⁸⁰. Il tema era ribadito nell'intero ciclo iconografico dei pannelli e nella loro apparentemente illogica disposizione, che si configura, invece, come «un'amplissima sintesi storica dall'antefatto biblico all'adempimento della promessa, alla salvezza, concludendosi nella luce gloriosa dell'escatologia»⁸¹.

Coevo al pannello di S. Sabina è il cofanetto d'avorio del British Museum di Londra [fig. 2]. La crocefissione è inserita in un complesso di quattro riquadri in altorilievo che scandiscono la storia della passione: il primo riquadro riassume in un'unica scena il giudizio di Pilato, il rinnegamento di Pietro e il Cristo porta croce. Il secondo riguarda appunto il Cristo ritto sulla croce – al cui vertice è evidente il *titulus* – con gli occhi aperti e la bocca serrata, nimbato, nudo, senza segni di sofferenza, cinto di perizoma, con i palmi delle mani inchiodati al legno e i piedi, affiancati, appoggiati a un invisibile *suppedaneum*. Sotto la croce, da un

⁸⁰ *Ibi*, p. 28.

⁸¹ *Ibi*, p. 29. Il ciclo è analizzato in dettaglio alle pagine 29-32.

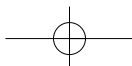




lato la Vergine e Giovanni, dall'altro una figura che impugna un'arma nell'atto di trafiggere il petto del Signore. Poco scostato dalla Vergine, da un albero pende il corpo di Giuda, morto, con gli occhi chiusi, realistico, ai piedi del quale giacciono abbandonate le monete del sacrilego mercato. Sotto al primo riquadro, e di seguito alla crocefissione volendo dare un senso progressivo alla lettura, è raffigurata la scena della resurrezione, in cui è evidente l'influenza iconografica dell'architettura della rotonda dell'Anastasi. Ultima scena è l'apparizione di Cristo ai discepoli, dove è centrale il gesto di Tommaso, che pone il suo dito nel costato del Risorto. Cristo è qui Dio-Uomo, veramente uomo ma soprattutto veramente Dio: la sua morte è elevazione, in contrapposizione con quella di Giuda – che gli è affiancato e giustapposto – e la sua croce, con la quale pare quasi identificarsi, è albero della vita, di segno antitetico e opposto all'albero dell'impiccagione dell'apostolo che lo ha tradito⁸².

La crocefissione è necessario atto drammatico che compie il mistero salvifico e, dunque è sempre legata alla resurrezione: oltre un secolo dopo, questa unità indissolubile diviene il tema privilegiato nei bassorilievi che ornano le eulogie di Terra Santa, ampolle che i pellegrini portavano con sé di ritorno da Gerusalemme, destinate a contenere gli oli santificati dalla vicinanza del santo sepolcro o delle reliquie. Il tema è declinato secondo due linee iconografiche, entrambe simbologie di gloria: la prima, che più direttamente rimanda all'archetipo costantiniano, è quella della croce fiorita (albero della vita) sormontata dall'*imago clipeata* del barbuto volto di Cristo; la seconda, sempre ieratica e solo latamente da considerarsi una crocefissione, raffigura l'immagine intera del Signore, affiancata dai corpi nudi dei due ladroni che si ergono in piedi da terra, con un vago accenno alle croci quasi del tutto invisibili. Il Salvatore è centrale, con il volto fisso in avanti, nimbato, impassibile, vestito del *colobium*. Ai suoi piedi due figure nell'atto di rendere la genuflessione regale. Subito sotto, in entrambe le tipologie iconografiche, è raffigurata la resurrezione [figg. 3-4]. Quella che le ampolle intendono trasmettere è l'immagine del Cristo trionfante propria della pace

⁸² Cfr. SEPIÈRE, *L'immagine d'un Dieu Souffrant*, pp. 87-89; cfr. P. THOBY, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Bellanger, Nantes 1959, pp. 22-23.



costantiniana della Chiesa, dove il Golgota non è luogo drammatico di sofferenza, ma luogo santo di vittoria, promessa di salvezza, unitamente saldato alla gloria dell'Anastasi⁸³.

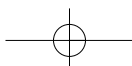
Teofania e gloria del Dio-Uomo: l'umanità di Cristo è ancor più rivelazione della sua divinità nelle raffigurazioni siriane dell'Evangelario di Rabbula monaco di Zagba, dove il corpo del Signore coperto dal *colobium* suggerisce il suo essere *sacerdos et hostia*, ministro del sacrificio che si compie nella croce e si attua nella resurrezione, ancora una volta contemporaneamente raffigurata [fig. 5]. Al contrario di Dina Tumminello, che vede nella raffigurazione un patetismo di segno opposto alla linea teofanica propria della politica costantiniana, quasi fondativa di un'iconologia storica della passione di Cristo⁸⁴, Marie-Christine Sepière legge la raffigurazione di Rabbula come risposta ai problemi dogmatici che le dichiarazioni conciliari avevano forse teoricamente risolto, ma non eliminato nella prassi. L'uomo sacrificato sulla croce sarebbe dunque rivelazione del Dio e nella compresenza delle due nature proprio la croce diviene luogo di teofania, dove l'elemento umano è certamente sottolineato dalla presenza realistica dei co-protagonisti della vicenda (a partire da Maria, nimбата, la cui natura di *theotokòs* fu ribadita a Efeso, per giungere sino alle due figure dei tormentatori del Signore), ma dove la divinità di Cristo, il suo essere 'sole', accentua ancora una volta la distanza della sua umanità da quella dei ladroni con lui crocefissi. La sofferenza della morte non è evidente nella carne e il suo corpo, celato dalla veste sacerdotale, è quello del Dio Vivente⁸⁵.

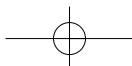
Il periodo apertosi nella Chiesa con la diffusione delle immagini-segno si chiuse emblematicamente con le disposizioni in materia di raffigurazione che nel 692 venivano promulgate dal canone 82 del concilio di Costantinopoli *in Trullo*, nel quale si ordinava la sostituzione delle immagini simboliche con quelle antropomorfe e in particolare si comandava di rappresentare

⁸³ Cfr. A. GRABAR, *Les Ampoules de Terre sainte, Monza-Bobbio*, Klincksieck, Paris 1958; C. LAMBERT - P. PEDEMONTE DEMEGLIO, *Ampolle devozionali ed itinerari di pellegrinaggio tra il IV e VII secolo*, «Antiquité Tardive», 2 (1994), pp. 205-231.

⁸⁴ Cfr. TUMMINELLO, *La crocefissione del portale di S. Sabina*, pp. 49-63.

⁸⁵ Sull'iconografia inaugurata dall'illustrazione dell'evangelario siriano cfr. SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu Souffrant*, pp. 91-103.





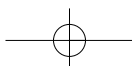
Cristo non più nella forma dell'agnello pasquale ma come uomo, «affinché [...] con la espressione dei colori sia posto sotto gli occhi di tutti ciò che è perfetto [...] e per suo mezzo, comprendendo con la mente la grandezza dell'umiliazione del Verbo di Dio, siamo condotti alla memoria della sua vita, della sua passione e della sua morte salvifica, e della redenzione del mondo che egli operò»⁸⁶.

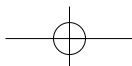
Ciononostante tra il VII e l'VIII secolo la traduzione figurativa della crocefissione esplicita soprattutto il carattere divino di Cristo e sembra fissarsi in uno schema iconografico che pone al centro la sua figura regale, il suo corpo ritto sulla croce, rigorosamente celato o dal *colobium* o attraverso l'ornato dell'immagine, privo di ogni segno di sofferenza e ritratto con rigida frontalità, inchiodato al legno attraverso quattro chiodi che trafiggono le due mani e i due piedi. I suoi occhi aperti sono il segno indiscutibile del fatto che egli è vivo. È questo Cristo *vanificatore della morte*, come lo ha definito Marie-Christine Sepière, che campeggia nelle crocefissioni scolpite su pietra o su stele e attribuite al monachesimo irlandese di matrice benedettina, o che domina le miniature dell'evangelario di San Gallo [fig. 6] e del *Libro delle lettere di San Paolo* di Würzburg [fig. 7]⁸⁷.

Alcuni degli elementi che intervengono nella composizione dell'immagine sono destinati ad avere lunga tradizione nell'iconografia della crocefissione: molto spesso, ad esempio, Maria e Giovanni assistono alla scena, sulla base del racconto evangelico di Giovanni che, unico, ne narra. La loro posizione sotto la croce cambia: nell'illustrazione dell'evangelario di Rabbula sono insieme alla destra di Cristo e così anche nella tavoletta eburnea del British; su molte eulogie di Terra Santa, invece, sono divisi, ai due lati della croce. Maria è sempre nimbata e, sovente, porta al volto le mani coperte dal mantello. Giovanni, in quanto evangelista, stringe il libro sotto un braccio e leva l'altro in segno di annuncio. La loro presenza non ha alcun valore intimo ma è collegata da una parte al loro essere testimoni dell'evento della croce, dal-

⁸⁶ Concilio Quinsesto o Trullano II (692), canone 82, citato in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995, p. 84.

⁸⁷ Cfr. SEPIÈRE, *L'immagine d'un Dieu Souffrant*, p. 131.





l'altra al valore ecclesiologico del *testamentum Christi* per cui Maria, riconosciuta dal dogma efesino madre di Dio, diviene anche madre di tutti i credenti⁸⁸.

Un altro caso è quello della presenza dei due ladroni, che sono raffigurati sempre in modo da distinguersi nettamente da Cristo, vuoi per la nudità e per la posizione dei loro corpi – spesso anche per il modo con cui sono crocefissi –, vuoi per la grandezza del loro patibolo, a sottolineare la differenza dello statuto della loro umanità rispetto a quello, divino, del Signore.

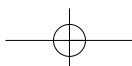
La gloria di Cristo, Dio-Uomo, il suo essere unico mediatore tra il cielo e la terra è significato sia dalle presenze angeliche ai lati della croce (come nel codice di San Gallo e in quello di Würzburg), sia dalla raffigurazione del sole e della luna, sovente personificati, nei quali è facile vedere l'allusione allo stravolgimento cosmico narrato dai vangeli⁸⁹, ma che furono anche interpretati in modo diverso, indicando nel sole la natura divina di Cristo, nella luna quella umana⁹⁰.

Ma, in tutti questi esempi, accanto alla sovranità esplicita della figura del Salvatore è altrettanto chiaro il motivo escatologico che sostanzia l'immagine e che costituirà una costante delle successive raffigurazioni della crocefissione. Così nelle stele irlandesi e nell'evangelario di San Gallo ai piedi della croce, da un lato e dall'altro sono riconoscibili le figure di Longino, che con la lancia perfora il costato del Signore, e di *Stephaton*, che con il bastone di issopo lo abbevera. Costoro saranno spesso inclusi nella scena del Golgota (il primo a destra, insieme a Maria, il secondo a sinistra, insieme a Giovanni) in ossequio al vangelo di Giovanni che ne testimonia la presenza anonima: ciò che però caratterizza questa soluzione iconografica è la contemporaneità della loro azione, non conforme alla lezione giovannea. Wessel riteneva che la compresenza di *Stephaton* – la cui azione è assolutamente *ante mortem* – e di Longino – il cui gesto era *post mortem* e soprattutto legato alla fondazione dei sacramenti di battesimo ed eucarestia –

⁸⁸ Cfr. *ibi*, pp. 95-96.

⁸⁹ Giovanni parla della partecipazione del cosmo alla morte di Cristo. I sinottici parlano del buio calato sulla terra prima della morte. Luca cita proprio un'eclissi di sole.

⁹⁰ Una lettura che Sepière (*L'image d'un Dieu Souffrant*, p. 100) ritrova nell'iconografia carolingia successiva e che sembra essere stata suggerita dagli scritti di Ephrem Siro.

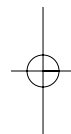
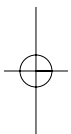




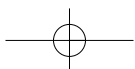
derivasse da una versione rimaneggiata del vangelo di Matteo interpolato con quello di Giovanni molto nota in Irlanda, che poneva la trafittura del costato prima della morte: la fondazione dei sacramenti sarebbe avvenuta con Cristo in vita testimoniando la sua presenza eternamente viva nel battesimo e nell'eucarestia⁹¹.

Nei suoi primi secoli, dunque, la cristianità aveva caricato la crocefissione di tutti i significati cristologici, soteriologici, ecclesiologici ed escatologici che le Scritture, sia vetero che neotestamentarie, avevano suggerito; ma ciò che non venne mai rappresentato fu la sofferenza di Cristo e l'evento della sua morte.

La 'pietra di inciampo' rimase ancora a lungo l'umanità passibile del Dio crocefisso.



⁹¹ Cfr. K. WESSEL, *Die Kreuzigung*, Bongers, Recklinghausen 1966, cit. in SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu Souffrant*, p. 98, nota 18.



CAPITOLO SECONDO

Dalla battaglia al sacrificio

Recentemente Clelia Chazelle ha proposto un'originale rilettura della *renovatio* carolingia, età di straordinaria attività culturale, destinata a influenzare per sempre la cultura medievale europea¹. Il saggio è di particolare interesse poiché, attraverso un lavoro di esegesi interdisciplinare molto stimolante, pone al centro dell'indagine la dottrina e la rappresentazione di Cristo crocefisso, considerandola lo snodo del pensiero teologico dell'intero periodo compreso tra la seconda metà dell'VIII secolo e il IX. Un'angolatura dunque che affronta il problema della raffigurazione della crocefissione non sul piano estetico, sia esso poetico o artistico, ma sul piano antropologico e prima ancora teologico: la crocefissione è direttamente connessa con il discorso sull'uomo e con il discorso su Dio, dice chi è Dio per l'uomo e quale uomo si intende realizzare nel mondo. Così, è espressamente il 'luogo' in cui il Dio-Uomo si rivela, ma anche in cui uomo e Dio si incontrano. Nella morte di Cristo per la vita dell'uomo.

La prospettiva assunta prende le mosse dalla necessità di rivedere gli studi storici che sino agli anni '90 del Novecento avevano in genere frainteso i secoli in questione giudicandoli, sbrigativamente, poco originali e sostanzialmente debitori del pensiero patristico precedente, al quale attingevano e rimandavano quasi in modo pedissequo. Tale convinzione veniva in qualche misura confermata dagli studi sull'arte carolingia che, assoggettando le fonti letterarie alla raffigurazione artistica, si limitavano a leggere pochi testi considerandoli 'matrici' iconografiche e istituendo

¹ Cfr. C. CHAZELLE, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge University Press, Cambridge 2001. Sul periodo sono fondamentali gli studi di SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu Souffrant*; B. RAW, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; J.A.W. BENNET, *Poetry of the Passion*, Clarendon Press, Oxford 1982.

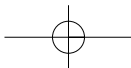


semplici concordanze, senza penetrare al fondo di una reale indagine iconologica che di necessità presuppone una conoscenza più ampia dei contenuti teologici delle fonti e del contesto spirituale entro il quale debbano essere lette. Così facendo la critica non comprendeva a fondo le varie tipologie iconografiche della crocefissione e semplicemente connetteva le raffigurazioni del crocefisso trionfante e regale con i testi latini in prosa e in poesia che suggeriscono le qualità divine del Figlio di Dio, la sua eterna regalità, la sua immortalità e la sua onnipotente vittoria. Analogamente, di fronte alle raffigurazioni del Cristo morto in croce, le prime attestate in Occidente e solitamente fatte risalire alla seconda metà del IX secolo, si cercavano corrispondenze letterarie in quelle fonti latine che sembrano mostrare un certo e nuovo interesse verso l'umanità di Cristo. Sposando una teoria storica evolutiva, il passaggio dalla prima alla seconda tipologia risultava abbastanza immediato².

Al contrario, Chazelle propone una lettura quasi parallela tra testi letterari – dottrinali, poetici, omiletici, esegetici –, immagini artistiche e pratiche liturgiche d'età carolingia, rivelando tanto la complessità del pensiero teologico sulla passione quanto le graduali trasformazioni che avvengono sul piano della riflessione cristologica e soteriologica, trasformazioni che influenzano la poesia, l'iconografia e la devozione.

Il risultato dell'indagine è che in tutto il periodo analizzato l'attenzione all'umanità di Cristo è preponderante e non solo costituisce il centro di molte argomentazioni teologiche, ma dà luogo anche a diversi e coesistenti modi di intendere la crocefissione estremamente complessi da tratteggiare e che tuttavia possono essere schematicamente riassunti individuando, in corrispondenza dei grandi dibattiti sulla natura e funzione delle immagini e sull'adozionismo iberico – nel periodo che dall'ultimo ventennio del Settecento giunge sino agli anni '30 dell'Ottocento – una prospettiva prevalentemente cristologica per cui la crocefissione è considerata la prova della vera umanità e vera divinità di Cristo; dalla metà del IX secolo, invece, in concomitanza con il dibattito

² Per le referenze bibliografiche si veda CHAZELLE, *The Crucified God*, p. 3, nota 2, che rimanda ai saggi sulla cultura della prima età medievale contenuti in *The New Cambridge Medieval History*, 2 voll., c. 700-c. 900, a cura di R. McKitterick, Cambridge 1995, in modo particolare alle parti 3 e 4.

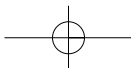
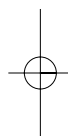
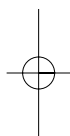


sulla predestinazione divina e sull'eucarestia, la crocefissione è piuttosto il centro di argomentazioni soteriologiche: ciò che importa in questo periodo è chiarire il significato della funzione della passione nel piano divino di salvezza, cui è strettamente connesso il dato sacramentale della crocefissione, la sua portata redentiva e salvifica e la sua relazione (in quanto sacrificio una volta per tutte) con la messa giornaliera.

In sintesi in età carolingia sembrerebbero coesistere due idee di Cristo crocefisso, l'una è quella del Cristo divino, vittorioso, re, eroico, ma uomo, la cui immagine corrisponde certamente alle esigenze di rimarcatura cristologica proprie degli intellettuali di corte, ma che è anche funzionale alla trasmissione di una concezione sacrale di potere che si proponeva tanto come *renovatio* dell'antico Impero romano costantiniano, quanto come *imitatio* di quello bizantino, a cui il re dei Franchi contendeva il primato e che considerava degenerare e decadente; l'altra è l'idea del Cristo uomo, che patisce e muore sulla croce, la cui corporeità più che dolente è sacrificale, intesa a ben esprimere le istanze soteriologiche sempre più urgenti.

Proprio a partire dalla nuova ed esplicita centralità dell'umanità del Cristo crocefisso, i secoli carolingi imposteranno alcune questioni fondamentali per la storia della passione nel tardo Medioevo: in primo luogo il concetto non mimetico della rappresentazione artistica che, stabilendo il ruolo della raffigurazione sulla base di una sostanziale differenza tra memoria e presenza, ha a che fare anche con l'alterità della croce nel contesto delle immagini e il suo rimandare alla crocefissione; in seconda istanza, la distinzione teologica e liturgica tra crocefissione e resurrezione, direttamente connessa con l'importanza di evidenziare il corpo di Cristo crocefisso anche e soprattutto in rapporto con il sacrificio eucaristico e la salvezza dell'intera umanità.

Si tratta di questioni estremamente delicate e intrecciate tra loro che costituiscono le basi per la concezione della rappresentazione della passione nel Medioevo occidentale. Senza inoltrarci in sottili disquisizioni teologiche cercheremo di tracciarne i confini.





1. *L'eroe e la croce*

Di certo l'idea di crocefissione teorizzata e celebrata dagli intellettuali e teologi della corte di Carlo Magno e che sembra essere predominante in tutta l'età carolingia è quella trionfale, maiestatica, compimento del progetto redentivo di Cristo, uomo e Dio.

L'idea domina gli scritti di Alcuino e dei suoi contemporanei e riprende la tradizionale dimensione dossologica della croce *signum salutis*, rivelazione della divinità di Cristo, alla quale, però, la sottolineatura della vera umanità del Salvatore che, crocefisso, muore per la redenzione del mondo, conferisce un valore sempre più forte di 'altare del sacrificio'. La croce, dunque, subisce un processo di risemantizzazione avvicinandosi alla crocefissione, come azione agita 'sul' corpo di Cristo e, volontariamente, 'dal' corpo di Cristo.

Un primo chiaro esempio di questo processo è offerto dalla raccolta di *carmina figurata* che Alcuino, verso la fine dell'VIII secolo, indirizzò al re dei Franchi, con l'intento di imitare l'omaggio che Porfirio aveva reso a Costantino nel IV secolo. Il primo dei *carmina* fu scritto dallo stesso Alcuino che, servendosi delle forme dell'acrostico e della figura, aveva disegnato con alcune delle lettere usate nei versi il segno centrale della croce, incorniciata da un rombo e da un quadrato e significata dal verso *crux pia vera salus partes quattuor orbis*³: l'omaggio al monarca era nel segno del principio ordinatore e unificatore dell'universo, fondamento di un potere che ora trovava i suoi confini nell'*unitas christianorum*. Così facendo il teologo tracciava un'esplicita linea di continuità tra due concezioni imperiali fondate sulla gloria della croce e da essa legittimate e rese sacre, ma soprattutto sostanzialmente il programma di governo attraverso una rinnovata concezione del potere di Dio, rispondente all'indagine cristologica che l'*entourage* di corte andava elaborando a difesa dell'ortodossia di quella fede che Carlo e i suoi predecessori intendevano difendere e diffondere. I versi con cui si apre il *carmen*, infatti, sono un vero e proprio sunto dei principi dottrinali che ridisegnano il significato della croce nicefora costantiniana:

³ Cfr. MGH, *Poetae Latini Aevi Carolini*, I, pp. 224-225.





Crux, decus mundi, Iessu de sanguine sancta.
 Rex deus ex cruce donavit celeste tribunal,
 Victor tollendo mala regnat, vicit et hostem
 Kristus, nostra cruce grandis, en, hostia fixa.
 Pastor oves moriens dextra sanante redemit⁴.

Non più solamente teofania trionfale, la croce ora trova legittimità alla sua gloria da una parte nel sangue di Cristo, vittima affissa al suo legno, che la bagna e la benedice (e il poema significa questo concetto anche visivamente tramite l'uso di inchiostro rosso a tracciarne il disegno), dall'altra nell'essere strumento di vittoria sul male e tribunale celeste alla fine dei giorni. Allo stesso tempo all'immagine di Cristo re, onnipotente e divino, che vince la morte, si affianca quella dell'eroe guerriero, uomo, che lotta armato della croce in una battaglia contro il male, personificato in Satana, e visto piuttosto come una forza cosmica che come peccato individuale⁵. Un'immagine quanto mai adatta all'opera di propaganda del potere militare del regno franco⁶. In essa la corte di Carlo traduce perfettamente il modello del re valoroso in battaglia, il cui eroismo è segno di protezione divina⁷.

Come ha recentemente dimostrato Rachel Fulton, l'ideale guerriero proprio della cultura germanica costituì la cifra necessaria dell'opera di 'traduzione' o 'volgarizzazione' del messaggio evangelico volta alla reale conversione dei popoli pagani, di cui l'esempio più significativo è di certo il poema epico *Heliand*⁸. A

⁴ *Ibi*, p. 224, vv. 1-5.

⁵ «Vinctus enim nos rex summus solvebat et ipse, / et tradendo cruce vitam de morte triumphat. [...] / Optimus ad regnum nos fidus et ille redemptor / reddidit et rigidum signo superavit in isto / belligerum evertens de regni sorte Satanam» (cfr. *ibidem*, vv. 8-9 e vv. 33-35). Cfr. anche il poema *De resurrectione Domini* di Paolino di Aquileia, nel quale la sofferenza della morte in croce è un primo passo verso il trionfo che si compie quando Gesù risorge dai morti, una vittoria rivelata nel liquido che esce dal suo costato che lava ogni peccato (in MGH, *Poetae Latini Aevi Carolini*, I, pp. 137-138).

⁶ Un esempio eclatante è l'opera di anonimo autore *De conversione saxonum carmen* che celebra la vittoria di Carlo sui Sassoni nel 777 giustapponendola a crocefissione, discesa agli inferi e risurrezione. Cfr. MGH, *Poetae Latini Aevi Carolini*, I, pp. 380-381.

⁷ Ne sono esempi i *carmina figurata* di Teodulfo di Orleans in modo particolare il *carmen XXIII*, in MGH, *Poetae Latini Aevi Carolini*, I, pp. 480-481. A tal proposito cfr. CHAZELLE, *The Crucified God*, p. 21.

⁸ Si tratta di un'epopea di Cristo in volgare composta tra l'822 e l'840, che traduce la storia biblica servendosi della traduzione del *Diatessaron* di Taziano già elaborato in

quell'ideale va ricondotta la tradizione anglosassone di erigere in luoghi elevati grandi croci di pietra attorno alle quali riunirsi in preghiera, ma soprattutto alle quali consacrare i credenti come 'soldati del Signore'. Su una di queste croci, la *Ruthwell cross*, si trovano incisi in caratteri runici alcuni versi di un poema poi restituito nella sua completezza da un manoscritto del X secolo e noto come *The Dream of the Rood*, il 'Sogno della croce'⁹.

L'opera si apre con il racconto in prima persona che il narratore fa al suo uditorio di un sogno durante il quale gli apparve l'«eccelsa visione» della croce come «il tronco del trionfo», il «legno della gloria [...] scintillante di luce, coperto tutto d'oro», ossia l'albero della vita tempestato di gemme, rivelazione del cielo alla terra¹⁰. Ma d'improvviso in quello splendore l'uomo assiste a un prodigioso cambiamento, una vera e propria 'trasfigurazione' della croce che muta d'aspetto e rivela i segni di una battaglia, sino a stillare sangue dal suo lato destro, ossia dal luogo esatto in cui si era trovato il costato di Cristo:

antico germanico a Fulda e completato attraverso vari commenti evangelici. A proposito cfr. R. MURPHY, *The Saxon Savior. The Germanic Transformation of the Gospel in the Ninth-Century Heliand*, Oxford University Press, Oxford 1989. Un discorso generale in FULTON, *From Judgment to Passion*, pp. 27-41.

⁹ Il poema è a noi noto dal libro di Vercelli, ritrovato nel 1822. Si tratta di una raccolta anglosassone di omelie e versi conservata nella cittadina del Nord Italia che era un centro importante sulla strada dei pellegrinaggi verso Roma. Citiamo dall'edizione italiana *Il Sogno della Croce e liriche del Duecento inglese sulla Passione*, a cura di D. Pezzini, Pratiche Editrice, Parma 1992, p. 51. Sul poema si veda M. SHAPIRO, *The Religious Meaning of the Ruthwell Cross*, «The Art Bulletin», 26 (1944), pp. 232-245; J. CANUTESON, *The Crucifixion and the Second Coming in "The Dream of the Rood"*, «Modern Philology», 66 (1969), pp. 293-297; J.B. HOLLOWAY, *The Dream of the Rood and Liturgical Drama*, «Comparative Drama», 18 (1984), pp. 19-37; E.R. ANDERSON, *Liturgical Influence in The Dream of the Rood*, «Neophilologus», 73 (1989), pp. 293-304; A.R. GRASSO, *Theology and Structure in The Dream of the Rood*, «Religion and Literature», 23 (1991), 2, pp. 23-38; P. CLEMOES, *King and Creation at the Crucifixion: The Contribution of Native Tradition to The Dream of the Rood*, in *Heroes and Heroines in Medieval English Literature*, a cura di L. Carruthers, Brewer, Cambridge 1994, pp. 31-43. Una lettura interpretativa secondo la tipologia del racconto apocalittico o della narrativa del giudizio è quella di C.L. CHASE "Christ III", «The Dream of the Rood», and *Early Christian Passion Piety*, «Viator», 11 (1980), pp. 11-33, che propone un interessante confronto con quello straordinario racconto della *parusia* che è il poema *Christ III*. Un'analisi dettagliata è in BENNETT, *Poetry of The Passion*, pp. 1-31.

¹⁰ *Il Sogno della Croce*, vv. 4-7: «mi sembrò di vedere un albero magnifico / ascendere nel cielo, di luce confuso, un tronco radiosissimo. Tutto quel segno era / di oro rivestito».



però dentro a quell'oro intuire potevo
 dei malvagi l'assalto poiché presto iniziò
 sul lato destro a sanguinare. [...]

 Vedevo quel segno vivente
 cangiare vestito e colore; ora pareva bagnato e intriso
 da un colare di sangue, e ora di tesori ricoperto¹¹.

La croce da teofania diviene 'memoria' senziente della passione del Signore, a tal punto che lei stessa comincia a parlare in prima persona e racconta ciò che le accadde dal momento in cui, un mattino, venne recisa nel bosco a quello in cui fu abbattuta e sepolta, abbandonata e dimenticata per poi venir ritrovata¹². Soprattutto narra come fu eretta per accogliere Cristo e come costui l'abbracciò col suo corpo:

Vidi [...] il Signore dell'umanità
 affrettarsi con grande coraggio perché su di me voleva ascendere.
 Là allora io non osai, contro la parola del Signore,
 piegarmi o spezzarmi, mentre tremare vedevo
 della terra i confini. [...]

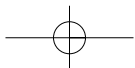
 Si denudò quel giovane eroe – che era Dio onnipotente –
 forte e deciso; ascese al patibolo infame,
 impavido di fronte alla folla: voleva redimere l'umanità.
 Tremai quando il giovane guerriero mi abbracciò, ma non osai
 piegarmi a terra,
 stramazzone al suolo: ferma ed eretta dovevo restare.
 Come croce fui elevata: portavo un nobile re, il sovrano dei cieli¹³.

Gradualmente il giovane eroe – che è il Signore del mondo – e il legno si identificano; nel momento preciso in cui i chiodi perforano le mani di Cristo la croce si unisce a lui, così che, nel raccontare le ferite del Signore, essa racconta il suo essere tutt'uno con quel corpo sanguinante, il suo avvertirlo, profondamente umano, nel dolore:

¹¹ *Ibi*, vv. 18-23.

¹² Coloro che udivano o leggevano i versi del poemetto coglievano certamente l'allusione all'invenzione della croce da parte di Elena, la regina inglese. La leggenda veniva riattata ogni anno dalle gilde di Ipswich e Beverly e fu dipinta nella chiesa di Stratford molto prima che divenisse il soggetto dei noti affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo (cfr. BENNETT, *Poetry of the Passion*, p. 2).

¹³ *Il Sogno della Croce*, vv. 33-45.



Mi trafissero con neri chiodi: su di me si vedevano le piaghe,
ferite aperte da colpi malvagi. Ma non volevo far loro del male.
Si facevano beffe di noi due insieme. Tutta ero intrisa di sangue,
quello sprizzato dal fianco di quell'uomo dopo che ebbe reso lo spirito¹⁴.

Quest'identificazione non è semplicemente un artificio letterario, ma, come Bennett ha notato, è la vera *raison d'être* del poema, che presenta l'ineffabile mistero delle due nature di Cristo¹⁵, il quale è allo stesso tempo un uomo, il «giovane eroe», il «guerriero», e il «Dio onnipotente»: come uomo sale nudo in croce, valoroso e pieno di coraggio. Come Dio lo fa volontariamente e, «nobile re, sovrano dei cieli», steso sul legno redime l'umanità. È il «Dio delle schiere» che il creato piange, avvolgendo la luce con le tenebre e lamentando la sua caduta:

[...] Vedevo ora il Dio delle schiere
atroce steso. Avevano le tenebre avvolto di caligine il corpo
del potente,
sulla luce radiosa il buio dilagava
livido sotto il cielo. Piangeva l'intero creato,
lamentava del re la caduta: Cristo era in croce¹⁶.

L'onnipotenza di Cristo è continuamente richiamata quasi a equilibrare il dato umano del suo eroismo. Non è un caso forse che il momento della morte non sia oggetto della narrazione e che la pena della crocefissione sia piuttosto la battaglia contro i nemici¹⁷, una battaglia voluta e vinta alla quale segue la liberazione dai tormenti e il riposo del «signore del cielo», esausto:

Presero l'onnipotente Iddio, lo liberarono da quel crudele tormento.
[...]
Lo deposero sfinito nelle membra; in piedi, accanto al suo corpo,
contemplavano il signore del cielo che là si riposava un poco,

¹⁴ *Ibi*, vv. 46-49.

¹⁵ Cfr. BENNETT, *Poetry of the Passion*, p. 4.

¹⁶ *Il Sogno della Croce*, vv. 46-56. Sul tema cfr. J.L. BAIRD, *Natura plangens, the Ruthwell Cross, and the Dream of the Rood*, «Studies in Iconography», 10 (1984-86), pp. 37-51.

¹⁷ Cfr. C.J. WOLF, *Christ as an Hero in The Dream of the Rood*, «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), pp. 202-210.



esausto per la tremenda battaglia. Gli fecero un sepolcro [...] e dentro vi deposero il re delle vittorie¹⁸.

È evidente che nell'intero poema l'attenzione all'umanità di Cristo non è mai disgiunta dalla piena e continua affermazione della sua divinità e che la crocefissione è sempre e comunque letta come un tutt'uno con la risurrezione. Innegabilmente è l'aspetto volontario e dunque trionfale che emerge più di ogni altro e che costituisce la chiave interpretativa della dolorosa ed estenuante battaglia sulla croce.

Ciò che però ritengo importante è il processo di trasformazione della croce in crocefissione che implica, oltre che l'esplicitazione del significato sacrificale e redentivo, una singolare attenzione al corpo di Cristo, fonte di sangue¹⁹. Tra questi due poli sembra stare lo snodo concettuale che durante l'età carolingia porterà a modificare il senso stesso della 'raffigurazione' della crocefissione e della sua celebrazione liturgica. Forse, allora, è significativo che la *Ruthwell cross* rechi tra le immagini che la ornano una crocefissione e che i versi del 'Sogno' riportati su di essa siano proprio quelli della salita in croce di Cristo e della sua deposizione, ossia riferiti alla volontaria battaglia dell'eroe e al suo riposo, due momenti ai quali la croce partecipa attivamente, fondando la sua gloria sul corpo e sul sangue divini che accoglie e trattiene nel legno²⁰.

La riflessione prima cristologica e poi soteriologica che l'età carolingia compirà attorno alla crocefissione e al suo valore sacrificale e salvifico sarà tale da conferire alle immagini della croce (con e senza il corpo del Signore) uno statuto ontologico 'sacramentale', sottraendole al contesto della figurazione e spostandole in quello della presenza e, dunque, dell'esperienza. Ma non conferendo all'immagine della croce-crocefissione le proprietà che l'Oriente attribuisce all'icona, la quale partecipa

¹⁸ *Il Sogno della Croce*, vv. 63-66.

¹⁹ «Su di me il figlio di Dio / soffrì per breve tempo: per questo ora magnifica / mi innalzo nei cieli, e posso risanare / ogni singolo uomo che mi venera con timore» (*ibi*, vv. 83-86).

²⁰ A tal proposito si veda anche J.-C. SCHMITT, *Rituels de l'image et récits de vision*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994, pp. 425-430.





delle virtù del modello, bensì vedendo in quell'immagine la presentazione del mistero di salvezza in cui è centrale il corpo di Cristo.

Come dire che facendo memoria del Golgota si arriva di fronte a quello 'scandalo' di un Dio crocefisso dal quale siamo partiti.

Ma cominciamo dalla croce: non segno, non immagine, ma 'mistero'.

2. Il 'mistero' della croce

Il significato della croce nell'età carolingia trova una sua puntuale e chiara esposizione nei *Libri Carolini*, una trattazione assai articolata della posizione che il re dei Franchi assunse nella disputa sulla liceità delle immagini e del culto a loro rivolto²¹, che nell'VIII secolo era divenuta una vera occasione di guerra civile e che accanto a problemi di natura dottrinale metteva in campo più concreti e bellicosi diritti di gestione del potere, politico ed economico²².

I termini della disputa iconoclasta e iconodula sono assai noti²³. Tuttavia, per comprendere la centralità della croce nella

²¹ L'*Opus* cui il re diede il suo autorevole nome è frutto dell'ingegno degli intellettuali di corte tra i quali Teodolfo di Orleans ebbe, è ormai chiaro, un ruolo preminente. Cfr. *Opus Caroli Regis contra synodum (Libri Carolini)*, in MGH, *Concilia*, II, suppl. I, a cura di A. Freeman, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1998. Si veda anche A. FREEMAN, *Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini*, «Viator», 16 (1985), pp. 65-108.

²² Come ha ben spiegato Jean Wirth, l'iconomachia bizantina fu chiaramente legata alla confisca dei beni monastici che diventavano sempre più estesi e che, godendo dell'immunità fiscale, mettevano a rischio la ricchezza dell'impero e la sua forza militare, quanto mai necessaria di fronte alla minaccia araba. Quando Leone III vietò l'immagine religiosa e il suo culto, lanciò la rivolta dello Stato contro i monaci colpendo la base del potere politico ed economico dei conventi, e minando il fondamento stesso della loro autorità. Ugualmente la presa di posizione di Carlo Magno contro le disposizioni del Niceno II è legata alla contesa del primato imperiale a Bisanzio, nel momento in cui l'imperatrice Irene cercava di riannodare un rapporto privilegiato con Roma ed escludeva volutamente dal concilio i rappresentanti della Chiesa franca (cfr. J. WIRTH, *Il culto delle immagini*, in *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, pp. 7-8).

²³ La letteratura in proposito è vasta. Voglio qui indicare il saggio di C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, trad. it. di M.C. Bartolomei, San Paolo, Cinisello Balsamo 1988 (per una sintesi agile cfr. Id., *Dio inviò suo Figlio*, pp. 164-170), esaustivo dal punto di vista dottrinale e la dettagliata disamina delle fonti di MENOZZI, *La chiesa e le immagini*, soprattutto il saggio introduttivo alle pp. 11-38.





controversia tra i carolingi e Bisanzio, bisognerà ripercorrerne le tappe a partire dalla questione di fondo, ossia la liceità dell'immagine di Cristo, poiché tutte le argomentazioni a proposito della natura delle immagini e della loro funzione all'interno della fede sono fondate sul problema teologico dell'incarnazione del Verbo e dunque della vera umanità di Cristo: problema teoricamente risolto dalle definizioni di Calcedonia nel 451 che ribadivano e approfondivano quanto già detto dai precedenti concili di Nicea ed Efeso. Su quella base divenivano vane le argomentazioni dei detrattori dell'icona che in ossequio alla legge mosaica (*Es* 20, 4 e *Dt* 4, 15-18) vietavano qualsiasi simulacro di Dio: Cristo, Dio incarnato, in quanto vero dio e vero uomo nell'unità della sua persona, si è reso visibile e dunque può essere ritratto. In questo senso chi rifiuta in linea di principio l'icona, rifiuta in ultima analisi anche il mistero dell'incarnazione, e perciò le diverse posizioni sulla venerazione delle immagini implicano altrettante concezioni del rapporto della persona di Cristo con la sua natura divina e il suo corpo umano²⁴. Da questo rapporto dipende anche il rapporto che l'immagine intrattiene con il soggetto che ritrae, se dunque colui che vediamo rappresentato sia presente nell'immagine, trasferendo a essa, in qualche modo, le sue virtù, o se l'immagine sia solo occasione di memoria della verità scritturale e cioè stimolo al ricordo del soggetto che ritrae, delle sue azioni e delle sue virtù.

Nel primo caso l'immagine intratterrebbe con il modello un rapporto mimetico di tipo neoplatonico, per cui parteciperebbe della natura divina del soggetto che ritrae. Concezione che si sviluppa in Oriente tra il VI e il VII secolo e che ha alla sua origine la ricezione cristiana della filosofia di Proclo attribuita a Dionigi Areopagita «secondo il quale Dio si riflette, in un'armonica discesa gerarchica dal divino al mondano, in tutte le cose dell'universo»²⁵. In questo senso la venerazione verso l'immagine, riflesso di Dio, può 'transitare', ascendendo, sino al soggetto che raffigura e può essere una prima tappa materiale di conoscenza spirituale. Tale concezione dell'immagine è sottesa a due posizioni dottrinali opposte: da una parte, basandosi sulla distinzione tra materia

²⁴ Cfr. SCHÖNBORN, *Dio inviò suo Figlio*, p. 164.

²⁵ MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, p. 19.





e spirito, offre il fondamento per giustificare il disprezzo dell'immagine materiale che pretenderebbe di essere mimesi di una natura inimitabile, perché non circoscrivibile, come è, appunto, quella di Cristo, inseparabilmente vero Dio e vero Uomo (e questo, come vedremo, fu l'argomento principale della tesi iconoclasta sostenuta da Costantino V nel 754). Dall'altra, sostanza le argomentazioni del concilio di Nicea del 787, che sostiene la liceità della venerazione dell'icona, in quanto venerazione del soggetto presente nell'immagine, che dunque non è venerata in sé.

Nel secondo caso l'immagine avrebbe una funzione memorativa del soggetto e funzionerebbe semmai come stimolo alla mimesi, cioè sollecitando attraverso la visione il ricordo di colui che raffigura e delle sue virtuose azioni, susciterebbe il desiderio di imitarlo e, dunque, la pratica della virtù. L'argomentazione, sostenuta per la prima volta da Gregorio Magno, fu alla base del valore didattico dell'immagine e venne ripresa nei *Libri Carolini*, che, respingendo la concezione neoplatonica sulla quale erano fondate, condannavano tanto l'iconoclastia quanto l'iconodulia.

Entrambe le posizioni vertono su un fraintendimento dell'assunto cristologico dell'identità personale di Cristo, che solo la teologia dell'icona di Teodoro Studita (morto nell'826) avrebbe messo in evidenza. Se infatti il problema della natura dell'immagine e della venerazione a essa tributata riposa sul rapporto che essa intrattiene con il prototipo, e quel rapporto si foggia su quello che l'umanità di Cristo intrattiene con Dio, chiarendo l'identità personale di Gesù a partire dal paradosso dell'incarnazione Teodoro Studita dà una risposta teologica al problema dell'icona. «L'invisibile si fa visibile», cioè «la persona del Verbo eterno, assumendo la carne diventa essa stessa portatrice e fonte di una esistenza umana nella sua inconfondibile individualità. In altri termini: proprio nei tratti che contraddistinguono Gesù come quest'uomo determinato si fa visibile la sua persona divina. [...] Questo è lo scandalo della fede nell'incarnazione di Dio. Questa fede afferma che la persona divina del Figlio eterno è diventata visibile nell'individualità umana di Gesù»²⁶. L'argomento non elimina la distinzione delle due nature, ma sottolinea la loro unità ipostatica nella persona di Gesù. E così facendo sgombera il campo

²⁶ SCHÖNBORN, *Dio inviò suo Figlio*, p. 168.





dalla separazione metafisica tra spirito divino e carne umana propria della concezione neoplatonica che era contenuta anche nella teoria dell'icona. Infatti, se per lo Studita l'immagine rimanda ad altro, tuttavia questo altro non è la realtà puramente spirituale di Cristo. Ciò equivarrebbe a negare l'incarnazione. Rimanda invece alla corporeità glorificata del Signore Risorto, per cui la carne non è un accidente che viene superato, ma appartiene alla persona di Cristo. L'immagine, dunque, non è imperfetta perché raffigura solo la realtà visibile e materiale di Cristo, ma perché è solo immagine e non immanenza. Essa serve a ricordare il mistero della salvezza²⁷.

L'immagine dipinta è per noi [...] una memoria salutare che ci mostra Cristo nella nascita, nel battesimo, che compie miracoli, sulla croce, nel sepolcro, risorto e ascendente al cielo. In tutto ciò non veniamo ingannati, come se tutto questo non fosse accaduto. La visione infatti viene in aiuto alla meditazione spirituale cosicché, mediante le due, la nostra fede nel mistero della salvezza viene rafforzata²⁸.

Ho voluto anticipare quest'argomentazione con la quale si stabilisce un'ortodossia dottrinale sulle immagini – che varrà per l'Occidente e che sarà piuttosto teologica che devozionale – perché credo che consenta di comprendere meglio le diverse posizioni sulla funzione delle immagini che nell'VIII secolo oscillarono proprio tra il ritenere che fossero memoria di fatti e di persone o che partecipassero della natura dei fatti come delle persone. Va da sé che questa distinzione conferisce alle immagini un diverso valore, soprattutto culturale.

Il primo a esprimere argomentazioni cristologiche circa la natura e la funzione dell'immagine fu Giovanni Damasceno che in risposta al decreto iconoclasta di Leone III Isaurico scrisse il suo *Discorso apologetico contro coloro che calunniano le sante immagini*. Questo l'assunto di partenza:

Io raffiguro l'invisibile Dio come invisibile, ma diventato visibile per la partecipazione della carne e del sangue. Io non raffiguro la divinità invi-

²⁷ Si legga *ibi*, pp. 168-169.

²⁸ TEODORO STUDITA, *Refutatio carminum Sergii*, citato in SCHÖNBORN, *Dio inviò suo Figlio*, pp. 169-170.



sibile, ma la carne di Dio che è stata vista. Infatti se non è possibile raffigurare l'anima, tanto più è impossibile raffigurare Dio che proprio all'anima ha dato l'immortalità. [...] È chiaro che, quando tu abbia visto che colui che è incorporeo è diventato uomo [...], allora tu farai l'immagine della sua forma umana; quando l'invisibile sia diventato visibile per la carne, allora raffigurerai l'immagine di lui che è stato visto²⁹.

L'evidente matrice neoplatonica condiziona anche la teoria dell'immagine che è «una copia che riproduce il modello originale avendo contemporaneamente anche una qualche differenza rispetto a esso. Infatti l'immagine non è uguale in tutto all'archetipo»³⁰.

Questa 'differenza' dal modello, che viene giustificato, ancora una volta, sulla base dell'interpretazione del dogma cristologico, determina il tipo di atteggiamento che è necessario avere nei confronti dell'immagine:

ora, poiché Dio è stato visto mediante la carne ed è vissuto in comunanza di vita con gli uomini, io raffiguro ciò che di Dio è stato visto. Io non venero la materia, ma il creatore della materia, che è diventato materia a causa mia, nella materia ha accettato di abitare e attraverso la materia ha operato la mia salvezza. Io non la onoro come Dio – non sia mai! E come potrebbe essere Dio ciò che ha avuto origine dalle cose che non esistono?³¹.

Senonché il Damasceno proprio in questo punto rivela un dubbio che genera un cortocircuito e nega il principio stesso della generazione del Figlio dal Padre: «anche se è vero che il corpo di Dio è Dio; esso che attraverso l'unione ipostatica è diventato senza mutamenti ciò che è il Fattore che lo ha consacrato, ma è rimasto ciò che era per la sua natura, e cioè una carne che ha avuto inizio e creazione ed è animata da un'anima razionale ed intelligente»³².

L'argomentazione, pur se volta a rivalutare la materia ritenendola 'piena di grazia', ribadisce la concezione dualista che si scon-

²⁹ Citato in MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, pp. 92-93.

³⁰ *Ibi*, p. 94.

³¹ *Ibi*, p. 95.

³² *Ibidem*.





tra con l'unità personale di Cristo. La soluzione al conflitto teorico è l'affermazione del valore memorativo dell'immagine, sulla scorta dell'argomento ormai tradizionale di Gregorio Magno:

Immagine delle cose che sono avvenute si dice che viene posto in ricordo, [...] a futuro giovamento degli osservatori per modo che fuggiamo il male ed imitiamo la virtù. [...]. Infatti l'immagine è una memoria. Ciò che è il libro per coloro che conoscono la scrittura, questo è l'immagine per gli illetterati, e ciò che è la parola per l'udito, questo è l'immagine per la vista: e a lui noi pensiamo mentalmente³³.

Quali immagini? Giovanni Damasceno riferendosi a Cristo fa un elenco di soggetti tra i quali pone le sofferenze, la croce e la sepoltura, quasi a suggerire un'articolata raffigurazione del dramma del Golgota, dalla passione alla deposizione, che anticiperebbe significativamente la rappresentazione dell'umanità dolente di Gesù e che, a oggi, non troverebbe riscontri iconografici.

Ciò che comunque vale evidenziare è che tra le immagini è inclusa la «croce salvatrice». E vedremo che la cosa sarà alquanto discussa:

di lui riproduci l'inesprimibile condiscendenza, la nascita dalla Vergine, il battesimo nel Giordano, la trasfigurazione sul Tabor, le sofferenze generatrici di immortalità, i miracoli, segni della sua divina natura, che furono compiuti con virtù divina attraverso la virtù del corpo, la croce salvatrice, la sepoltura, la risurrezione, l'ascesa al cielo³⁴.

Qualche anno dopo, ossia nel 745, il concilio di Costantinopoli giustificherà l'iconoclastia proprio attraverso argomentazioni cristologiche, servendosi delle debolezze insite nella tesi del Damasceno. Infatti

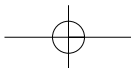
se secondo i padri ortodossi la carne è al contempo carne e carne di Dio il Verbo, l'insieme non è mai suscettibile di alcuna separazione concettuale: assunta invece come un tutto dalla natura divina e come un tutto deificata, come può essere scissa o considerata separatamente [...]?³⁵.

³³ *Ibi*, p. 94.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibi*, p. 99.





L'accento posto sull'inseparabilità delle due nature ne fa perdere, però, la differenza e si avvicina alle posizioni monofisite. Divinità e umanità non sono più distinguibili. Il che ha una diretta conseguenza sulla concezione dell'immagine: se un'immagine non riproduce esattamente i lineamenti della figura come volto personale (*pròsopon*) del modello, non può essere un'icona. L'immagine deve essere in tutto corrispondente al modello *come è*, ossia 'consustanziale', come l'ha definita Schönborn, al suo modello originario. Da ciò consegue che se è impossibile avere qualsiasi immagine di Cristo poiché la sua natura divina, indistinguibile da quella umana nella persona, non è circoscrivibile da parte di una qualsiasi forma, l'unica icona possibile è l'eucarestia:

lo stesso Dio e santissimo sacerdote [...] quando assunse da noi tutta la sua umana composizione, tramandò al momento della sua volontaria passione questa evidentissima [icona] ai suoi iniziati, affinché fosse una figura e un ricordo di lui. [...] Questo fece, perché non c'era altra forma o figura sotto il cielo da lui voluta che potesse rappresentare la sua incarnazione. Questa è perciò l'icona del suo corpo vivificante³⁶.

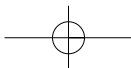
Questa nodale sovrapposizione tra icona ed eucarestia, non viene direttamente affrontata dal secondo concilio di Nicea, che dopo quarant'anni, nel 787, si limitò a confessare la liceità delle immagini ristabilendone il culto. E lo fece sempre partendo dalla fondamentale argomentazione cristologica della realtà dell'incarnazione:

noi intendiamo custodire [...] la raffigurazione del modello mediante immagine, in quanto si accordi con la lettera del messaggio evangelico, in quanto serva a confermare la vera e non fantomatica incarnazione del Verbo di Dio e procuri a noi analogo vantaggio, poiché le cose rinviano l'una all'altra in ciò che raffigurano come in ciò che senza ambiguità esse significano³⁷.

Dal che derivò la liceità delle immagini e l'enunciazione della loro funzione, stabilendo l'atteggiamento del fedele verso di esse:

³⁶ *Ibi*, p. 100.

³⁷ *Ibi*, pp. 101-102.





definiamo con ogni rigore e cura che, a somiglianza della raffigurazione della croce preziosa e vivificante, così le venerande e sante immagini [...] debbano essere esposte nelle sante chiese di Dio. [...] Infatti, quanto più frequentemente queste immagini vengono contemplate, tanto più quelli che le contemplano sono portati al ricordo e al desiderio dei modelli originali e a tributare loro, baciandole, rispetto e venerazione. Non si tratta, certo, di una vera *latría* riservata dalla nostra fede solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende all'immagine della croce preziosa e vivificante, ai santi evangeli e agli altri oggetti sacri. [...] L'onore reso all'immagine in realtà, appartiene a colui che vi è rappresentato e chi venera l'immagine, venera la realtà di chi in essa è riprodotto³⁸.

In primo luogo Nicea stabilisce un'uniformità tra «raffigurazione della croce», vangeli e immagini, tutti allo stesso modo *res sacratae*. La definizione di somiglianza è riferita al culto, ma, poiché il culto loro dovuto è esplicitamente distinto dalla vera *latría* che si deve solo al divino, riguarda implicitamente la loro natura, sacra ma non divina. E la sacralità non sta nell'immagine in sé, ma in ciò che essa rappresenta e a cui rimanda. La funzione delle immagini è di portare al ricordo e di suscitare il desiderio del soggetto raffigurato: è quest'ultimo, evocato nella memoria e desiderato, che viene venerato.

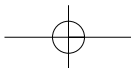
Mi sembra interessante che Nicea assimilando il culto delle immagini a quello delle *res sacratae* – pur non equiparandolo completamente e dunque lasciando aperto un certo margine di differenza – sembri più che conferire importanza al primo, delimitare il secondo, distinguendolo dalla *latría* dovuta esclusivamente a Dio.

Basata forse su una non corretta comprensione delle dichiarazioni conciliari dovuta a una cattiva traduzione che papa Adriano fornì ai teologi del regno franco – ipotesi che la critica ha a lungo discusso –³⁹, la risposta dei *Libri Carolini* alle disposizioni del Niceno II è una netta opposizione tanto alla tesi iconoclasta quanto a quella iconodula. Pur ritenendo legittimo raffigurare Cristo,

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Si vedano a tal proposito le opposte posizioni di WIRTH, *Il culto delle immagini* e H. BELTING, *Il culto delle immagini*, pp. 181-203, e, ultimamente, di CHAZELLE, *The Crucified God*, pp. 40-41.





la Madonna e i santi, e anche portare rispetto verso le loro immagini, l'opportunità di venerarle è esclusa poiché la venerazione non passa al soggetto rappresentato:

noi non disapproviamo nulla circa le immagini se non l'adorazione; [...] permettiamo che nelle basiliche vengano poste immagini dei santi, non per adorarle, ma per memoria delle loro vicende e per decoro delle pareti, mentre quelli collocano invece quasi ogni speranza della loro fede nelle immagini. [...] Infatti per quanto i dotti possano evitare quel che a essi accade nell'adorare le immagini, e cioè i dotti non venerano quello che vedono, ma quello a cui le immagini rimandano, si genera tuttavia scandalo negli indotti che venerano e adorano in esse nient'altro che quel che vedono⁴⁰.

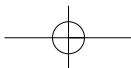
La posizione, rispondente al sostanziale agostinismo proprio di tutta la teologia carolingia⁴¹, è una negazione dei principi che fino a quel momento avevano informato le argomentazioni a supporto della teoria dell'icona. Eliminando ogni rapporto mimetico di matrice neoplatonica tra rappresentazione e prototipo, l'immagine è ridotta a un oggetto materiale fatto dall'uomo, la cui funzione è solo ornamentale e tutt'al più memorativa. La loro utilità per la fede è nulla⁴².

La «desacralizzazione delle immagini religiose», come l'ha definita Daniele Menozzi, ha due conseguenze: da una parte comporta il fatto che le opere artistiche del periodo – rare data la poca importanza che veniva loro attribuita e che per lo più sono miniature o intarsi su avorio –, non più legate a soggetti e schemi obbligati dal loro richiamo al sovrannaturale, siano caratterizzate

⁴⁰ «Nam dum nos nihil in imaginibus spernamus praeter adorationem, quippe qui in basilicis sanctorum imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum habere permittimus, illi vero pene omnem suae credulitatis spem in imaginibus collocent [...]. Nam etsi a doctis quibusque vitari possit hoc quod illi in adorandis imaginibus exercent, qui videlicet non qui sint, sed quid innuant venerantur, indoctis tamen quibusque scandalum generant, qui nihil aliud in his praeter id quod vident venerantur et adorant», *Libri Carolini*, III, XVI. La traduzione è quella citata in MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, p. 109.

⁴¹ Cfr. WIRTH, *Il culto delle immagini*, p. 10 e CHAZELLE, *The Crucified God*, pp. 42-47.

⁴² Cfr. M. BETTETINI, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 119-121; WIRTH, *Il culto delle immagini*, pp. 10-11.





da una grande libertà iconografica⁴³; dall'altra la pressoché totale assenza dell'immagine di culto carolingia⁴⁴. Questa seconda conseguenza è però legata al fatto che i *Libri Carolini* stabiliscono con chiarezza una distinzione tra la natura delle immagini e quella di reliquie dei santi, Scrittura, croce ed eucarestia. Ed è una distinzione che chiarisce il loro ruolo, per cui le une sono opere materiali utili (ma non indispensabili) all'ornamento delle chiese e alla memoria, le altre sono *res sacratae* e a loro si deve la venerazione.

Circa le reliquie il discorso è abbastanza semplice: i santi si venerano «nei loro corpi o meglio nelle reliquie dei loro corpi od anche nei vestiti», ossia in ciò che di loro rimane ma che è a loro appartenuto, mentre chi li adora nelle immagini di fatto adora «pareti e tavole»⁴⁵.

La differenza tra Scrittura e immagini sta nel fatto che la prima, in quanto parola di Dio e parola del Signore, è *bene-detta* e insegna la verità e i precetti della fede. Questo non fanno le immagini che sono opere dell'uomo⁴⁶.

L'equiparazione della croce alle immagini, poi, svelerebbe che i decreti niceni non hanno capito la portata cristologica della crocifissione, che in quanto opera divina di salvezza, rivela il ruolo di Cristo mediatore tra cielo e terra e la sua duplice natura di Dio e uomo.

La croce, allora, non è un'immagine fatta dall'uomo, ma è 'mistero':

l'antico nemico è stato vinto con questo vessillo e non con le immagini. Il diavolo è stato sconfitto con queste armi e non con gli orpelli dei colori. Per mezzo della croce e non delle pitture le barriere dell'inferno sono state aperte. Per mezzo di questa e non di quelle il genere umano è stato redento. Sulla croce infatti, e non su immagini, è stato appeso il riscatto del mondo. Essa, dunque, e non qualche immagine è stata lo strumento di supplizio dello schiavo. Essa, e non una pittura, è l'insegna del nostro re, a cui continuamente guardano le legioni del nostro eser-

⁴³ Cfr. *La Chiesa e le immagini*, p. 105.

⁴⁴ Cfr. WIRTH, *Il culto delle immagini*, p. 12.

⁴⁵ Cfr. *Libri Carolini*, III, XVI.

⁴⁶ Cfr. *ibi*, II, XXX.





cito. [...] Non dunque una immagine materiale, ma il mistero della croce del Signore è il vessillo che dobbiamo seguire nel campo della battaglia⁴⁷.

In quanto *mysterium*, la croce – che nel linguaggio militare caro alla corte di Carlo viene chiamata *vexillum*, *arma*, *clypeus*, *munitio*, *thorax*, *hamo* – piuttosto che semplice *signum* è l'atto salvifico, la crocefissione di Cristo. Come ha spiegato Henri De Lubac, mistero «è più un'azione che una cosa [...]. È sintetico e dinamico. Concerne non tanto il segno apparente o al contrario la realtà nascosta, quanto piuttosto l'uno e l'altra insieme»⁴⁸. In questo senso la croce indica la redenzione, il trionfo, la vittoria sul male e rimanda al sacrificio del corpo di Cristo dal quale essa trae la sua forma⁴⁹. Se la croce è *mysterium*, il corpo e il sangue del Signore sono *sacramentum*: poiché Cristo «commemorationem suae sacratissimae passionis non in artificum, non in mundanarum artium opificiis, sed in consecratione sui corporis et sanguinis constituerit»⁵⁰, anche l'eucarestia non può essere equiparata alle immagini che in quanto *artificia* non possono essere in nessun modo una porta di accesso alla realtà della salvezza. Le *res sacratae*, al contrario, sono partecipi della verità.

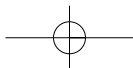
Per questo il concilio greco tributando uguale venerazione alle immagini e alla croce non aveva riconosciuto il valore cristologico di quest'ultima e il suo essere *mysterium*. Sul fronte opposto, il con-

⁴⁷ «Hoc enim vexillo antiquus hostis, non imaginibus, victus est: his armis, non colorum fucis, diabolus expugnatus est; per hanc, non per picturas, inferni claustra destituta sunt; per hanc, non per illas humanum genus redemptum est. In cruce namque, non in imaginibus, pretium mundi pendit. Illa itaque ad servile supplicium, non quaedam imago, ministra exstitit; hoc est nostri regis insigne, non quaedam pictura, quod nostri exercitus indesinenter aspiciunt legiones. [...] Non igitur quaedam materialis imago, sed Dominicae crucis mysterium est vexillum, quod in campo duelli, ut fortius conflagamus, sequi debemus», *Libri Carolini*, II, XXVIII. La traduzione è quella citata in MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, p. 108.

⁴⁸ H. DE LUBAC, *Corpus Mysticum. L'Eucarestia e la Chiesa nel Medioevo*, trad. it. di L. Rosadoni, Gribaudi Editore, Torino 1968, p. 71.

⁴⁹ Cfr. *Libri Carolini*, II, XXVII: «latitudo ergo est transversum lignum quo extenduntur manus; altitudo, quae a traverso ligno incipiens superius eminent, ubi fuit caput; profundum vero, quae terrae infixum absconditur, ex quo ligno crucis omni vita sanctorum describitur, qui tollentes crucem suam et mortificantes membra sua quae sunt super terram, Christum sequuntur». Poche righe sotto spiega: «vero per longitudinem, quae totum corpus extenditur, ipsa tolerantia significatur».

⁵⁰ *Ibi*, XXVII.





cilio di Costantinopoli del 754 ritenendo l'eucarestia unica icona di Cristo aveva dato all'immagine proprietà che non le appartengono.

La netta distinzione tra immagine e *res sacrata* sancita dai *Libri Carolini* porta a due conseguenze. Da un lato conferisce all'immagine una funzione 'secolare', estetica, la cui definitiva esclusione da ogni rapporto con il sacro è chiaramente sancita nel paragrafo con cui si chiude il capitolo dedicato alla croce:

Reddite, inquam, quae sunt Caesaris Caesari, et quae Dei Deo. Si ergo crucem tollere et te, qui per crucem triumphans terrena celestibus sociasti, sequi, [...] non sunt imagines cruci aequiparandae, non adorandae, non colendae, [...] et tu solus sequendus, tu solus colendus es, qui in unitate substantiae cum Patre et Spiritu sancto perpetim regnas⁵¹.

Dall'altro rimarcando il significato misterico della croce la pone sullo stesso piano del sacramento eucaristico, giungendo quasi a un'identificazione: «[ipse Dominus] [...] corporis et sanguinis sui mysterium sive crucis sacramentum nostrae salutis congruum concessit»⁵².

La croce e il corpo del Signore, entrambi 'misteri', l'una connessa all'altro, rivelano la portata a un tempo salvifica e sacrificale della crocefissione e, all'interno della riflessione cristologica che occupa gli ultimi decenni dell'VIII secolo, divengono forti argomenti in difesa della dottrina della duplice natura di Cristo nell'unità della persona e del suo ruolo di mediatore tra Dio e gli uomini. Così fu nell'*Opus* e così fu nella disputa contro l'adozionismo iberico⁵³. Per questo sulla croce, accanto alla divinità si sottolinea l'umanità di Cristo indispensabile al sacrificio e alla redenzione, prestando una nuova attenzione alla carne del Figlio

⁵¹ *Ibi*, XXVIII.

⁵² Cfr. *ibi*, XXX.

⁵³ L'eresia adozionista, una specie di ripercussione del nestoranesimo, sorse in Spagna e fu sostenuta soprattutto dal vescovo Elipando di Toledo e da Felice vescovo di Urgell. Secondo costoro, se il Verbo era figlio naturale di Dio, Cristo, come uomo, era solo suo figlio adottivo. Sulla questione cfr. J.C. CAVADINI, *The Last Christology of the West: Adoptionism in Spain and Gaul, 785-820*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993. Per un inquadramento generale si veda K. BIHLMAYER - H. TUECHLE, *Storia della Chiesa*, II, *Il Medioevo*, ed. it. a cura di I. Rogger, Morcelliana, Brescia 1996, pp. 98-101. Cfr. anche CHAZELLE, *The Crucified God*, pp. 38-74 e bibliografia indicata.



che non è più nascosta, ma è dichiarata ed esibita. È sulla verità della carne di Dio che Paolino di Aquileia insiste a proposito della passione:

Christo autem [...] in carne passo (I *Petr* IV, 1), hoc est Christo Deo in carne, non cum carne passo, nec carni compasso. Deus enim Christus extra passionem est: nam crucifixus, mortuus, et sepultus legitur, juxta Pauli vocem secundum Scripturas (I *Cor* XV, 3, 4), sed in carne tantummodo. Cum carne autem Christus Deus nec crucifixus, nec mortuus creditur, nec sepultus. Nam impassibilis in suis, dignatus est pati in nostris: immortalis permanens, voluit mori, et in sepulcro placuit sepeliri. Hinc illud est, quod alias isdem doctor mirabilis, quia Christus Jesus in carne solum modo, et non cum carne et pati et mori dignatus est. Sic docet: Nam etsi mortuus est, inquit, ex infirmitate nostra, sed vivit ex virtute Dei (II *Cor* XIII, 4)⁵⁴.

E se il corpo di cui parla Paolino è ancora e soprattutto il corpo bello, vivo, trionfante di Dio, uno con il Figlio⁵⁵, tuttavia, finalmente, è corpo.

3. *Il corpo di Dio*

Dal punto di vista iconografico Marie-Christine Sepière ha mostrato come la raffigurazione del crocefisso che si va imponendo tra la fine dell'VIII secolo e i primi decenni del IX sino quasi a divenire una tipologia specifica, sia quella del 'Dio sofferente', caratterizzata dalla presenza della figura del corpo nudo di Cristo in croce, reso con sempre maggior precisione, a volte sino al dettaglio anatomico, ricoperto del solo *perizonium*, con il volto barbuto, gli occhi aperti in segno di vita e il capo circondato dal nimbo crociato [fig. 8].

⁵⁴ PAOLINO DI AQUILEIA, *Contra Felicem Urgellitanum Libri tres*, I, cap. XXXV, PL 99, col. 388.

⁵⁵ Cfr. *ibi*, II, cap. V: «Naturam nempe, sicut saepius intimatum est, humanam ideo suscipere Dei non abhorruit Filius, ut ex humano tangi benignus non dedignaretur affectu. Quod autem tristatur, moeret, pavet, et taedet, et humanae apertius demonstratur veritas carnis, et nostrae per id praestatur infirmitatis quantocius fortitudo. Non enim infirmari coacte potuit inviolabilis virtus, nisi in quantum praestabilis voluntaria potestate illi pro nobis placuit infirmari. Non est profecto ab ejus alienus voluntate. Consempternus propriusque est Filius. Cuique unum communeque cum Patre semper fuit consilium, ut pro mundi crucifigeretur salute».



L'atteggiamento del corpo del Signore e la sua posizione sono probabilmente condizionati dalla presenza delle due figure di *Stephaton* e Longino ai lati della croce: il risultato della loro azione violenta su Cristo non è raffigurata in termini realistici, ossia rappresentando il dolore fisico e la sofferenza, tuttavia comporta una leggera ma sostanziale inclinazione del corpo e del volto di Cristo verso il lato destro, in corrispondenza del colpo di lancia. Questa postura del corpo diventa caratteristica della figura di Cristo in croce in epoca carolingia e permane anche in assenza delle due figure di aguzzini. Essa segnerebbe una prima fase della raffigurazione del Dio in croce, nella quale è estremamente importante l'accento posto sulla carnalità del suo corpo funzionale alla sottolineatura della dimensione umana che è, in generale, caratteristica dell'intera scena della crocefissione e riguarda anche la presenza di Maria e Giovanni ai piedi di Cristo, ma soprattutto si rivela nella personificazione del sole e della luna sovente ritratti come un uomo e una donna addolorati⁵⁶. La carnalità con cui è raffigurato il corpo di Cristo significa indubbiamente il suo essere veramente uomo, ma al medesimo tempo la stessa carnalità così priva di segni di dolore e sofferenza è rivelatrice del suo essere vero Dio, vivo sulla croce, vincitore, glorioso.

La manifesta compresenza dell'eterna divinità di Cristo e della sua umanità è ciò che caratterizza anche la liturgia, la preghiera e le pratiche devozionali che celebravano crocefissione e resurrezione come evento unico⁵⁷. Donald Bullough ha osservato come tanto nella celebrazione della messa quanto in quella del triduo pasquale il sacrificio di Cristo sia interpretato come vittoria sulla morte e sia sempre visto all'interno della gloria della resurrezio-

⁵⁶ Cfr. SEPIÈRE, *L'image d'un Dieu Souffrant*, pp. 127-142.

⁵⁷ È noto che lo studio delle pratiche liturgiche occidentali tra l'VIII e il IX secolo costituisce un complesso problema critico ed esegetico. Ancora durante il IX secolo, accanto al sacramentario gregoriano *Hadrianeum*, continuarono a essere utilizzati altri libri liturgici inclusi i sacramentari non adrianei, come il sacramentario gelasiano dell'VIII secolo. A dispetto di questi fattori la struttura centrale dei maggiori riti celebrati nelle chiese caroline e molte delle orazioni individuali rimasero le stesse. Cfr. D. BULLOUGH, *The Carolingian Liturgical Experience*, «Studies in Church History», 35 (1999), pp. 29-64; C. VOGEL, *Les échanges liturgiques entre Rome et les pays Francs jusqu'à l'époque de Charlemagne*, in *Le chiese nei regni dell'Europa occidentale e i loro rapporti con Roma sino all'800*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1960, pp. 230-234.



ne⁵⁸. Ritualmente, questo era suggerito dall'imitazione performativa della sconfitta delle tenebre: la chiesa, buia e spoglia, si riempie di nuova luce, il *Gloria* torna a essere cantato dopo il silenzio del venerdì, durante la messa di Pasqua il fedele ritrova ristoro nella consacrazione del corpo e del sangue di Cristo, del quale era stato privato sin dal precedente giovedì, il fonte battesimale viene benedetto e i neo catecumeni, vestiti di bianco, immergendosi nel fonte lavano se stessi con il sangue di Cristo e imitano la sua morte e la sua sepoltura, per poi risorgere a nuova vita emergendo dall'acqua⁵⁹.

Tuttavia, il crescente interesse per il significato sacrificale porta ad una graduale distinzione tra i due momenti: la crocefissione viene separata dalla gloria e dal trionfo con un'evidente sottolineatura dell'umanità dolorosa del Signore che porta a concentrare lo sguardo sul corpo di Cristo appeso alla croce⁶⁰.

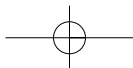
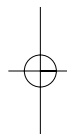
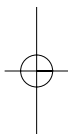
Il primo documento che testimonia questo passaggio, mettendo in rilievo la centralità dell'umanità di Cristo intesa nella realtà del suo corpo e del suo sangue, è la celebre crocefissione che illustra l'*incipit* del canone della messa del Sacramentario di Gellona (compilato negli anni '80 dell'VIII secolo)⁶¹ [fig. 9].

⁵⁸ Il triduo pasquale era la celebrazione del passaggio dalle tenebre alla luce nel quale si rispecchia il movimento di Cristo che, sceso nella tomba e negli inferi, sorge vittorioso e apre le porte dell'eternità, segnando il passaggio dalla vecchia alla nuova legge, dal peccato alla redenzione e alla promessa di gloria futura. Le preghiere della vigilia di Pasqua, infatti, sono rivolte a Dio «mundi conditor, auctor luminis, siderum fabricator, qui iacentem mundum in tenebris luce perspicua [retexit]», e invocano l'eterno regno di Cristo e il trionfo del secondo Adamo su peccato, morte e diavolo (cfr. HS, II, pp. 812-817 e nel dettaglio *Sacramentarium gelasianum gellonense*, in HS, II, pp. 382-389, e *Sacramentarium gregorianum reginense*, HS, II, pp. 435-437).

⁵⁹ Cfr. M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica. Nella storia, nella Messa, nell'ufficio*, 4 voll., seconda ristampa anagrafica della terza edizione, Ancora, Milano 2005, II, pp. 178 ss.; O.B. HARDISON JR., *Christian Rite and Christian Drama*, pp. 80-138. La cerimonia del battesimo aveva lo stesso significato e i preti carolingi cercavano di limitare i battesimi a Pasqua e a Pentecoste.

⁶⁰ Cfr. BULLOUGH, *The Carolingian Liturgical Experience*.

⁶¹ Il Sacramentario gelasiano gellonese è testimonianza eccezionale dei tentativi di costituire un codice liturgico unificato, unendo tratti dei sacramentari romani (in particolare il gregoriano e il gelasiano antico) e tratti propri dei riti locali. Cfr. C. VOGEL, *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au Moyen Age*, in *Studi medievali*. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1966, p. 43.





La lettera iniziale T del *Te igitur, incipit* della preghiera riservata all'officiante con cui si apre il canone della messa, è illustrata e raffigura una poderosa croce sulla quale si erge il corpo nudo e manifesto di Cristo, reso con un certo realismo, coperto dal solo *perizonium* e marcato dalle cinque piaghe della crocefissione – ossia dalle quattro trafitture dei chiodi a mani e piedi e dalla ferita di lancia inferta al costato – che sono fonte di copioso sangue. La figura è perfettamente dritta, le braccia in asse con il *patibulum*, il volto barbuto, gli occhi aperti e il capo nimbato, a significare la maestà del crocefisso, alla cui deità rendono omaggio le due figure angeliche che, dall'alto, sembrano quasi 'presentare' la croce.

L'immagine campeggia nella pagina del manoscritto ed è stata letta come una sorta di *trait d'union* tra l'idea gloriosa del *sanctus* e l'idea sacrificale della consacrazione eucaristica; una sintesi figurativa della dottrina cristologica della duplice natura di Cristo che si sofferma, però, sul corpo piagato del Signore.

L'immagine indicherebbe visivamente anche una distinzione tra due momenti della liturgia ancora uniti, 'segnando' l'inizio della consacrazione eucaristica, che viene così a distinguersi dalla preghiera di lode. Una separazione che sarà poi fattiva nei sacramentari della seconda metà del IX secolo e che il rituale sottolineerà con una lunga pausa tra le preghiere di lode del *Vere dignum* e del *Sanctus* e il *Te igitur*, recitato dall'officiante con diverso tono, quasi sottovoce, per introdurre l'assemblea al memoriale della morte del Signore e del suo sacrificio⁶².

Sebbene nel sacramentario gellonese gloria e sacrificio siano ancora liturgicamente uniti, l'illustrazione della crocefissione, penetrata proprio al centro della liturgia della messa, rende esplicita la corrispondenza tra corpo e sangue di Cristo in croce e pane e vino presenti sull'altare: le parole di consacrazione pronunciate dal Signore durante l'ultima cena e il 'fatto' della crocefissione sono collegati e rimemorati nell'oblazione della messa. Lo stesso concetto era espresso nel capitolo che il coevo *Opus Caroli regis* dedica all'eucarestia: attraverso la consacrazione operata da Cristo, il pane e il vino sono allo stesso tempo materiali e

⁶² Cfr. soprattutto R. SUNTRUP, *Te Igitur-Initialen und Kanonbilder in Mittelalterlichen Sakramentarhandschriften*, in *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, a cura di C. Meier e U. Ruberg, Ludwig Reichert, Wiesbaden 1980, pp. 278-382.





divini, esattamente come lo è la persona del Salvatore, Dio e Uomo, che benedice in essi il suo corpo e il suo sangue⁶³.

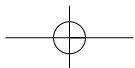
Proprio il corpo crocefisso ridetermina esplicitamente il valore della croce e il significato della crocefissione nel trattato *In honorem sanctae crucis* scritto da Rabano Mauro, e inviato con lettera dedicatoria all'imperatore Ludovico il Pio e al papa. L'opera, in due libri, si compone di una serie di *carmina figurata* la cui natura la rende però unica nel genere, tanto nel mondo antico quanto in epoca medievale, poiché, diversamente dalle composizioni di Porfirio, Alcuino e Teodulfo, la parola si fa figura, traducendo visivamente ciò di cui parla e costituendo un dotto e completo compendio di esegesi biblica, storia sacra e iconologia che la rese molto popolare e assai diffusa nei secoli successivi⁶⁴.

Il trattato è un'articolata lode della croce, che compiutamente ed esplicitamente è identificata con la crocefissione e con l'intero mistero della passione, passando attraverso la realtà divina e umana di Cristo. Il *carmen figuratum* con cui si apre il primo libro è la 'fondazione' della croce sul corpo di Cristo. L'immagine che Rabano compone con i nomi del Dio-Uomo e che, poi, spiega, ritrae Cristo re, vivo, ritto in piedi, con le braccia spalancate, il capo circondato dal nimbo crociato sul quale sono iscritte le parole dell'Apocalisse *rex regum et dominum dominorum*⁶⁵, gli occhi

⁶³ *Libri Carolini*, II, XXVII: «corporis et sanguinis Dominici sacramentum ad commemorationem suae passionis et nostrae salutis nobis concessum ab eodem mediatore Dei et hominum, per manum sacerdotis et invocationem divini nominis conficiatur» e più avanti «ipse namque auctor humani generis, qui pro salute nostra carnem nostri causa non est dedignatus accipere, cum et Veteris Testamenti terminum et Novi, appropinquante suae sacratissimae passionis die, salutiferum constitueret initium, et in se lapide angulari duos ex adverso parietes connectens, et secundum Apostolum faciens utraque unum, accepto pane, benedicto ac fracto, hoc salutare discipulis dedit praeceptum: Accipite, inquit, et manducate, hoc est corpus meum: similiter et calicem postquam coenavit accipiens, dedit discipulis suis dicens, Accipite et bibite: hic est enim calix sanguinis mei Novi et aeterni Testamenti qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum. Haec quotiescunque feceritis, in mei memoriam facietis (*I Cor 11*). Cum ergo istius evidentissimi et sacrosancti mysterii et per Veteris Testamenti mysticas figuras, et per Novi institutionem salutiferum et luce clarius teneat Ecclesia documentum».

⁶⁴ Sul trattato di Rabano Mauro cfr. lo studio di M. FERRARI, *Il "Liber sanctae crucis" di Rabano Mauro: testo-immagine-contesto*, Lang, Bern 1999. Si veda anche G. POZZI, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981.

⁶⁵ «Et habet super vestimentum et super femur suum nomen scriptum: Rex regum et Dominus dominorum» (*Ap 19, 16*).





aperti, il corpo nudo, coperto del solo *perizonium* [fig. 10]. Si tratta del Cristo trionfante sulla croce, *rex et sacerdos*, vincitore della morte. Questa la spiegazione:

Ecce imago Salvatoris membrorum suorum positione consecrat nobis saluberrimam, dulcissimam et amantissimam sanctae crucis formam, ut in ejus nomine credentes et ejus mandatis oboedientes, per ejus passionem spem vitae aeternae habeamus; ut quotiescumque crucem aspiciamus, ipsius recordemur, qui pro nobis in ea passus est, ut eriperet nos de potestate tenebrarum, *deglutiens quidem mortem, ut vitae aeternae haeredes efficeremur*, profectus in caelum subiectis sibi angelis et potestatibus et virtutibus⁶⁶.

Il corpo di Cristo ‘consacra’ con la posizione delle sue membra la forma della santa croce – che infatti è del tutto assente nell’immagine – ed essa diventa perpetua memoria di quel corpo, tanto che ogni volta che si guarda quella forma si ricorda colui (*ipse*) che ha patito ed è morto per trarre dalle tenebre l’uomo e dargli la vita eterna.

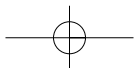
Rabano chiarisce che il corpo di Cristo è il corpo di Dio che si è incarnato per la redenzione («item nostra natura, quam pro nostra redemptione suscepit»): rivela l’unione delle due nature nella persona di Gesù e la compresenza di entrambe nel momento della passione (ossia del sacrificio), indispensabile per l’efficacia della salvezza:

Sunt quippe et in ipsa pagina nomina ejusdem Redemptoris nostri versibus comprehensa, quaedam ex divinitatis ejus substantia, quaedam vero ex dispensatione susceptae humanitatis assumpta, ut ostenderetur, quod idem mediator Dei et hominum, et Patri est in deitate consubstantialis atque coequalis, et matri in humanitate suscepta connaturalis atque consimilis, quia omnem naturam nostram ipse perfecte suscepit absque peccato. Qualitas autem eorum facile per rationem subternexam potest cognosci utrum ad divinam vel ad humanam ejus pertineant naturam⁶⁷.

Il concetto è tradotto sulla pagina attraverso la parola che si fa immagine, per cui i versi che compongono la figura del corpo di

⁶⁶ RABANO MAURO, *In honorem Sanctae Crucis*, PL 107 (ed. M. Perrin, CCCM 100, 1997), p. 29.

⁶⁷ *Ibidem*.





Cristo in forma di croce sono ‘incarnati’ in essa, e dicono il suo essere «Filius Dei et Dominus dominantium», ovvero la sua umanità⁶⁸ e la sua suprema divinità⁶⁹, ‘chiamata’ con tutti i nomi che a essa sono stati riferiti nell’Antico come nel Nuovo Testamento. In Cristo, dunque, le Scritture si adempiono e la storia della Salvezza è ricapitolata. Per questo la sua persona – vero Dio e vero uomo – manifesta nel suo corpo sacrificato, e quindi in forma di croce, diviene ordine del mondo: «in cruce namque quae juxta caput ejus posita est sunt tres litterae, hoc est, A, M, et Ω, quod significat initium et medium et finem ab ipso omnia comprehendi»⁷⁰. Nella verità del corpo sono compresi la verità del Dio-Uomo, la verità della croce e il mistero della salvezza che è mistero della morte e della resurrezione.

Il che, in un movimento di ritorno, viene rimarcato nella spiegazione dell’ultimo *carmen* in figura – con cui significativamente si chiude il primo libro – nel quale le parole compongono l’immagine di Rabano in persona nell’atto di adorare la croce («imago vera mea, quam subter crucem genua flectentem et orantem depinxeram»):

Deus omnipotens, Pater Domini nostri Jesu Christi, qui Unigenitum tuum ex te ante saecula natum carnem et animam humanam in tempore adsumere, et crucem subire pro humani generis salute voluisti: te adoro, tibi gratias ago⁷¹.

Nella croce è Cristo che si adora, il suo essere Dio onnipotente.

Fondata e consacrata da quelle membra, essa rimanda al sacro corpo che viene ‘immaginato’ nella mente durante la preghiera e

⁶⁸ Cristo è chiamato uomo «quia incarnatus est. Mediator, quia de morte ad vitam nos perduxit. [...] Sacerdos, quod pro nobis hostiam se obtulit. [...] Dicitur autem panis, quia caro. Vitis, quia ex sanguine ipsius redempti sumus. [...] Nec mirum si vilibus significationibus figuretur, qui dum sit Patri coaeternus ante saecula Filius, *naturae nostrae* vilitatem non spernens, natus est in tempore hominis filius. *Verbum enim caro factum est, et habitavit in nobis*» (*ibi*, pp. 31-32).

⁶⁹ In quanto Dio Cristo è «de se principium omnium rerum, hic nobiscum Deus, hic origo et finis universorum est, lux vera, imago Dei Patris invisibilis, os Domini, splendor lucis aeternae< qui consubstantialis Patri, sol justitiae, Verbum Dei, et ex lumine lumen est. Hic coequalis virtus et manus Domini est, dux justorum et propheta verus, quem Filium Dei unigenitum et primogenitum juste confitemur» (*ibi*, pp. 227-228).

⁷⁰ *Ibi*, p. 33.

⁷¹ *Ibi*, p. 219.





la meditazione: inevitabilmente, all'immagine del re glorioso si sovrappone quella dell'uomo 'paziente', e il trionfo è preceduto dal sacrificio e dal dolore. La croce gemmata che dall'epoca costantiniana, e soprattutto teodosiana, aveva portato sino al regno franco la teofania del Dio vivente e vittorioso, diviene legno della vita, insanguinato. Non è più un segno e non è un'immagine. Non è patibolo, un oggetto reale, storico: è memoria del corpo sacrificato, lo mostra e ne indica le piaghe. Questi concetti erano già espressi nel *Sogno*, dove la croce ricordava la battaglia del guerriero, inchiodato al suo legno, tanto da divenire una cosa sola con il corpo. Ora, però, l'umanità di Cristo è esplicita e viene contemplata senza metafore.

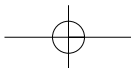
Cosa venga 'visto' dagli occhi della mente, Rabano lo chiarisce nell'*Opusculum de Passione Domini*, dove spiega le ragioni e i termini della contemplazione della croce e descrive il volto del Dio-Uomo disegnando, attraverso lo sguardo del fedele, il suo corpo.

Secondo i modi che poi saranno propri della tecnica di meditazione, il devoto compone un'immagine interiore e pone se stesso, anima e corpo, in presenza di quell'immagine divenendone partecipe: guarda, ascolta, considera, comprende (si noti il martellante uso degli imperativi *attende, aspice, respice, vide, cogita*), coinvolge tutte le sue facoltà razionali, tutti i suoi sensi e tutti i suoi sentimenti (intelletto, cuore, corpo e affetto) nella visione, come se si trovasse realmente e fisicamente di fronte all'oggetto immaginato. Così Cristo crocefisso è raffigurato nella mente con una vivezza tale che fedele e Creatore si trovano faccia a faccia e il devoto può vederne, *quasi presentialiter*, il corpo morente e trattenerne l'*imago* nel cuore, per capire:

Agnosce vultum Creatoris et Redemptoris tui, et respice in faciem Christi tui, et toto cordis et corporis intuitu, toto intellectu et affectu, et valde humiliato spiritu sic attende istam imaginem, quasi Christum in cruce praesentialiter morientem, et cogita in corde tuo cujus imago et superscriptio haec: quia Deus est et homo⁷².

Lo sguardo, preciso e dettagliato, percorre la croce e vede il corpo di Dio che è descritto in modo sbalorditivo, restituendo

⁷² RABANO MAURO, *Opusculum de Passione Domini*, PL 112, col. 1425.



un'immagine assolutamente desueta, non più regale, ma turpe, dolorosa, nella quale Cristo, flagellato e coronato di spine, mostra i segni dell'intera passione:

Si vis ad vitam ingredi per Jesum, [...] si vis edere de ligno vitae, [...] non te deterreat, nec tibi vilescat, quod undique invenis difficilem et vilem accessum. Spinas habet in capite, in manibus et pedibus clavos, lanceam in latere, flagella in brachiis, et totus laceratus in corpore, et quasi leprosus turpis ad videndum, et gravis ad sequendum⁷³.

Quest'immagine anticipa e condensa, riassumendolo, il punto di arrivo dell'intero percorso di meditazione nel quale Rabano stimola al ricordo degli episodi che il corpo porta su di sé e ordina la memoria secondo le due grandezze della croce, ossia *latitudo* e *longitudo*, le linee percorse dallo sguardo⁷⁴. Con un primo movimento orizzontale, il monaco guida gli occhi del devoto lungo il legno del *patibulum*, la *latitudo* della croce, e vede il crocefisso che volle morire.

expansis manibus, omnes amplexans, omnes ad se vocat, nullum respuit, inclinato capite inimicis suis osculum pacis offerens, injuriam suam omnino dissimulans, imo pro illa satisfaciens, perforato undique corpore, et aperto latere corpus et sanguinem suum, cor et animam, imo totum Deum et hominem, et cum ipso vitam et inspirationem et omnia nobis et singulis largissime tribuit, et pro malis tot bona retribuit et tot mala sustinuit⁷⁵.

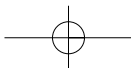
Poi lo sguardo va dal basso verso l'alto, nel senso della *longitudo*, e contempla l'intera umanità di Cristo, fisica, «a planta pedis usque ad verticem», e temporale, «ab incarnatione usque ad resurrectionem»⁷⁶. Ed è proprio la dimensione del tempo che introduce la narrazione dell'intera vicenda terrena del Signore, dall'infanzia alla passione che lì, nei segni lasciati su quel corpo, è riassunta, quasi rappresentata:

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*. Rabano riprende il motivo della *longitudo* e *latitudo crucis* per mostrare in essa il corpo del Signore.

⁷⁵ *Ibi*, col. 1426B.

⁷⁶ *Ibidem*.





Cogita quantus ei fuit labor corporis [...]. Fraudulenter captum, tam indecenter ligatum, et per noctem de domo in domum tam turpiter fustigatum, coram pontificibus et magnatibus sputis illitum et alapis caesum, mane ad domum Pilati ductum, quasi reum mortis justitiae saeculari expositum; dehinc Herodi praesentatum, et ab illo et exercitu ejus pro fatuo reputatum, et iterum a Pilato quasi regem stultorum derisum, et quasi malefactorem [asperis] verbis et verberibus affectum, coram tot Judaeis et gentibus tam viliter accusatum, tam graviter flagellatum, sine causa judicatum, portare crucem coactum quasi latronem et homicidam, justum pro injustis et iniquis, et cum iniquis non exsilio, non carcere, non pedis aut manus amissione, sed morte, et morte turpissima, condemnatum, et levatum coram amicis et inimicis, in festo excellenti, in loco eminenti, inter brachia vilissimae crucis, manibus et pedibus sic extensis, clavis ferreis perforari, sic pendentem ab omnibus derideri. Ibi aures ejus inimicorum blasphemias audiebant, oculi ridentes et insultantes videbant, nares fetorem sentire poterant, et ori sitiendi potum mortiferum offerebant, qui (ut ait Hieronymus super Isaiam) jam pilos barbae ejus evulserant⁷⁷.

Proprio a partire dal *labor corporis*, l'immagine del crocefisso composta nella mente evoca l'azione e la circostanza che hanno prodotto i segni del patimento e lo fa non secondo una modalità narrativa, ma attraverso una sorta di montaggio di 'immagini riasuntive' (per questo dettagliate e fortemente aggettivate) che si pongono in sequenza, un *flash* dopo l'altro, l'una giustapposta all'altra. Sono tutte scene identificate da un verbo d'azione (*captum, ligatum, fustigatum, illitum, caesum, ductum, expositum, derisum, accusatum, flagellatum, condemnatum, levatum*), ordinate secondo l'esatta successione cronologica degli avvenimenti, in modo tale da ricostruire perfettamente l'insieme dell'evento, senza raccontarlo.

Quella che ne risulta è la composizione di un'immagine 'agita' del corpo di Cristo, un'immagine che è essa stessa 'teatro' di fatti e che apre memorie di azioni. Come se dallo sguardo quasi *presentialiter* rivolto a Cristo prendesse avvio, nel ricordo, la ri-attuazione dei gesti compiuti su di lui, anch'essi vividamente concreti, in un coinvolgimento sensoriale, oltre che spirituale, del devoto. Ciò che la mente vede davanti a sé non è più solo il

⁷⁷ *Ibidem.*





Cristo crocefisso, ma il Cristo ‘passionato, che diviene paradigma di ‘pazienza’ e di umiltà, modello da imitare per poter ottenere la salvezza.

In questo senso l’itinerario di meditazione risulta efficace per spiegare il significato della funzione memorativa della croce che, rimandando al fatto della crocefissione, è rendere partecipi del mistero di redenzione. Lo aveva chiarito anche l’*Opus*: il *mysterium crucis* è per la salvezza dell’uomo⁷⁸. Qui però diventa centrale il motivo della consapevolezza e della penitenza: Cristo ha sopportato tutto per l’uomo. Lui stesso è passato attraverso il patimento per giungere alla gloria. Chi potrà goderne ‘gratis’? Approfondendo il tema penitenziale⁷⁹, Rabano lo collega alle piaghe del corpo di Cristo, la cui contemplazione diventa consapevolezza del peccato che Dio vuole redimere:

O anima, ista pensa et recogita, quam angusta et aspera via est quae ducit ad vitam, et quanta oportuit eum pati ut intraret in gloriam suam. Si suam gloriam sic emit, quis eam omnino gratis habebit? Denique si ista te non movent, considera quod Pater tuus est coelestis, et frater etiam carnalis, et amicus fidelis, et beneficus, utilis, ita quod etiam pro te damnato antequam sic moreretur, pro reatu tuo grandi et multiplici sic punitur in omnibus membris suis, ut propitiaretur omnibus iniquitatibus tuis: sic sustinet plagas multas, ut sanet omnes infirmitates tuas: sic redemit de interitu vitam tuam vilem, inutilem, abominabilem, damnabilem redemptione tam pretiosa, tam copiosa, tam gratiosa, tam gloriosa Deitate. Sic destruit reatum peccati et inferni per talem interitum corporis sui. Sic coronavit caput spinis, ut coronaret te in misericordia et miserationibus: ita repleta est malis anima ejus, et nullum mundi habuit bonum, ut repleat in bonis desiderium tuum. Sic moritur in cruce caro sua, ut renovetur ut aquilae juvenus tua⁸⁰.

Vedendo *coram se* il dolore di Cristo e comprendendo che ogni

⁷⁸ Cfr. *Libri Carolini*, II, cap. XXVIII.

⁷⁹ Il tema penitenziale, già caro ad Alcuino e all’*entourage* della corte di Carlo nel quale la lezione di Agostino era prediletta, ora diviene centrale probabilmente per l’urgenza delle istanze soteriologiche discusse in occasione dell’aspra controversia sulla predestinazione, nella quale il monaco di Fulda fu personalmente coinvolto come acceso oppositore delle posizioni di Gotescalco, un suo allievo, e difensore dell’ortodossia dottrinale. Sulla controversia si legga il capitolo V in CHAZELLE, *The Crucified God*, pp. 165-208.

⁸⁰ RABANO MAURO, *Opusculum de Passione Domini*, col. 1430.





piaga è per la sua redenzione, l'uomo deve pregare e chiedere misericordia, invocare il perdono:

Et tu in his omnibus insensatus, induratus et ingratus haec vides, et rides, serve nequam et degenerans, qui sine pudore et sine dolore vides coram te patibulum et suspensum in eo Patrem tuum. Nec advertis, miser et miserabilis, quo iudicio et supplicio dignus es condemnari, qui corpus ejus sic pendentis in patibulo toties sagitta vel lancea transfixisti, quoties mortaliter peccasti: nec sufficiebat tibi animam tuam non redere Redemptori tuo, sed etiam ei alias abstulisti. Roga ergo ut sit tibi Deus misericors et propitius, et convertere in toto corde ad ipsum: qui vivit in saecula saeculorum⁸¹.

È proprio questo il significato della preghiera che Rabano rivolge alla croce, adorandola: il penitente in segno di umiltà è prostrato davanti al Signore crocefisso, e la posizione del suo corpo traduce fisicamente l'atteggiamento della sua anima e del suo cuore, incarna la sua supplica, ora e alla fine dei giorni, quando Cristo tornerà non in trono, ma sulla croce, tribunale celeste della *parusia*:

Te Dominum verum supplex et laetus adoro, atque cruci tuae subisse et humiliter salutans dico: o lignum vitale et ara salutifera, te adoro, spem vitae aeternae, deprecans ut per te structuram sanctissimam hostia grata Deo oblatas existam. Hoc meum est desiderium [...] ut per passionis tuae gratiam me tibi oblatum famulum suscipias, tuaque crucifixio totum quod in me tibi contrarium sit consumat [...] et pietatis verba in os meum reponat. [...] Ergo quando adveneris, Domine Jesu, judicare vivos ac mortuos ac saeculum per ignem, [...] quando secundum Evangelium tuum apparebit signum filii hominis in coelo, [...] obsecro ut tunc a flammis ultricibus sancta crux me eripiat⁸².

Dalle parole di Rabano Mauro sembrerebbe che tanto l'adorazione della croce quanto la meditazione della passione non presuppongano né facciano riferimento alla contemplazione di un'immagine materiale del corpo di Cristo crocefisso (immagine tutt'al più miniata, conservata in libri liturgici o esegetici, subordinata alla parola scritturale o incarnazione della parola stessa, accessibile a pochi), ma suggeriscano piuttosto una *visio interioris*, del

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² RABANO MAURO, *In Honorem Sanctae Crucis*, pp. 285-286.



cuore e della mente. Il che troverebbe una qualche conferma nel passo dell'*Opusculum* in cui Rabano, rimandando a una figura composta da lettere, la indica quasi esplicitamente come oggetto della meditazione:

Aspice litteras coronae, id est puncturas quas in circuitu capitis sibi corona impressit, et totum vultum ejus absconditum et despectum, sputis et colaphis deturpatum, et spinarum aculeis cruentatum; tot corpus ejus litteris nigris et rubeis plenum, quot flagellatum plagis; lividum et guttis sanguineis respersum: ipsum denique decus angelorum, et speciosum forma prae filiis hominum turpius tractari quam leprosum, crudelius quam aliquem sceleratum⁸³.

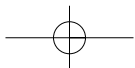
Ma che già al tempo del monaco di Fulda fosse plausibile la presenza di croci dipinte con l'immagine del corpo del Signore – probabilmente secondo l'iconografia che Sepière ha analizzato con riferimento alle illustrazioni di codici –, o scolpite⁸⁴ è tesi ormai ampiamente sostenuta dalla critica storica e artistica che ha portato riscontri convincenti sia sul piano delle fonti letterarie che dei manufatti⁸⁵. Tra questi ultimi, il riscontro più eclatante è certamente la datazione del ligneo Volto Santo di Sansepolcro che, nel corso dei lavori di restauro, è stato datato al tardo VIII-primo IX secolo, e che, in tal modo, diviene la più antica attestazione di crocefisso plastico, ossia tridimensionale, in Occidente⁸⁶. D'altro canto, una serie non amplissima ma significativa di fonti collega la raffigurazione della crocefissione al culto della croce, con riferimento a una prassi liturgica che molto si avvicina a quella testi-

⁸³ RABANO MAURO, *Opusculum de Passione Domini*, col. 1427.

⁸⁴ Interessante il saggio di L. NEES, *On the Image of Christ Crucified in Early Medieval Art*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocefisso in Europa*, Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000), a cura di M. Ferrari e A. Meyer, Istituto Storico Lucchese, Lucca 2005, pp. 345-373, nel quale avanza l'ipotesi di una genesi tutta occidentale dell'iconografia del crocefisso, in modo particolare quella identificata come il tipo del Volto Santo, tradizionalmente fatta risalire all'ambiente bizantino (cfr. in particolare pp. 346-351).

⁸⁵ Cfr. C. CHAZELLE, *Crucifixes and the Liturgy in the Ninth-Century Carolingian Church*, in *Il Volto Santo in Europa*, pp. 67-93.

⁸⁶ Cfr. *Il Volto Santo di Sansepolcro: un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di A.M. Maetzke, Silvana, Cinisello Balsamo 1994. Si veda anche A.M. MAETZKE, *Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *Il Volto Santo in Europa*, pp. 193-207.





monciata da Rabano (e da Amalario). I documenti più importanti sono da riferirsi alla disputa sul culto delle immagini che tra l'820 e l'840 impegnò i teologi carolingi contro il parossismo iconoclasta di Claudio da Torino, il quale giunse a negare la liceità persino della croce all'interno delle chiese, vietandone presenza e culto, e in specifico l'adorazione⁸⁷ che, dall'VIII secolo, era divenuta pratica diffusa e prioritaria nella liturgia della Chiesa occidentale e che all'interno dell'opera di riforma liturgica promossa dai re franchi aveva subito straordinarie modifiche. L'opera *In honore Sanctae Crucis* è da leggere come *trait d'union* tra le posizioni dei *Libri Carolini* e i trattati della prima metà del IX secolo i quali, attestando la presenza di croci dipinte o scolpite con l'immagine del crocefisso, suggeriscono che la loro presenza nelle chiese fosse ormai consuetudine e il culto loro rivolto, diffuso. Claudio nella sua epistola all'abate Teutmiro di Nimes parla di superstizione riferendosi a coloro che affermano di *colere, venerare, e adorare* «ob recordationem salvatoris nostri crucem pictam atque eius honore imaginatam», ritenendo che in un tale culto sia da ravvisarsi piuttosto un certo compiacimento per «obprobrium passionis et inrisio mortis»⁸⁸. La repulsione per il crocefisso, di rimando, è stigmatizzata da Dungalò e Giona di Orleans, che difendono il culto della «crucifixi sacram [...] effigiem»⁸⁹, o «crucem imaginem Christi gestantem»⁹⁰, e, specificando che «ob memoriam passionis Dominicae imaginem crucifixi Christi in auro argentove exprimimus, aut certe in tabulis diversorum colorum fucis depingimus», iscrivono nella «traditionem ecclesiaticam»⁹¹ tanto l'uso di croci dipinte, quanto quello di crocefissi di metallo, in modo particolare d'oro e d'argento. Come Susan Rabe ha dimostrato, le dimensioni di questi crocefissi potevano variare, ma certamente dovevano consentir-

⁸⁷ A proposito cfr. J. VAN BANNING, *Claudius von Turin als eine extreme Konsequenz des Konzils von Frankfurt*, in *Das Frankfurt Konzil von 794: Kristallisationspunkt karolingischer Kultur*, 2 voll., a cura di R. Berndt, Mainz 1997, II, pp. 731-749.

⁸⁸ CLAUDIO DI TORINO, *Apologeticum atque rescriptum Claudii episcopi adversus Theutmirum abbatem*, MGH, Epp. 4. ed. E. Dümmler, p. 611.

⁸⁹ DUNGALO, *Liber adversus Claudium Taurinensem*, PL 105, coll. 465-530, col. 528A; cfr. anche ID., *Responsa contra perversos Claudii Taurinensis episcopi sententias*, MGH, Epp. 4, ed. E. Dümmler, pp. 583-585.

⁹⁰ GIONA DI ORLEANS, *De cultu imaginum libri tres*, PL 106, col. 333C.

⁹¹ *Ibi*, col. 340.



ne la visione a distanza da parte di gruppi di persone, poiché probabilmente erano situati in prossimità degli altari, soprattutto di quelli dedicati alla croce, che si trovavano al centro della navata, come, per esempio, nelle chiese di Saint-Riquier e di San Gallo⁹².

L'acquisizione di prove a favore della presenza di immagini del crocefisso dipinte e scolpite cambia in particolare il senso del culto alla croce che Rabano esprime nelle sue opere, e rende più reale, quasi percepibile, il legame tra *mysterium crucis* e *imago crucifixi*⁹³, che è certamente legame 'interiore', basato sulla capacità di richiamare alla mente, attraverso la memoria attivata nella meditazione, l'immagine del corpo piagato di Cristo, ma che è anche esteriore, visibile.

La cosa non è dappoco se considerata in relazione ai modi che il culto assume, proprio verso la croce-crocefisso, negli scritti del IX secolo, che unanimemente testimoniano come la liturgia vada concependo un culto 'fisico', fatto di gesti e atti di devozione evidenti, dei quali diviene necessario chiarire il significato e la natura anche e soprattutto in relazione alla peculiarità dell'oggetto cui il culto si rivolge. Argomentando la sua *Quaestio de adoranda cruce* Eginardo aveva spiegato molto chiaramente la differenza tra *orare* e *adorare*.

Orare est [...] Deum invisibilem, [...] in mente vel voce, vel pariter ac voce, sine corporis gestu precari. Adorare vero rei visibili et coram positae ac presenti vel inclinatione capitis vel incurvatione vel prostratione totius corporis vel prosternatione brachiorum atque espansione manuum vel alio quolibet modo ad corporis tamen gestum pertinente venerationem exhibere⁹⁴.

La croce, dunque, può essere adorata in quanto «sine dubio sancta est et competentem sibi habebit honorem», ma poiché prosternandosi davanti a essa «eum, qui in ea pependit interioribus

⁹² Cfr. S.A. RABE, *Faith, Art, and Politics at Saint-Requier. The Symbolic Vision of Angilbert*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1995. Il riferimento è ad ANGLBERTO DI SAINT-REQUIER, *Institutio de diversitate*, 17, in *Corpus Consuetudinum Monasticarum cura Pontifici Athenaei Sancti Anselmi de Urbe editu*, a cura di K. Hallinger, Schmitt, Siegburg 1963, I, *Initia Consuetudinis Benedictinae*, pp. 283-303.

⁹³ Spesso in questi scrittori i termini 'croce' e 'crocefisso' perdono il loro specifico significato e vengono ugualmente identificati con la parola *crux*. Cfr. CHAZELLE, *Crucifixes and the Liturgy*, pp. 71-72.

⁹⁴ EGINARDO, *Quaestio de adoranda cruce*, in MHG, *Epp.* 5, ed. K. Hampe, p. 147.



oculis intuentes adoremus»⁹⁵, la preghiera che il fedele le rivolge è diretta al Figlio di Dio. Questo è quello che spiega Rabano – rivolgendosi alla croce preghiere attraverso «hymnis, laudibus, corde, ore, manu et totius gestu corporis», ma «semper memorans» la bontà creatrice e redentrice di Cristo⁹⁶ – e che, esplicitamente, dice anche Amalario di Metz nel suo *Liber officialis*:

Crux ab initio, ex quo eam Dominus beavit sanguine suo, ab omnibus fidelibus verbis et operibus glorificata est. [...] Sic prosternor ante crucem. [...] Et ego jacens ante crucem, passus Christus pro me, proscriptus est in corde meo, virtutem sanctae crucis, quam accepit ex Dei Filio, adoro. [...] Crux Christi ante me posita, Christum quasi pendentem in ea mente teneo. [...] Quem deprecor, ipsum adoro, prosternor corpore ante crucem, mente ante Dominum, veneror crucem, per quam redemptus sum; sed illum deprecor, qui redemit⁹⁷.

Ora, se oltre che riconoscere con gli occhi interiori la presenza di Cristo sulla croce, il fedele può vederne la figura, dipinta o, più ancora, scolpita, il gesto fisico della prostrazione e l'atto del bacio divengono straordinariamente più forti ed esprimono un rapporto 'in presenza', fatto di una 'relazione' assolutamente concreta. Comunque sia, la fisicità delle azioni con cui il penitente rende visibile la propria umiliazione, foggiate su quella del crocefisso, è una prima traduzione nella carne di un atteggiamento spirituale, invisibile, quale è la preghiera di perdono che la mente e la voce rivolgono a Cristo⁹⁸.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ RABANO MAURO, *In honorem Sanctae Crucis*, p. 286.

⁹⁷ AMALARIO DI METZ, *De Ecclesiasticis Officiis*, PL 105, coll. 1028-1029. Nato a Metz nel 770-775, vescovo di Treviri e poi di Lione come successore di Agobardo. Ambasciatore di Carlo Magno a Costantinopoli. È ritenuto maestro indiscusso nel pensiero liturgico sino a Innocenzo III. Il suo commento liturgico rimane il maggiore sino a quello di Guglielmo Durando (1296). Cfr. E. MAZZA, *La celebrazione eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione*, EDB, Bologna 2003, pp. 154-161.

⁹⁸ Esplicitamente lo dice Amalario: «Ea die qua crux deosculatur, humiliatus est pro nobis Patri usque ad mortem, mortem autem crucis. Si hujus mortis imitatores esse debemus, necnon et humilitatis oportet esse. Unde prosternimur ante crucem, ut fixa humilitas mentis, per habitum corporis demonstratur. Humilitatem mentis non possumus amplius monstrare, quam ut totum corpus ad terram prosternatur» (AMALARIO DI METZ, *De Ecclesiasticis Officiis*, col. 1028).





Il culto della croce, che trova il suo momento più alto nella celebrazione del triduo pasquale, tra l'VIII e il IX secolo sembra andare proprio nella direzione di un'esplicitazione o incarnazione delle verità spirituali e del significato sacrificale sino a divenire *presentazione* del sacrificio, 'svelamento' del mistero. Credo che questo processo abbia a che fare con la parallela *presentificazione* del corpo di Cristo, sulla croce e nell'eucarestia.

4. *Il culto della croce*

Il culto della croce fu certamente molto importante nella pratica religiosa della Chiesa carolingia, tanto, come abbiamo accennato, da essere messo in discussione e contestato perché in qualche modo confondibile con pratiche considerate prive di senso quali la venerazione di oggetti materiali come le immagini. Invece, la natura misterica della croce e il suo essere intimamente collegata al corpo di Cristo non solo fondavano appieno la sua legittimità, ma davano adito a un processo di ampliamento e arricchimento dei riti con i quali veniva celebrata⁹⁹. Riti nei quali si riflette lo stesso processo di trasformazione e complessità che nel corso di meno di un secolo aveva subito il significato stesso della croce.

Come è noto, il culto era solennemente celebrato il venerdì santo, giorno interamente dedicato alla memoria della passione e morte di Cristo, durante il quale era officiato il rito dell'*Adoratio* che attorno al VII secolo era finalmente giunto anche in Occidente da Gerusalemme, e che fu introdotto a Roma (attraverso l'influenza dei riti franco-germanici) un secolo dopo¹⁰⁰. Le

⁹⁹ La croce di Cristo veniva celebrata soprattutto in tre occasioni, ossia il venerdì santo con il rito dell'*Adoratio Crucis*, nella festa di origine gallicana pre-carolingia dell'invenzione della croce e in quella dell'esaltazione della croce. Nonostante le preghiere di queste cerimonie ricordino le sofferenze di Cristo, l'enfasi è sempre posta sulla redenzione della colpa di Adamo e sulla santificazione della croce, albero della vita e baluardo a difesa dell'uomo contro la morte e il diavolo. Cfr. in particolare CHAZELLE, *Crucifixes and the Liturgy*.

¹⁰⁰ Le pratiche liturgiche gerosolimitane sono il punto di partenza di molti dei riti occidentali della settimana santa. Prima del VII secolo non si ha nessuna traccia di questo rito neppure nella liturgia gallicana (come è rilevabile dal Sacramentario Gallicano antico, dal Messale di Bobbio e dal Messale Gotico). All'inizio del VII secolo compare solo nella liturgia mozarabica probabilmente in dipendenza dalla litur-



due più antiche attestazioni dell'*Adoratio* sono di diversa tipologia, una papale attestata dall'*Ordo Romanus XXIII* (compilato tra il 700 e il 750 d.C.), l'altra presbiteriale attestata dal Sacramentario Gelasiano antico (compilato tra il 628 e il 715), che testimonia le prime influenze gallicane sul rito romano puro¹⁰¹. In entrambe domina l'idea trionfale ed escatologica, di matrice gerosolimitana, della croce gloriosa di Cristo che, in quanto reliquia del vero legno e perciò, strumento salvifico, è il centro della cerimonia; alla sua presenza 'fisica' si adattò l'intero servizio eucologico, unico rito con cui – fino ad allora – l'Occidente aveva commemorato il giorno della morte del Signore, compimento dell'intero progetto di salvezza preannunziato dalla Bibbia e dai profeti¹⁰². Il rito papale, infatti, ruota interamente attorno alla croce-reliquia, conservata convenientemente in una cassa d'oro ornata con gemme che, portata processionalmente sino alla chiesa *ad Jerusalem* al canto del salmo 118, veniva posta sull'altare. Qui,

gia gerosolimitana. A Roma arriva, dunque, dalle Gallie e diventa una parte fissa della liturgia papale attorno all'VIII secolo. Dall'VIII secolo, la cerimonia dell'*adoratio* si diffonde in Occidente nei luoghi nei quali è conservata qualche reliquia della santa Croce; in seguito, forse a imitazione della liturgia papale, si estende a molte altre regioni, pur se prive di reliquie (cfr. HS, II, p. 791).

¹⁰¹ Uno degli esemplari che possediamo è il manoscritto *Regimensis 316* della Biblioteca Vaticana, risalente al 750 d.C. circa e copia dell'originale perduto. Apparteneva al monastero di Chelles, vicino Parigi. Questo sacramentario fu compilato per una delle 25 chiese titolari esistenti a Roma tra il VII e l'VIII secolo e dunque attesta una tradizione liturgica presbiteriale. Portato in Gallia entro la fine del VII secolo al fine di romanizzare la liturgia gallicana è, però, fonte importante per il rito franco-romano che si stava sviluppando a nord delle Alpi. Cfr. *Scientia Liturgica. Manuale di liturgia*, a cura di A.J. Chupungco, 5 voll., Piemme, Casale Monferrato 1998, I, *Introduzione alla liturgia*, pp. 267-268.

¹⁰² Il venerdì e il sabato non ammisero mai la celebrazione eucaristica né a Roma né altrove. Dunque, fino al VII secolo, l'unico servizio religioso del venerdì era quello eucologico che si apriva con la preghiera dei celebranti, i quali in silenzio, senza alcuna formula di introito e senza alcun canto, davano inizio alla sinassi didattica composta di *lectiones*, *responsorio* e dalla recita della passione secondo Giovanni. La sobrietà originaria del servizio è rilevabile dalla lettura delle prescrizioni date dagli *Ordines Romani 16* e *17*, fonti di ambiente monastico franco del VII e VIII secolo che però lasciano intravedere un uso di materiali più antichi, il cui spirito romano prevale sulla forma gallicana. L'antica regola benedettina (VI secolo) prescrive che dopo le lodi siano sospese tutte le altre Ore dell'Ufficio e ci si occupi solo della meditazione dei dolori del Signore. La devozione principale con cui si suppliva all'assenza di altra forma di celebrazione era la recita integrale del salterio secondo l'ordine dei salmi, che i monaci di san Benedetto a Montecassino recitavano a piedi nudi.



dopo essere stata tolta dal prezioso involucro, riceveva l'adorazione del papa, il quale le si prostrava innanzi e poi, rialzatosi, la baciava. La sinassi didattica, conclusa dalla lettura della passione giovannea, iniziava subito dopo e si svolgeva contemporaneamente alla cerimonia del bacio della reliquia da parte del resto del clero e, poi, di tutto il popolo¹⁰³. Il rito d'influenza gallicana, similmente, prevedeva che il servizio eucologico, fissato per l'ora nona, venisse officiato alla presenza della croce sull'altare. Ma essa, non più una reliquia, veniva adorata con il bacio e in silenzio solo al termine delle orazioni solenni che seguono la lettura del *Passio* e solo dopo che anche le specie eucaristiche, santificate il giorno innanzi, erano state portate dal sacrario sull'altare, accanto alla croce.

Già dalla fine dell'VIII secolo, però, assistiamo alle prime modifiche dell'intera liturgia del venerdì santo, in corrispondenza con quella maggiore attenzione al dato reale dell'umanità di Cristo crocefisso che, abbiamo visto, pervade la riflessione teologica, la letteratura e l'arte¹⁰⁴: anzitutto il servizio eucologico, fissato per

¹⁰³ Prevede che all'ora ottava il papa vada dal Laterano a S. Giovanni accompagnato dal clero. Tutti debbono essere scalzi. Li entrano in chiesa e vanno davanti all'altare dove il papa ordina che sia acceso il lume e con lo stesso lume vengono accese due fiaccole bianche che due chierici portano in processione davanti al papa. Da S. Giovanni escono cantando il salmo *Beati Immacolati*. Un diacono sta alla sinistra del pontefice e gli tiene la mano, con la mano destra il papa porta il turibolo con l'incenso. Dietro a lui un diacono porta il legno della croce in una cassa d'oro ornata con gemme: la stessa croce sopra è ornata di oro e gemme e dentro a un incavo ha una mistura di balsamo profumato. Quando giungono a *Jerusalem* entrano in chiesa e pongono la cassa sull'altare e il papa la apre. Poi si prostra davanti all'altare in orazione e quando si alza la bacia, si sposta e sta vicino al suo seggio. Dopo il bacio papale il suddiacono va all'ambone e legge la prima lettura. Poi vi sale il cantore e canta il graduale *Domine audivi*. Poi risale il suddiacono e legge la seconda lettura. E ancora sale il cantore che canta il tratto *qui habitavit*. Al termine del canto il diacono si reca all'ambone a piedi nudi e portando il vangelo, accompagnato da due suddiaconi, procede alla lettura del *Passio* giovanneo. Finita la lettura del *Passio* il papa recita le orazioni solenni accompagnate dalla genuflessione. La sinassi didattica avviene mentre la croce viene baciata prima dal resto del clero e, poi, dopo che è stata posta sopra al cofanetto, da tutto il popolo. Dopo le orazioni solenni la cerimonia ha termine. Il popolo che si vuol comunicare in quella sede lo può fare con le specie consacrate il giorno avanti.

¹⁰⁴ Proprio agli anni '80 del Settecento è stata datata la lista di reliquie conservate nella chiesa del Santo Salvatore a Saint-Riquier redatta da Angilberto, che testimonia una particolare sensibilità per la vita e la morte di Cristo: «de ligno Domini, de veste ejus, de sandalis ejus, de praesepe ejus, de spongia ejus, de Jordane ubi baptizatus est;



l'ora terza, si separa dalla cerimonia dell'*adoratio* e, celebrato in silenzio, nella chiesa totalmente buia e con gli altari completamente nudi dal vespro del giorno innanzi, diviene un rito dedicato più alla memoria della passione che alla lode della gloria, attenuando lo stile scarno e asciutto dell'antica liturgia romana e arricchendosi di nuove preghiere. In modo particolare a conclusione della sinassi didattica viene introdotta un'azione il cui carattere è già fortemente drammatico: due diaconi improvvisamente (*statim*) e in silenzio denudano l'altare dalla sindone che era stata precedentemente posta sotto il vangelo e, con quell'azione, pongono termine al servizio eucologico. Tutti, «tacite», se ne vanno¹⁰⁵. All'ora del vespro viene celebrata l'adorazione della croce che non è la gloriosa reliquia del vero legno e quindi non è posta sopra l'altare ma, sorretta da due acoliti, è preparata davanti a esso «interposito spatio intra ipsam et altare». Il saluto della croce non avviene più in silenzio ma è accompagnato dall'antifona *Ecce lignum crucis* e dal salmo 118 (*Beati immaculati*). Durante l'adorazione due presbiteri portano le specie eucaristiche sull'altare¹⁰⁶. Quando tutti hanno adorato la croce essa viene riposta; solo allora l'officiante immerge il pane nel vino e li distribuisce.

Con l'imporsi del programma di riforma liturgica, l'*adoratio* diviene una cerimonia molto più lunga e più complessa che sottolinea l'importanza del venerdì come giorno anniversario, interamente dedicato alla commemorazione della passione e morte del Signore e del tutto separato dalla celebrazione della trionfale vittoria riservata alla messa di Pasqua. «Hodierna die, hoc est in parasceve, ad memoriam reducimus suam passionem ad nostram imitationem»¹⁰⁷ dice Amalario e l'intento è chiaramente espresso

de petra ubi sedit, quando quinque millia hominum pavit; de pane unde distribuit discipulis suis; de templo Domini; de candela quae in nativitate ejus accensa est; de monte Oliveti ubi oravit; de mensa ejus; de monte ubi transfiguratus est; de columna ubi flagellatus est, de ligaminibus unde ligatus est; de petra unde crucem adscendit; de clavis unde crucifixus est; de loco Calvariae; de buccella ubi fel et acetum mistum fuit; de petra super quam sanguis de latere ejus stillavit; de sepulcro Domini; de lapide revoluto ab ostio monumenti» (PL 99, coll. 845).

¹⁰⁵ Cfr. *Ordo romanus* 24. 3 (754 d.C.), in HS, II, p. 515.

¹⁰⁶ Delle due specie, il pane (che è dunque chiamato *corpus domini*) era stato consacrato la sera precedente, mentre il vino non era consacrato (cfr. *ibidem*).

¹⁰⁷ AMALARIO DI METZ, *De Ecclesiasticis Officiis*, col. 1025.



dal suo commentario liturgico che, pur senza scordare l'importanza della natura divina di Cristo, sposta l'accento sul racconto della sua passione come fatto, la quale diventa quasi una visione del suo corpo in croce: «in [passione] velut ipsum Christum in cruce videmus»¹⁰⁸.

In questo senso nei riti del venerdì santo alcuni gesti assumono una maggiore forza drammatica, volti a presentare la tragicità di quanto accadde¹⁰⁹: dalla seconda metà del IX secolo, all'interno della sinassi didattica, l'azione del denudamento dell'altare è anticipata durante la lettura del *Passio* e resa ancora più significativa poiché collegata alle parole evangeliche *partiti sunt vestimenta mea*. In quel momento «nudent duo diaconi ex utroque latere stantes idem altare a duabus sindonibus more furantium et pergat unusquisque in partem suam»¹¹⁰. Il rito dell'adorazione, rigorosamente separato dalla sinassi didattica, con l'introduzione del Trisagio bizantino, assume caratteristiche di forte impatto drammatico, data dal ripetersi e intensificarsi dell'azione di ostensione e lode¹¹¹. La croce preparata coperta dietro all'altare e quindi nascosta e inaccessibile ai fedeli, viene condotta davanti a esso e lì alzata una prima volta al canto del «Santo, o Dio» (canto amebeo tra due voci, la prima dei cantori in greco – *Agios o Theòs* – la seconda del coro, in latino – *Sanctus Deus*), mentre due cantori si inchinano davanti a essa. Poi, sempre velata, la croce è avvicinata all'altare dove viene innalzata una seconda volta, sempre con il canto di lode. Infine, è posta sull'altare e immediatamente l'officiante la svela intonando l'antifona *Ecce lignum*. Quindi, levata in alto, viene portata «ad locum destinatum» e offerta all'adorazione¹¹².

¹⁰⁸ *Ibi*, col. 1026.

¹⁰⁹ Sulla dimensione drammatica della cerimonia cfr. D. SARTORE, *L'«Adoratio Crucis» come esempio di progressiva drammatizzazione nell'ambito della liturgia*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, pp. 119-125 e M. HUGLO, *L'intensité dramatique de la liturgie de la Semaine Sainte*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, pp. 93-105, trad. it. *L'intensità drammatica della liturgia della settimana santa*, pp. 110-111.

¹¹⁰ Cfr. *Ordo romanus* 31. 39-40 (850-900 d.C.), in HS, II, pp. 546-547. Circa la liturgia carolingia cfr. BULLOUGH, *The Carolingian Liturgical Experience*.

¹¹¹ Cfr. B.-D. BERGER, *La drame liturgique de Pâques du X^e au XIII^e siècle*, pp. 69-71.

¹¹² Cfr. *Ordo romanus* 31, in HS, II, p. 547.



Di fronte a questa croce si prostra Rabano e prega Amalario, vedendo e facendo memoria del corpo di Cristo piagato, ricordando la passione, imitando la sua umiltà. Per ottenere la salvezza.

5. *Il corpo di Dio, sanguina*

Già presso gli scrittori attivi nella prima parte del regno di Carlo la contemplazione delle piaghe e dei tormenti del Signore era finalizzata a suscitare contrizione per i peccati e aveva uno scopo principalmente penitenziale.

Ne è un esempio il carne XI *Quamobrem cicatrices, quas Dominus in Passione suscepit, in Resurrectione obductae non sint*¹¹³, nel quale Teodulfo si sofferma sulle cinque piaghe lasciate dalla crocefissione sui piedi, sulle mani e sul costato di Cristo e, domandandosi come mai rimangano visibili sul suo corpo anche dopo la resurrezione («Sic Phlegetontaeis redit ut salvator ab umbris, / signa refert eius pes, latus atque manus»), dà una risposta articolata in quattro punti: primo, servono come prova per i suoi discepoli che egli è veramente risorto da morte, nel corpo; secondo, il Figlio, che volle soffrire e morire per il genere umano, le mostrerà a Dio Padre per ispirare in lui misericordia¹¹⁴; terzo, suscitano perpetui canti sulla passione per chiedere a Dio la salvezza; quarto, nell'ultimo giorno provocheranno la cacciata sofferente dei malvagi.

Le ferite del corpo sono la fonte del pentimento e la misura della salvezza, poiché Cristo crocefisso è sacrificio redentivo e modello di umiltà¹¹⁵.

¹¹³ Cfr. MGH, *Poetae Latini Aevi Carolini*, I, pp. 465-466.

¹¹⁴ «Ut humana pro nobis sorte precando, / in se demonstret vulnera nostra patri, / quosque sit humana passus pro gente labores, / adsiduo clemens monstret et officio, ut reminiscatur, retinent quem oblivia numquam, et miserescatur semper id almus agens. / Admonet instanter, hominum ut meminisse per aevum, / et misereri almo semper amore velit, / quorum naturae si consors unica proles, / pro quibus et voluit vulnera tanta pati» (*ibidem*).

¹¹⁵ Per ulteriori riscontri si leggano, ad esempio, il componimento *Versus confessionis de luctu poenitentiae* e l'inno *Versus Paulini de Lazaro* di Paolino di Aquileia (in MGH, *Poetae Latini Aevi Carolini* ed. E. Dümmler, I, p. 147 e p. 133).



Questo è quanto emerge anche dall'*Expositio pia ac brevis in psalmos poenitentiales* di Alcuino, che commentando i versi dei singoli salmi non può non guardare al corpo sofferente del Signore e trarne il paradigma di sopportazione e di pentimento: così dalla parafrasi del verso 15 del salmo XXXVII («Et factus sum sicut homo non audiens, et non habens in ore suo redargutiones») esce l'immagine del corpo di Cristo oltraggiato:

Nam cum me sputis linirent, arundine verberarent, illuderentque genu flexo, nihil motus iis omnibus, factus sum non habens in ore increpationes. Sic tacui accusatus, quasi non habens quod pro me responderem¹¹⁶.

Tutto il patimento, fino alla morte è per la redenzione, attraverso il sangue:

Praeparo me, inquit, ad sustinendam crucem, lanceam, fel, acetum, ut per hanc mortem meo sanguine redimam populum pereuntem. Christus enim ad hoc venit, ut passionem sustineret. Dolor meus ante me est semper, donec etiam victoriam in iudicio consequar¹¹⁷.

E Cristo diviene il modello di pazienza e umiltà, paragonata all'umile erba dell'issopo («humilitas Christi solvit peccata nostra, humillimae herbae hyssopo bene comparata: quae, sicut et haec a corporibus, ab animis nostris inflationem tollit superbiae»)¹¹⁸ per la correzione dei peccati: «et in omnibus iis exemplum Christus dedit, ut homo flagella correptionis patienter portet»¹¹⁹.

È innegabile, dunque, che la verità cristologica del corpo di Dio nell'evento sommo della crocefissione fosse argomento importante per la riflessione soteriologica, che ebbe al suo centro un nuovo interesse per l'eucarestia. Interesse che è testimoniato dall'abbondante letteratura fiorita durante il IX secolo attorno al mistero del corpo e del sangue di Cristo e che la critica storica ha letto all'interno dell'opera di riforma liturgica attraverso la quale trovò attuazione il programma franco-carolingio (prima di Pipino

¹¹⁶ Parafrasi al verso 15 del salmo XXXVII, PL 100, col. 581.

¹¹⁷ Parafrasi al verso 18 del salmo XXXVII, *ibidem*.

¹¹⁸ Commento al verso 9 del salmo L, *ibi*, col. 585.

¹¹⁹ Commento al verso 15 del salmo XXXVII, *ibi*, col. 581.





e poi di Carlo Magno e dei suoi successori) di integrazione delle consuetudini gallicane alla liturgia romana¹²⁰.

L'operazione ebbe delle motivazioni politiche ispirate dalla volontà di rafforzare il legame tra il regno dei Franchi e la Santa Sede di Roma, nel comune intento di contrastare l'influenza bizantina nel campo del rituale, la cui importanza sul piano della vita associata era assolutamente principale. L'uniformità della pratica religiosa divenne strumento di unificazione culturale, necessaria all'esercizio del potere e alla fondazione delle istituzioni, secondo la concezione imperiale e sacrale rinnovata da Carlo Magno¹²¹.

L'attività riformatrice verteva soprattutto sul recupero del significato e del valore della celebrazione eucaristica, fondamento della pratica cristiana poiché direttamente istituita dal testo evangelico, la cui posizione centrale nella vita liturgica e nella pratica devozionale doveva essere rinnovata e ribadita. L'esigenza nasceva da un lato, come ha documentato Giorgio Picasso, dalla desuetudine nella quale sembra fosse caduta la pratica domenicale della comunione, limitata, invece alle sole festività¹²²; dall'altro, dalla necessità di spiegare la dottrina eucaristica a quei popoli rurali che, in seguito alla 'missione' di conversione portata avanti dai principi carolingi, erano stati recentemente ammessi alla *societas christianorum*. Non è difficile immaginare come dovesse essere complesso far capire a popoli da poco sottratti al paganesimo il sottile simbolismo eucaristico agostiniano – che era dottrina ufficiale della Chiesa – e come per loro fosse spontanea la tentazione di cadere in un'interpretazione magica del rito.

¹²⁰ Cfr. VOGEL, *Les échanges liturgiques*, pp. 230-234. Un quadro degli studi e un'analisi delle specificità di alcuni aspetti del culto eucaristico viene dato da M. CRISTIANI, *Il «Liber officialis» di Amalario di Metz e la dottrina del «Corpo triforme». Simbolismo liturgico e mediazioni culturali*, in *Culto cristiano, politica imperiale carolingia*, Atti del Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale (Università di Perugia-Accademia Tudertina, Todi, 9-12 ottobre 1977), Monotopia Cremonese, Cremona 1979, pp. 123-167. L'argomento è poi ripreso da G. PICASSO, *Riti eucaristici nella società altomedievale. Sul significato storico del trattato eucaristico di Pascasio Radberto*, in *Segni e riti nella Chiesa altomedievale occidentale*, pp. 505-526.

¹²¹ Sulla ricerca di unificazione culturale in epoca carolingia cfr. R.E. SULLIVAN, *The Carolingian Age: Reflections in Its place in the History of the Middle Ages*, «Speculum», 64 (1989), 2, pp. 267-306.

¹²² Cfr. PICASSO, *Riti eucaristici nella società altomedievale*, pp. 517-521.



Perciò, come ha sottolineato Rachel Fulton, il progetto di unificazione liturgica implicò sia un processo di educazione dei laici, sia una necessaria opera di traduzione dei fondamenti della fede cristiana, che per essere abbracciata non poteva essere imposta, ma doveva essere compresa¹²³. Principalmente a queste ragioni fu legata la nascita di una vera e propria ‘scuola’ – di cui sono esponenti Alcuino, Amalario, Benedetto di Aniane, Rabano Mauro – volta a unificare la liturgia romana nelle Gallie, soprattutto attraverso la diffusione sempre più vasta del sacramentario *Hadrianum*, e dei supplementi a esso annessi. Il progressivo imporsi di questa nuova tradizione che verteva anzitutto sul rinnovamento della pratica dei sacramenti e metteva al primo posto l’eucarestia, ebbe due conseguenze: da una parte spostò l’attenzione del dibattito teologico sulla natura del corpo e del sangue di Cristo, dall’altra avviò un serio programma di esegesi, acciocché fosse possibile *legere et intelligere* il gesto liturgico, diventato incomprensibile ai più anche per l’uso di una lingua sconosciuta in quei territori, il latino¹²⁴. Tanto più che sulla base delle consuetudini romane il cuore della messa era divenuto un rito inaccessibile ai laici che vi assistevano in modo passivo: infatti, l’inizio del canone, fissato al *Te igitur* e introdotto dal segno della croce, era recitato dall’officiante a voce bassa, quasi inudibile. L’azione liturgica marcava, così, la definitiva separazione del momento del sacrificio da quello della gloria (ossia dal *Vere dignum* e dal *Sanctus*) e rendeva la consacrazione un momento esclusivo, la cui celebrazione era riservata al sacerdote che, solo, ne conosceva il vero significato¹²⁵.

Fu in quel contesto che si andò profilando una particolare attenzione verso la progressione cronologica della vita di Gesù sulla terra e si iniziò a considerare la sua sofferenza e la sua morte come episodi storicamente avvenuti e distinti dalla resurrezione. La Fulton legge questo interesse come corollario della traduzione catechetica della Scrittura in racconto e della liturgia in storia, per evitare che la prima fosse interpretata come mito e la seconda come magia. Il che nascondeva uno dei grandi pericoli della

¹²³ Cfr. FULTON, *From Judgment to Passion*, pp. 16-27.

¹²⁴ Cfr. CRISTIANI, *Il «Liber officialis» di Amalario di Metz*.

¹²⁵ Cfr. E. DELARUELLE, *La piété populaire au moyen age*, Bottega d’Erasmus, Torino 1965, pp. 12-15.



liturgia per la cristianità, ossia «che il passato fatto presente nel rito diventasse solo presente, un eterno “ora” separato dall’atto del ricordo e assorbito interamente nell’azione. [...] Al contrario era necessario restituire la storia e rendere il fedele partecipe di essa, affinché egli fosse in grado di riconoscere la liturgia come riattuazione del passato e non come semplice *performance*»¹²⁶.

Proprio nella direzione di una restituzione del senso storico del sacrificio di Cristo, e dunque del suo essere evento realmente accaduto, si amplia l’esegesi evangelica che diviene serratissima, fatta quasi parola per parola, e molto spesso riassume, in una sorta di florilegio, i precedenti commenti evangelici dei Padri della Chiesa (soprattutto sul vangelo di Matteo); fioriscono le omelie a commento delle letture evangeliche liturgiche e le composizioni in versi che descrivono dettagliatamente alcuni momenti della vita terrena di Cristo; si diffondono i commenti didattici alle collezioni di testi liturgici; soprattutto, nascono il genere dell’*Expositio missae* e i trattati generali sulla liturgia, dei quali il maggiore esempio del periodo è costituito da quel vasto commentario che è il *Liber Officialis* di Amalario di Metz.

Nella prefazione a quest’opera Amalario sottolinea in modo enfatico la corrispondenza tra il corpo e il sangue di Cristo inchiodato alla croce e il sacrificio eucaristico, forse in relazione alla sua dottrina del ‘corpo triforme’, poi condannata a Quierzy nell’838¹²⁷:

Quae aguntur in celebratione missae, in sacramento Dominicae passionis aguntur, ut ipse praecepit, dicens: *Haec quotiescunque feceritis, in mei memoriam facietis*. Idcirco presbyter immolans panem, et vinum et aquam in sacramento, est Christi panis, vinum et aqua in sacramento carnis Christi et ejus sanguinis. Sacramenta debent habere similitudinem aliquam earum rerum quarum sacramenta sunt. Quapropter, similis sit sacerdos Christo, sicut panis et liquor similia sunt corpori Christi. Sic est immolatio sacerdotis in altari quodammodo ut Christi immolatio in cruce¹²⁸.

¹²⁶ FULTON, *From Judgment to Passion*, pp. 19-20. La traduzione è mia.

¹²⁷ Sulla questione si legga DE LUBAC, *Corpus Mysticum*; CRISTIANI, *Il «Liber officialis» di Amalario di Metz*; per un inquadramento generale si veda MAZZA, *La celebrazione eucaristica*, pp. 159-161.

¹²⁸ AMALARIO DI METZ, *De Ecclesiasticis Officiis*, col. 989.

Ma quello che è più interessante è che nel libro terzo dell'opera, attraverso un complesso sistema di simboli figurativi (tanto preciso quanto libero al punto che Floro lo accusò di *vanissima fabulositas*), Amalario introduce il significato storico della passione di Cristo e, dando di ogni parte della messa – ossia officianti, letture, canti, preghiere, azioni compiute – un'interpretazione allegorica e 'performativa', riconosce nella liturgia la riattuazione *hic et nunc* del passato, quasi un «dramma della memoria», come lo ha definito Hardison¹²⁹, che rappresenta, soprattutto visivamente, gli eventi commemorati, ossia la vita, il ministero, la crocefissione e la risurrezione di Cristo¹³⁰.

Enrico Mazza ha spiegato che il «nuovo modo di appropriarsi e gestire il pensiero liturgico dei padri» porta Amalario a indagare sul rapporto che il rito ha con l'evento di salvezza e a conside-

¹²⁹ Sulla messa come dramma sacro e sull'opera di Amalario in tal senso si veda HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama*, pp. 35-79. Cfr. anche YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, pp. 81-83 e il più recente studio di C.C. SCHNUSENBERG, *The Relationship between the Church and the Theatre, Exemplified by Selected Writings of the Church Fathers and by Liturgical Texts until Amalarius of Metz*, University Press of America, New York-London 1988.

¹³⁰ Amalario dà un'esplicita lettura della messa come ricordo e riattuazione della vita di Cristo nel prologo della sua opera *Eclogae de officio missae*. «Illud vero intimandum est quod ea quae celebramus in officio missae ante lectum evangelium respicientia sunt ad primum adventum Domini usque ad illud tempus quando properabat Hierusalem passurus. II. Introitus vero ad chorum prophetarum respicit, et merito hos tangimus hic, quoniam, ut Augustinus ait, Moyses minister fuit Veteris Testamenti. III. Kyrie eleison ad eos prophetas respicit qui circa adventum Domini erant; de quibus erat Zacharias, necnon et filius ejus Joannes. IV. Gloria in excelsis Deo ad coetum angelorum respicit, qui gaudium nativitatis Domini pastoribus annuntiaverunt. V. Prima collecta ad hoc respicit quod Dominus agebat circa duodecimum annum quando ascendit Hierosolymam, et sedebat in templo inter medios doctorum, et audiebat illos atque interrogabat. VI. Epistola ad praedicationem Joannis pertinet. VII. Responsorium ad benevolentiam apostolorum, quando vocati a Domino, et secuti sunt. VIII. Alleluia ad laetitiam mentis eorum quam habebant de promissionibus ejus, vel de miraculis quae videbant fieri ab eo sive per nomen ejus. IX. Evangelium ad suam praedicationem usque ad praedictum tempus. X. Deinceps vero quod agitur in officio missae, ad illud tempus respicit quod est a Dominica, quando pueri obviaverunt ei usque ad Ascensionem ejus sive Pentecosten. XI. Oratio vero quam presbyter dicit a secreta usque Nobis quoque peccatoribus, hanc orationem designat quam Jesus exercebat in monte Oliveti. XII. Et illud quod postea agitur, illud tempus significat quando Dominus in sepulcro jacuit. XIII. Et quando panis mittitur in vinum, animam Domini ad corpus redire demonstrat. XIV. Et quod postea celebratur, significat illas salutationes quas Christus fecit discipulis suis. XV. Et fractio oblatarum illam fractionem significat quam duobus Dominus fecit discipulis suis in Emaus (*Eclogae de officio missae*, PL 105, coll. 1315-1316).



rare l'azione liturgica come un fatto globale, in cui tutto si tiene¹³¹. Il rito della messa 'ostende', mostra i fatti della passione e indirizza il ricordo, lo guida: partecipare al rito significa lasciarsi condurre nella memoria di quel che accadde, significa partecipare di una *ripresentazione* che «non è puramente esteriore, dato che Amalario conserva la preoccupazione di una vera e propria presenza degli eventi rappresentati. Il rapporto tra la messa e [...] la passione di Cristo, è un rapporto reale»¹³².

Ed è proprio quest'esegesi della messa come ri-presentazione della passione e della crocefissione a essere condivisa dai commentatori del IX secolo, tra i quali Candido di Fulda, che la ripone nel suo *De passione Domini*¹³³, cogliendone il valore penitenziale e redentivo:

Hoc ergo sacramentum Dominicae passionis modo tempus illud agimus, quo factum esse legitur. Sic enim solet sancta Dei Ecclesia omnibus annis memoriam passionis ejusdem, qua mundus ab aeterna morte redemptus est, solemniter agere, seque bonis operibus, ut ad resurrectionis ejus consortium pertinere mereatur, praeparare; quod in omni quidem tempore, sed in hoc devotissime agendum est. Igitur audiamus, fratres, intento corde et mente devota, quomodo ipse Dominus noster ad hanc pro nostra salute suscipiendam passionem venire dignatus est; et quam patienter sibi illatam toleraret, qualeque exemplum patientiae

¹³¹ Cfr. MAZZA, *La celebrazione eucaristica*, p. 155.

¹³² *Ibi*, pp. 158-159.

¹³³ Cfr. CANDIDO DI FULDA, *Opusculum de passione Domini*, PL 106, coll. 57-104. Candido spiega che il pane eucaristico – oltre a essere composto dai semi del grano che rappresentano l'unità dei santi – corrisponde al corpo assunto in terra da Cristo e morto sulla croce: «Haec sunt, fratres, sacramenta salutis nostrae; hic noster spiritalis victus; haec animarum nostrarum salus: hoc sacramentum quotidie in sancto altari agimus; hoc modo a Domino post vetus Pascha peractum sicut audistis, coepit. Panem ergo accepit: ideo sacramentum hoc in pane voluit agi, quia Ecclesiae suae similitudinem apte panis convenit; panis enim ex multis granis contritis et conjunctis per ignem transit, et aptus efficitur unde vita hominis sustentetur: et Ecclesia ex multis sanctis juncta et multis tribulationibus, vel internis vel externis, quasi contrita per mortem transit ad vitam coelestem. Hunc autem panem accepit Dominus, cum corpus humanum assumpsisset, et accipiendo benedixit; nam primo parenti nostro Adam post transgressionem dictum est: *Maledicta terra in opere tuo*. Cum ergo Christus de hac terra corpus assumpsisset, de qua et Adam factus est, benedixit illam terram sua assumptione a maledicto eam absolvens, fregitque illam, cum in cruce mori permisisset, deditque discipulis suis, cum eis ministerium praedicandi in gentibus dans, diceret: *Ite, docete omnes gentes* (*ibi*, coll. 68c-68d).

suis fidelibus praeberere (ut eum sequerentur) dignatus est; ut his auditis et memoriae commendatis possimus Deo auxiliante ad gaudium ejus resurrectionis parati, et bonis operibus impleti, audiendum pervenire. *Si enim*, ait Apostolus, *compatimur, et conglorificabimur*. Et, si sequimur vestigia mortis ejus, simul et resurrectionis participes erimus; quia si talis necessitas evenerit, parati esse debemus mori pro Christo, sicut ille pro nobis mortuus est¹³⁴.

La dimensione storica rende concreta la realtà della sofferenza patita da Cristo e approfondisce il suo significato per la remissione dei peccati, che non sono più visti come una forza esterna e universale simbolicamente espressa da Satana: il peccato è un fardello personale dell'uomo, del quale egli si può liberare tramite l'esempio della paziente sopportazione di Cristo durante la passione, imitando la sua umiltà e partecipando alla liturgia in seno alla Chiesa.

Se, dunque, la croce è vista non più come segno ma come memoria del corpo di Cristo, se quel corpo crocefisso è collegato al pane e al vino offerti sull'altare, se la storia della passione entra nella liturgia per spiegarla e racconta che il corpo di Cristo è corpo sanguinante, è necessario che venga posto il problema della natura dell'eucarestia e che per la prima volta proprio nel IX secolo si apra un dibattito che non ha precedenti nella storia e che è l'inizio della più accesa controversia dell'XI secolo¹³⁵.

Dal punto di vista dottrinale è Pascasio Radberto con il trattato *De Corpore et sanguine Domini* (probabilmente redatto tra l'830 e l'833, e poi rivisto nell'840)¹³⁶ a rovesciare «completamente i piani mentali dei teologi» suoi contemporanei¹³⁷ e, come ha fatto notare Marta Cristiani, a porre le basi della pietà eucaristica medievale¹³⁸. Nella sua opera, rivolta ai monaci impegnati nell'e-

¹³⁴ *Ibi*, coll. 59c-59d.

¹³⁵ Cfr. M. CRISTIANI, *Tempo rituale e tempo storico, comunione cristiana e sacrificio. Le controversie eucaristiche nell'alto medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1997; DE LUBAC, *Corpus Mysticum*.

¹³⁶ Cfr. PICASSO, *Riti eucaristici nella società altomedievale*, pp. 507-509.

¹³⁷ O. CAPITANI, *Studi su Berengario di Tours*, Milella, Lecce 1966, p. 16.

¹³⁸ CRISTIANI, *La controversia eucaristica nel IX secolo*, p. 80. L'opera di Pascasio va letta parallelamente al trattato – omonimo – di Ratrammo. Tuttavia che tra i due monaci della stessa abbazia fosse nata una vera e propria controversia è opinione discussa tra gli storici. A proposito cfr. *ibi*, pp.78-79, nota 6.



vangelizzazione dei Sassoni e dunque fortemente finalizzata a una pedagogia liturgica, Pascasio afferma l'identità del corpo storico di Cristo con quello eucaristico, partendo dall'onnipotenza della volontà divina e segnando una rottura nei confronti della tradizione agostiniana¹³⁹ in base alla quale l'Occidente considerava l'eucaristia soprattutto come un simbolo e un segno della *communio fidelium* senza che mai si fosse sentito il bisogno di una più precisa identificazione del *corpus* sacramentale con il corpo storico di Cristo. Come spiega De Lubac sino al IX secolo l'eucaristia è connessa con la *communio ecclesiae*, poiché mediante l'unico pane del sacrificio ogni fedele comunicando con il corpo di Cristo comunica con la Chiesa: «ricevendo l'eucaristia, ciascuno passa nel corpo di Cristo, ciascuno prende parte al corpo di Cristo, cioè alla Chiesa»¹⁴⁰. L'abate Corbie, invece, fondandosi sull'autorità di Ambrogio¹⁴¹, formula per la prima volta, la teoria che la comunione è dell'individuo con la persona storica di Gesù e che, dunque, il pane e il vino consacrati sull'altare subiscono una reale trasformazione nel corpo e nel sangue di Cristo, resa possibile dall'immenso potere della parola di Dio di fronte alla quale non esistono limiti naturali, non esiste confine, come dimostrano i miracoli – Pascasio ne raccoglie una decina – i quali svelano la realtà fisica della carne di Cristo che le apparenze del pane e del vino, un involucro che inganna i sensi per non creare orrore nel fedele, avevano nascosto. Il che dà luogo a una spiegazione biologica, 'fisicista' dell'opera di redenzione poiché nella comunione la carne di Cristo ricevuta dal fedele «non è assimilata da un corpo che la trasforma, ma assimila a sé, trasforma in sé il corpo che se ne è nutrito»¹⁴² («Carne quidem caro spiritaliter conviscerata transformatur, ut et Christi substantia in nostra carne inveniatur, sicut et ipse nostram in suam constat adsumpsisse deitatem»)¹⁴³,

¹³⁹ Pascasio, infatti, distingue il corpo di Cristo, che è la Chiesa, dal corpo eucaristico, che è il corpo storico di Cristo, laddove per Agostino il corpo di Cristo e il corpo della Chiesa si identificavano proprio nell'eucarestia (cfr. PICASSO, *Riti eucaristici nella società altomedievale*, p. 511 e CRISTIANI, *La controversia eucaristica nel IX secolo*, pp. 88-98).

¹⁴⁰ DE LUBAC, *Corpus Mysticum*, p. 61.

¹⁴¹ Il riferimento è ai due scritti di Ambrogio *De mysteriis* e *De sacramentis*.

¹⁴² CRISTIANI, *La controversia eucaristica nel IX secolo*, p. 105.

¹⁴³ PASCASIO RADBERTO, *De corpore et sanguine Domini, cum appendice epistola ad Fredugardum*, ed B. Paulus, CCCM 16, pp. 101-102.





consentendo che l'esistenza divino-umana di Cristo si unisca 'naturalmente' con il corpo e il sangue del fedele. È l'incarnazione che rende possibile quella trasformazione – spirituale e biologica – che Pascasio indica con termini radicalmente antiplatonici come *conviscerare, concorporare*.

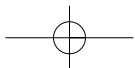
Il 'realismo eucaristico' pascasiano, benché fisicista, ebbe notevole successo nel Medioevo, a giudicare dall'enorme diffusione che ebbe il suo trattato, e fu la prima risposta sistematica alle esigenze di devozione espresse dalla fede acerba dei popoli convertiti: accanto al prevalente culto delle reliquie che per lo più era culto dei corpi dei santi – i cui tratti lo rendevano in molto simile ad antiche pratiche pagane, magiche e miracolistiche – Pascasio offre il corpo di Cristo, ora presente, vero e reale, nell'eucarestia. La presenza fisica della Divinità restituisce dignità al sacramento eucaristico e inculca nel fedele la consapevolezza del suo significato, prioritario, anche nella pratica religiosa¹⁴⁴.

Pure se all'interno di una concezione volontaristica, il realismo pascasiano per la prima volta rende presente l'evento storico e unico (una volta per tutte) della crocefissione di Cristo nell'evento rituale, sottraendo il primo al pericolo del mito e il secondo a quello della magia. Inoltre, la contemporanea esegesi liturgica attraverso il memoriale, ossia attraverso il racconto della memoria dei fatti che si fa gesto e azione¹⁴⁵, svelava il significato delle azioni simboliche del rito e lo traduceva in racconto drammatico. L'umanità di Dio, manifesta e necessaria nel momento della redenzione, se considerata nella sua realtà storica e addirittura 'presentificata', mostrava la sua passività: i fatti accaduti durante la passione e la crocefissione lasciavano nella vera carne di Cristo profonde piaghe, fonte di sangue salvifico.

Proprio in questo contesto dottrinale, indubbiamente senza alcun rapporto causale, ma nell'alveo di una nuova sensibilità teologica e liturgica va letto l'emergere di nuovi temi iconografici che si sovrappongono ai precedenti e danno origine a sfumature diverse, prima impensabili. Una «vision nuancée» sulla quale Sepière insiste nello studio sulla raffigurazione della crocefissione nel IX secolo e che è indispensabile per ben interpretare le prime

¹⁴⁴ Cfr. CRISTIANI, *La controversia eucaristica nel IX secolo*, pp. 160-164.

¹⁴⁵ Cfr. SESBOÛÉ, *Gesù Cristo l'unico mediatore*, pp. 22-23.



immagini del Cristo morto, che non possono essere lette monoliticamente come testimonianze di una nuova pietà, ma che semmai, complicano e completano l'idea del 'vanificatore del male' attraverso quella della 'vittima'.

In questo senso vanno intese le raffigurazioni del Cristo morto (o morente) del salterio di Utrecht (anni '20-'30 dell'Ottocento)¹⁴⁶ [fig. 11], dove al di là della presenza degli occhi chiusi – che è difficile distinguere – è la postura del corpo a indicare un atteggiamento sofferente e agonico, in tutto diverso da quello di altra iconografia (precedente e contemporanea). Le braccia, non più in linea con il *patibulum*, flesse e tese a sorreggere il corpo pesante, il capo sensibilmente inclinato, quasi incassato nelle spalle, la violenza della brutale flagellazione, la presenza delle *arma Christi*, sono tutti elementi che raffigurano il valore sacrificale della crocefissione con maggiori accenti realistici. La realtà umana e storica del supplizio diviene prioritaria ed è raffigurata, come nell'affresco di S. Massimo di Treviri nel quale due aguzzini ai piedi della croce inchiodano i piedi di Cristo, in una delle prime scene che evocano l'atto concreto della crocefissione. Ma non è esclusiva, poiché è la potenza divina del Signore che rende efficace il sacrificio: nel sangue di Cristo realmente versato sta ora il significato della crocefissione, che assume un valore esplicitamente sacramentale ed ecclesiologico visto che quel sangue, raccolto da una figura femminile in un calice, fonda la *communio fidelium*, ossia la Chiesa, ed è lo stesso sangue eucaristico.

A questo proposito ritengo fondamentale l'osservazione che Sepière muove all'iconografia della crocefissione d'età carolingia puntualizzando che nell'attenzione alla corporeità sanguinante di Cristo non può essere letta la fondazione dell'immagine sofferente del *Christus patiens* a cui cederebbe il passo la precedente immagine del *triumphans*: le due tipologie sarebbero sempre presenti poiché la crocefissione è traduzione degli assunti cristologici e soteriologici messi in questione negli accesi dibattiti dottrinali dell'epoca. In tal senso un crocefisso con gli occhi aperti e regale non esprime solo divina maestà ma anche umanità pazien-

¹⁴⁶ Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms. 32. Riprodotto in facsimile in *Utrecht-Psalter: vollständige Facsimile-Ausgabe in Originalformat der Handschrift 32*, 2 voll., Graz 1984.



te e le prime raffigurazioni del Cristo agonico o morto rimandano comunque alla potenza redentrice di Dio¹⁴⁷.

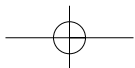
Anzi il piano del discorso è per sua stessa natura non iconografico perché, nell'età carolingia, la crocefissione è sempre espressione del mistero salvifico e lo è massimamente poiché respingendo lo statuto dell'immagine non si pone come raffigurazione ma piuttosto come ri-presentazione dell'atto fondativo di un nuovo ordine del mondo, che compie il mistero dell'incarnazione nella salvezza. Questo concetto, già presente *in nuce* negli scritti dell'ultimo ventennio dell'VIII secolo, si esplicita e chiarisce durante il IX, quando l'esegesi liturgica e la controversia eucaristica sottolineano la realtà storica della passione di Cristo e la introducono nel cuore della messa, come memoria rinnovata e ri-presentazione dell'evento.

Quello fondato dagli scritti di Amalario e dei suoi contemporanei e implicito nel realismo pascasiano è il principio memorativo della rappresentazione, cioè la capacità di ricordare ciò che è realmente e storicamente accaduto 'una volta per tutte' e di renderlo presente attraverso il racconto e soprattutto attraverso l'azione rituale. Non è la fondazione di un realismo rappresentativo, ma di una realtà presentata, che esclude la mimesi. Non si basa sul principio dell'imitazione, ma della presentazione e, nell'eucarestia, della presenza. Per questo se tutte le altre immagini ritraendo volti (della Madonna o dei santi o dei miracoli di Cristo) o scene della Scrittura possono aiutare la memoria a ricordare ma restano immagini 'immaginate' dall'uomo, la croce-crocefissione non è un'immagine, ma è la presentazione di un fatto avvenuto, fondamento e rivelazione della fede, non 'immaginato'. Ossia, la croce non è traduzione in figura. Ma non è neppure segno e 'manifestazione di Dio' (teofania): è evento e mostra, presenta, appunto, la realtà del corpo sacrificato per la redenzione.

«Respice in faciem Christi tui, et toto cordis et corporis intuitu, toto intellectu et affectu, et valde humiliato spiritu sic attende istam imaginem, quasi Christum in cruce praesentialiter morientem»¹⁴⁸ aveva detto Rabano: bisognava guardare l'aspetto di Cristo ed essere come presenti davanti al suo corpo morente sulla

¹⁴⁷ Cfr. SEPIÈRE, *L'immagine d'un Dieu Souffrant*, pp. 226-233.

¹⁴⁸ RABANO MAURO, *Opusculum de Passione Domini*, col. 1425.

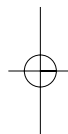
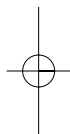




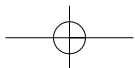
croce. Bisognava 'partecipare' della croce con tutta la mente, con tutto il cuore, con tutto il corpo, con tutta l'anima e porsi in un atteggiamento fisico e spirituale di umiltà, di penitenza e contrizione. Prostrati, mente, cuore e corpo a chiedere «ut sit tibi Deus misericors et propitius»¹⁴⁹, e accedere alla salvezza.

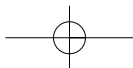
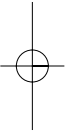
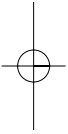
Tra croce e corpo, la riflessione teologica tra l'VIII e il IX secolo aveva posto le premesse per ripresentare il fatto del Golgota.

Per 'vedere il mistero' del corpo presente di Cristo in croce.



¹⁴⁹ *Ibidem.*





CAPITOLO TERZO

Dal giudizio alla piet 

1. *'Coram vobis'*

All'alba dell'XI secolo, precisamente nel 1011, un monaco di Saint-Vaast di Arras ebbe una visione straordinaria nella quale l'arcangelo Michele mostr  alla sua anima la fine dei tempi e la venuta di Cristo in giudizio:

Anima. O domine, quando veniet Salvator? [...]

Angelus. Dico tibi, tunc veniet ille in cruce praeparatus.

Anima. O domine, dic mihi, quid faciemus tunc?

Angelus. Dico tibi, tunc dicet Salvator: O omnes gentes, [...] videte dolores meos; palpate et videte; videte passionem meam, manus meas; sicut fui in cruce propter vos, sic sum coram vobis. O omnes gentes, non aurum et argentum propter vos dedi, nec ullum hominem, sed corpus meum. O omnes gentes, ego amavi vos, tradidi corpus meum propter vos, videte dolores meos.

Anima. O domine, quid respondebunt tunc?

Angelus. Omnia opera vestra respondebunt propter vos¹.

'In cruce praeparatus', Cristo si 'presenta' davanti a tutti e tutti invita a guardare i suoi dolori, a toccare e a vedere la sua sofferenza, le sue mani bucate. Rompendo il flusso del tempo, per cui non c'  pi  confine tra passato, presente e futuro, egli ' ' di fronte all'uomo e gli mostra il suo corpo ferito, 'dato' per amore e per la salvezza. L , in quel momento aoristico, alla fine del tempo e presente, l'uomo 'risponde' al corpo di Dio crocifisso con le sue azioni, mostra il suo operato, ne rende conto, lo mette, a sua volta, davanti al Giudice. Nella scena composta dalla visione,

¹ UGO DA FLAVIGNY, *Chronicon*, PL 154, coll. 225-226; cfr. anche l'edizione di G.M. Pertz, MGH, *Scriptores* 8, pp. 280-503.



Cristo e l'umanità sono l'uno di fronte all'altra, reciprocamente e fisicamente (*palpate*). Il suo corpo piagato diviene la 'misura' (d'amore) con cui è 'pesata' l'opera dell'uomo.

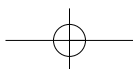
Quest'immagine onirica è esplicativa del senso di quel mutamento spirituale che investe l'Occidente tra la fine del X e il XII secolo e che riguarda la preghiera, l'arte, la liturgia, la devozione, la meditazione. Il centro della fede così come della teologia diviene l'umanità di Cristo. James Marrow ha sottolineato che quest'attenzione all'umanità del Figlio, e in modo particolare alla sua passione, proprio perché pietre angolari dell'esperienza cristiana, non possono essere considerate un'*inventio* tardo medievale². Ma dalla fine del primo millennio il tono, l'intensità e la forma con cui si guarda alla realtà umana di Cristo cambiano, determinando da un lato la costruzione di un'immagine del suo corpo agente e agito, evidente nell'arte e nella preghiera sin dai primi decenni del Novecento, dall'altro un'antropologizzazione dell'esperienza liturgica e del culto – come l'ha definita Blandine-Dominique Berger –³ che è alla base della trasformazione dei riti, i quali, con gesti e azioni sempre più 'realistici', significano la realtà fattuale del mistero di salvezza, presentandola. In altre parole, la maggiore attenzione all'umanità di Cristo porta alla considerazione della sua presenza viva e trasforma in gesti di verità il simbolismo ieratico della liturgia.

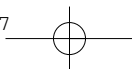
Al fondo degli accenti e dei modi che la devozione per l'umanità di Cristo assume tra il X e il XII secolo si ritrovano sicuramente le divaricazioni dottrinali caroline le quali, da una parte con l'allegoresi liturgica di Amalario e dall'altra con il realismo fisicista pascasiano, avevano posto il problema del tipo di rapporto che si deve istituire tra l'evento storico della passione e il suo memoriale nella messa, tra la realtà fattuale del corpo di Cristo sulla croce e la sua presenza reale nell'eucarestia. Le due concezioni si fusero in quella che Hardison chiama «ricerca di realtà», presupposto necessario al formarsi della tradizione⁴ che

² Cfr. J. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Ghemert, Kortrijk 1979, pp. 7-8.

³ Cfr. BERGER, *Le drame liturgique de Pâques*, pp. 87-94.

⁴ Cfr. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama*, p. 43 e pp. 80-87.



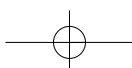


Lanfranco di Bec avoca a sé nella disputa contro Berengario e che culmina nel culto del sacramento eucaristico in quanto *naturaliter* carne di Cristo.

Proprio la dottrina della vera e reale presenza del corpo nell'eucarestia si lega al dramma della passione e fonda da una parte il significato della messa come *ri-presentificazione* del sacrificio, dall'altra il significato della liturgia pasquale come *ri-presentazione* del mistero di salvezza. È la devozione all'umanità di Cristo, così attenta alla verità della carne, che informa, nel segno della presenza e dell'azione, le pratiche di preghiera, il culto, le devozioni e le raffigurazioni della passione: in esse il corpo in croce è *imago* nell'ampia accezione medievale del termine, non dunque immagine *ficta*, estetica, ma immagine 'viva', che – come ha spiegato Jean-Claude Schmitt – «rende presente» [...] l'assente nel presente, il passato o il futuro nell'attuale»⁵. Nei suoi studi sulla percezione del tempo, Giles Constable ha mostrato come questa sensazione di realtà e di presenza sia caratteristica propria dei primi due secoli del secondo millennio: l'uomo del periodo è incline a vivere e a farsi vivere dal passato che, continuamente ricreato, diviene addirittura parte del quotidiano, esperienza reale e sensoriale resa possibile dal trascorrere in modo fluido tra *era*, *è* e *sarà*, seguendo ponti che connettono diversi momenti della storia nell'atemporalità del presente. In questo senso l'attenzione agli aspetti più concreti della vita umana e terrena del Signore non solo influenza la composizione di immagini materiali, letterarie, mentali, ma informa anche la modalità con cui sono vissute, per cui l'uso delle immagini figurative, la pronuncia e l'ascolto della parola, l'azione rituale, la pratica della meditazione divengono quasi *performances* attraverso cui il passato è riportato nel presente, dando significato alla storia e rimandando al futuro⁶.

⁵ J.-C. SCHMITT, *Immagini*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, I, p. 521.

⁶ Cfr. G. CONSTABLE, *A Living Past: The Historical Environment of the Middle Ages*, in Id., *Culture and Spirituality in Medieval Europe*, Variorum, Aldershot-Brookfield 1996, V, pp. 49-70; Id., *Past and Present in the Eleventh and Twelfth Centuries. Perceptions of Time and Change*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione. Sviluppi di una cultura*, Atti della decima Settimana internazionale di studio (Mendola, 25-29 agosto 1986), Vita e Pensiero, Milano 1989, pp. 135-170.



La rivoluzione dello spirito che il concentrarsi sull'umanità di Cristo porta con sé è, dunque, il presupposto fondamentale della religiosità di tutto il tardo Medioevo, il punto di avvio di quella che Southern ha chiamato «the pious devotion» per la vita e la morte (soprattutto) del Signore⁷, e di cui gli storici hanno tracciato il divenire, dal suo emergere, agli albori dell'XI secolo, nella contemplazione e nella meditazione benedettina dell'Europa centrale, al suo trasformarsi affettivamente prima con sant'Anselmo e poi con san Bernardo e la spiritualità cistercense, che anticipa e consente l'approfondirsi del sentimento di compassione sino al misticismo imitativo di Francesco⁸. Tuttavia, solo la comprensione del mutamento di accento che, in poco più di due secoli, assume la devozione per l'umanità di Cristo può consentire di leggere il significato di immagini, riti, azioni devote, preghiera, meditazione con cui la passione e la crocifissione del Signore vengono ri-presentate. In altre parole per capire lo sviluppo della devozione a Cristo nella sua sofferente umanità è necessario prima comprendere perché essa diventi indispensabile proprio attorno all'anno Mille, suscitando una precisa immagine del crocifisso e un'altrettanta precisa risposta spirituale ed emotiva.

Allo scadere del millennio dell'incarnazione e della morte del Signore diviene urgente ricapitolare il tempo nell'ora⁹, convertirsi alla pace¹⁰, isolare o sconfiggere eretici ed ebrei¹¹, essere pron-

⁷ Cfr. R.W. SOUTHERN, *The Making of Middle Ages*, Yale University Press, New Haven 1953, pp. 231-257.

⁸ A tal proposito si veda, oltre a SOUTHERN, *The Making of Middle Ages*; MARROW, *Passion Iconography*; G. CONSTABLE, *The Reformation of the Twelfth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1996; BENNETT, *Poetry of the Passion*; BESTUL, *Texts of the Passion*.

⁹ Cfr. FULTON, *From Judgement to Passion*, pp. 60-87. L'istanza millenaristica è prevalente nella lettura di Fulton ma non assunta in modo superficiale e latamente giustificatorio, bensì articolato e supportato da eloquenti documenti. A essa si oppone la lettura di altri studiosi tra i quali soprattutto S. GOUGUENHEIM, *Les fausses terreurs de l'an mil. Attente de la fin des temps ou approfondissement de la foi?*, Picard, Paris 1999. Si veda anche *L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo*, Atti della Settimana di studio (5-9 settembre 1988), a cura di O. Capitani e J. Miethke, Il Mulino, Bologna 1990.

¹⁰ Nel 1033 si organizzarono importanti pellegrinaggi al Santo Sepolcro a cui parteciparono non solo i chierici e i nobili ma, anche e soprattutto, uomini comuni e molte donne che vi si recarono con il desiderio di morire nei luoghi in cui era vissuto e morto Cristo. Inoltre lo stesso anno si tennero grandi concili per la pace anch'essi segnati da una partecipazione di laici mai vista prima. Cfr. *The Peace of God. Social Violence and Religious Response in France Around the Year 1000*, a cura di T. Head e R. Landes, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

¹¹ Basti pensare a due episodi: nell'anno 1010 venne distrutto il Santo Sepolcro. La



ti all'incontro con il corpo piagato del Giudice in croce. La paura della fine, l'attesa angosciata del ritorno di Cristo nel momento della *parusia*, la conseguente mancanza di tempo per riparare ai propri errori, catalizza e scatena la necessità di espiazione e riparazione dei peccati, cioè il bisogno di fare penitenza. È il terrore millenaristico, prima dell'attenzione alla carne sanguinante, che informa le pratiche di devozione e le rappresentazioni del corpo crocifisso e della passione tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo. All'urgente presa di coscienza della colpa, alla necessità di pentimento e di conversione non corrisponde tanto la contemplazione patetica dei tormenti e lo sviluppo del racconto accorato della passione, quanto la visione iconica, priva di storia e sospesa nell'indefinito tempo del giudizio, del Cristo dell'Apocalisse. In quell'immagine, che esige di essere guardata e toccata, si uniscono la dimensione soteriologica ed escatologica, la passione come sacrificio di salvezza e come 'misura' del perdono. Così, Ademaro di Chabannes racconta della visione che apparve nei cieli proprio la notte della Parasceve del 1010:

monachus Ademarum [...] vidit in austrum in altitudine celi magnum crucifixum quasi confixum in celo et Domini pendentem figuram in cruce, multo flumine lacrimarum plorantem. Qui autem haec vidit, attonitus nichil aliud potuit agere quam lacrimas ab oculis profundere. Vidit vero tam ipsam crucem quam figuram Crucifixi colore igneo et nimis sanguineo totam per dimidiam noctis horam, quousque celo sese clauderet¹².

Le ferite di Cristo, la sua sacrificata umanità divengono l'oggetto di una pratica devozionale in cui alla memoria della passione si unisce il timore del giudizio e il cui fine è la realizzazione della

colpa venne data agli ebrei accusati di aver incitato il califfo Al-Hakim bi-Amr Allah ad attaccare la tomba di Cristo: gli ebrei furono, di conseguenza, oggetto di violenza, vennero cacciati dalle proprie case o uccisi. Nel 1022 a Orléans, re Roberto il Pio ordinò il rogo di alcuni eretici (per la maggior parte chierici della chiesa cattedrale di Santa Croce), i quali, rifiutando i sacramenti, rigettavano la realtà dell'incarnazione e della passione, ossia la realtà storica di Cristo. Cfr. FULTON, *From Judgment to Passion*, pp. 64-65.

¹² ADEMARO DI CHABANNES, *Chronicon*, ed. P. Bourgain-Hemerych, R. Landes, G. Pon, CCCM 129, pp. 165-166. Di un'altra visione riguardante un crocifisso apocalittico riferisce Ugo da Flavigny: nel 988 l'«imago Domini in cruce posita in monasterio apostolorum Aurelianus ploravit, omnibus admirantibus, quid hoc protenderet signum» (*Chronicon*, PL 159).



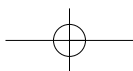
conversione, individuale e sociale; perciò la contrizione e l'invocazione di misericordia sono la principale caratteristica della preghiera e del culto, che divengono, appunto, penitenziali. Già in epoca carolingia i due temi si confondevano, tanto che il crocifisso di Rabano Mauro, in quanto *Rex Regum, Dominum Dominorum* rimanda indubbiamente all'Apocalisse. Tuttavia, nel corso del X e dell'XI secolo, questa immagine si fa sempre più diffusa e invade l'arte, le visioni, la preghiera e non è una proiezione, ma è presente e viva, lacrimante e sanguinante. Lo sguardo al crocifisso insegna ad armarsi contro le tentazioni e il peccato per affrontare il Giudizio Universale¹³; il fatto della croce è messo davanti al fedele, mostrato, esibito nella sua palpitante, carnale realtà, proprio perché Cristo sta per tornare. Come tale quel fatto è contemplato ed esperito, in una pratica dell'*imago* che presuppone un rapporto con l'uomo via via più intenso e personale e che esclude per natura un rapporto distante, uno *theorèin*, uno *spectare*, implicando, piuttosto, un *idèin*, un *ecce*, ossia una visione qui e ora¹⁴, nella quale l'oggetto dello sguardo riguarda il fedele direttamente, coinvolgendolo nell'esperienza della riattuazione della storia nella verità del mistero. Per questo motivo l'insistenza sul corpo del Signore è centrale e rimanda ancora una volta al problema cristologico della vera umanità e a quello soteriologico ed eucaristico della realtà della carne sacrificata¹⁵.

Proprio dalla negazione della verità di quel corpo voglio partire per tracciare, poi, i modi e le forme che nell'XI secolo prenderà la ri-presentazione della passione di Cristo.

¹³ Sul significato del crocifisso in relazione alle attese millenaristiche cfr. J. FRIED, *L'attesa della fine dei tempi alla svolta del millennio*, in *L'attesa della fine dei tempi*, pp. 75-83.

¹⁴ Cfr. C. GINZBURG, *Ecce. Sulle radici scritturali dell'immagine di culto cristiana*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 100-117, in particolare pp. 111-112.

¹⁵ Edouard Demoutet sostiene che è proprio dalla devozione penitenziale alla croce e al crocifisso, dalla meditazione sul 'mistero' che nasce la devozione per l'umanità di Cristo (cfr. E. DEMOUTET, *Le Christ selon la Chair et la Vie Liturgique au Moyen Age*, Beauchesne, Paris 1932, p. 205).





2. *Contro il corpo*

Nelle sue *Storie*, compilate tra il 1031 e il 1042, il monaco borgognone Rodolfo il Glabro riferisce di un certo Leutardo, *homo plebius*, abitante del villaggio di Vertus nella regione di Champagne, il quale *circa finem millesimi anni*, svegliatosi da un sonno inquieto «e tornato a casa, scacciò la moglie, affermando di voler divorziare in virtù degli insegnamenti evangelici. Uscì poi di casa ed entrò in chiesa, come se volesse pregare: afferrò invece la croce e fece a pezzi l'immagine del Salvatore»¹⁶. In seguito iniziò a predicare «affermando che i discorsi dei profeti erano in parte utili, ma in parte non degni di fede. In poco tempo la sua fama, quasi fosse quella di un uomo savio e pio, gli attirò il consenso da parte del popolo»¹⁷.

Nel 1018 Ademaro di Chabannes riferisce di una folta presenza di eretici in Aquitania che definisce 'manichei'; costoro

negantes baptismum sanctum et crucis virtutem et quidquid sane doctrine est, abstinentes a cibis, quasi monachi, et castitatem simulantes, sed inter se ipsos omnem luxuriam exercentes; quippe ut nuncii Antichristi, multo a fide exorbitare fecerunt¹⁸.

¹⁶ «Venit domum, dimittensque uxorem, quasi ex praecepto Evangelico fecit divortium. Egressus autem velut oraturus, intrans ecclesiam, arripiensque crucem et Salvatoris imaginem contrivit», RODOLFO IL GLABRO, *Historia sui temporis*, PL 142, coll. 643-644. La traduzione di cui mi servo è quella dell'edizione di Giancarlo Andenna e Dorino Tuniz, *Storie dell'anno mille. I cinque libri delle Storie di Rodolfo il Glabro*, Jaca Book, Milano 2004, p. 95. Un'ulteriore testimonianza di moti ereticali è attestata da Eriberto, nell'epistola *De haereticis petragoricis*, PL 181, col 1721: contro la corruzione della cristianità costoro «se dicunt apostolicam vitam ducere: carnes non comedunt, vinum non bibunt, nisi permodicum tertia die; centies in die flectunt genua, pecuniam non recipiunt. Illorum autem secta valde perversa est; *Gloria Patri* non dicunt, sed pro *Gloria Patri*, *Quoniam regnum tuum*, et *Tu dominaris universae creaturae in saecula saeculorum. Amen*. Eleemosynam nihil esse, quia unde fieri possit, nihil debere consideri. Missam pro nihilo ducunt, neque communionem percipi debere dicunt, sed fragmen panis. Missam si quis cantaverit, seductionis causa, nec canonem dicit, nec communionem percipit, sed hostiam juxta aut retro altare, aut in missalem projicit. Crucem, seu vultum Domini non adorant, sed adorantes prohibent; ita ut ante vultum Domini dicant: *O quam miseri sunt, qui te adorant!* psalmo dicente: *Simulacra gentium*, etc. In hac seductione quamplures jam non solum nobiles, propria relinquentes, sed et clerici, presbyteri, monachi et monachae pervenerunt».

¹⁷ *Storie dell'anno mille*, pp. 95-96.

¹⁸ ADEMARO, *Chronicon*, p. 170.





Alla stessa stregua «probatī sunt esse Manichei»¹⁹ quei canonici di Santa Croce in Orleans che, pur sembrando essere più pii di altri, professavano una dottrina – puntualmente riferita da Rodolfo il Glabro che ne tenta anche una confutazione – basata «su argomentazioni [...] tre volte contrarie alla verità»²⁰, improntate a un razionalismo speculativo che rigettava la ‘teologia monastica’ e la cultura tradizionale della Chiesa²¹. Negavano la Trinità, la creazione del mondo, la necessità del pentimento e della riparazione delle colpe, poiché ritenevano che i peccati non meritassero alcun castigo e che le «opere di pietà e di giustizia», compiute come prezzo per l’eterna ricompensa, fossero fatiche vane²². Ne consegue la misconoscenza dell’opera redentrice di Cristo, il rifiuto di battesimo ed eucarestia e la negazione del ruolo sacerdotale. Alla fede da loro professata, invece, si accedeva tramite il rito dell’imposizione delle mani che, conferendo il dono dello Spirito Santo, purificava dal peccato e dava la conoscenza della Scrittura. Giudicati in un concilio appositamente convocato da Roberto il Pio, i canonici non abiurarono e furono arsi il 28 dicembre del 1022.

Nel 1028 a Monforte di Asti un gruppo di eretici viveva astenendosi dal sesso anche coniugale e dal nutrirsi di carne, mettendo tutto in comune e cercando una morte dolorosa²³. Dal

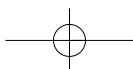
¹⁹ *Ibi*, p. 180: «decepti a quodam rustico Petragoricensi, qui se dicebat facere virtutes, et pulverem ex mortuis pueris secum deferebat, de quo si quem posset communicare, mox manicheum faciebat, adorabant diabolum, qui primo eis in Etyopis, deinde angeli lucis figuracione apparebat, et eis multum cotidie argentum deferebat. Cujus verbis obedientes, penitus Christum latenter respuerant, et abominationes et crimina quae dici etiam flagitium est in occulto exercebant, et in aperto christianos veros se fallebant».

²⁰ *Storie dell'anno mille*, p. 117.

²¹ Cfr. G. ANDENNA, *Mille anni dopo. Rodolfo il Glabro: un acuto interprete del segno dei tempi*, in p. 38.

²² Cfr. *ibidem*.

²³ LANDOLFO SENIORE, *Historia Mediolanensis*, PL 147, col. 885: «Virginitatem prae ceteris laudamus; uxores habentes, qui virgo est virginitatem conservat, qui autem corruptus, data a nostro majori licentia castitatem perpetuam conservare liceat. Nemo nostrum uxore carnaliter utitur, sed quasi matrem aut sororem diligens tenet. Carnibus nunquam vescimur; jejunia continua et orationes indesinenter fundimus; semper die ac nocte nostri majores vicissim orant, quatenus hora oratione vacua non praetereat. Omnem nostram possessionem cum omnibus hominibus communem habemus. Nemo nostrum sine tormentis vitam finit, ut aeterna tormenta evadere possimus».





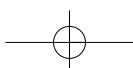
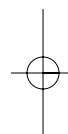
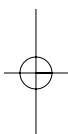
punto di vista dottrinale, professavano una fede basata su una «concezione intellettualistica ed allegorica dell'incarnazione e del Cristo»²⁴: considerando solo Dio Padre l'eterno creatore, negavano la realtà dell'incarnazione e della passione di Cristo, e, di conseguenza, la necessità dei sacramenti del battesimo e dell'eucarestia, riconoscendo efficacia solo al rito del *consolamentum*, ossia dell'imposizione delle mani nel momento della morte²⁵. Mandati al rogo, affrontarono la loro condanna rifiutandosi di professare il credo nella religione cattolica e coprendosi il volto, in segno di misconoscimento, davanti alla croce del Signore²⁶.

Gli esempi qui sommariamente riportati costituiscono la risposta antitetica e perciò significativa a quella sensazione di perdita

²⁴ ANDENNA, *Mille anni dopo*, p. 39.

²⁵ LANDOLOFO SENIORE, *Historia Mediolanensis*, coll. 885-887: «Patrem et Filium et Spiritum sanctum credimus et confitemur. Ab illis vero, qui potestatem habent ligandi et solvendi, ligari ac solvi credimus. Vetus ac novum testamentum ac sanctos canones cottidie legentes tenemus». Cumque haec et multa alia Girardus ingenio acutissimo dixisset, quibusdam magna ac terribilia videbantur. Interea domnus Heribertus ejus astutiam et ingenium agnoscens pravum, de singulis verbis quae ipse praedixerat, qualiter aut quomodo sentiret ac socii ejus, evidenter aperire praecepit, et maxime qualiter de Patre et Filio et Spiritu sancto sentirent; et praeterea de singulis praecepit aperire. Quo audito Girardus laetabundus inquit: «Quod dixi Patrem, Deus est aeternus, qui omnia ut ab initio, et in quo omnia consistunt. Quod dixi Filium, animus est hominis a Deo dilectus. Quod dixi Spiritum sanctum, divinarum scientiarum intellectus, a quo cuncta discrete reguntur.» Ad haec Heribertus respondit: «Amice, de Christo Jesu domino nostro, qui natus est de Maria virgine, verbum Patris, quid dicis?». Respondit: «Jesum Christum quem dicis, est animus sensualiter natus ex Maria virgine, videlicet natus est ex sancta scriptura. Spiritus sanctus sanctarum scripturarum cum devotione intellectus» [...]. Heribertus: «Peccatorum nostrorum absolutio in quo est? in apostolico, aut in episcopo, aut in sacerdote aliquo?» Respondit: «Pontificem habemus non illum Romanum, sed alium, qui cottidie per orbem terrarum fratres nostros visitat dispersos; et quando Deus illum nobis ministrat, tunc peccatorum nostrorum venia summa cum devotione donatur» [...]. Cum haec omnia Heribertus auribus intentis audivisset, tacite mirans, ceteris autem sua capita nutantibus: si in fidem catholicam, quam Romana ecclesia tenet, et baptismum, et vere Filium Dei, qui natus est ex Maria virgine secundum carnem crederet, et illud esse verum corpus et verum sanguinem, quem sacerdos catholicus quamvis peccator per verbum Dei sanctificat, eum sciscitatus est. Respondit: «Praeter nostrum pontificem non est alius pontifex, quamvis sine tonsura capitis sit, nec misterium».

²⁶ «Heriberto nolente illis omnibus eductis lex talis est data ut, si vellent, omni perfidia abjecta crucem adorarent, et fidem quam universus orbis tenet confiterentur, salvi essent; sin autem, vivi flammaram globos arsuri intrarent. Et factum est ut aliqui, ad crucem Domini venientes et ipsam confitentes fidem catholicam, salvi facti sunt; et multi manibus ante vultus missis inter flammam exilierunt, et misere morientes in miseris cineres redacti sunt» (*ibidem*).



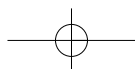


che l'approssimarsi del millennio della passione di Cristo recava con sé.

Se il problema centrale del Medioevo cristiano fu quello della 'cattura della fine', ossia della preparazione all'ora, la ricerca dei mezzi strumentali idonei con cui guadagnare la certezza della salvezza fu di assoluta importanza. In concomitanza con la svolta del primo millennio e in un clima di ansiosa attesa «praesentissimi iudicis», furono proprio quei mezzi a essere messi in discussione²⁷. Al di là di una lettura 'ideologica' del fenomeno ereticale visto come critica dell'istituzione ecclesiastica e dei suoi privilegi anche e soprattutto temporali²⁸, ciò che ci sembra di particolare interesse è il costante rifuggire da quella necessità di fermare il passato rendendolo disponibile ed esperibile nel presente, *in primis* attraverso la celebrazione della liturgia del corpo e del sangue di Cristo e poi attraverso il culto dell'immagine del crocifisso. Come se la presenza del corpo del Signore, nella sua realtà eucaristica e nel suo mostrarsi sulla croce fosse il centro del problema: non a caso riemerge, il sospetto di antiche teorie dualiste, di confusa derivazione bogomila, che con la natura umana di Cristo negavano la verità dell'incarnazione e della passione e l'efficacia del battesimo oltre che della comunione. Proprio come un rifiuto del corpo e del suo ruolo sempre più centrale nella vita e nella spiritualità dell'epoca, andrebbero lette le astensioni alle quali si attengono – in modo diverso e con diversi accenti – tutti i gruppi cui accennavamo, votandosi alla verginità o alla castità, non cibandosi di carne, poiché generata da contatti sessuali (e non solo per imitazione dell'ascetismo monastico), abbracciando un modello di vita 'fuori dal mondo' e cercando la mortificazione del fisico, sino alla sofferenza nella morte.

²⁷ Cfr. O. CAPITANI, *Eresie nel medioevo o medioevo ereticale?*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi», 174 (1994), pp. 5-15.

²⁸ Cfr. a tal proposito R. LANDES, *The Birth of Heresy, a Millennial Phenomenon*, «Journal of Religious History», 24 (2000), pp. 26-43; M. ZERNER, *Eresia*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, I, pp. 354-355. Le diverse posizioni storiografiche sono discusse nel già citato articolo di CAPITANI, *Eresie nel medioevo*. Per un inquadramento generale delle eresie nel Medioevo si veda almeno O. CAPITANI (a cura di), *Medioevo ereticale*, Il Mulino, Bologna 1977.





A chiarire come le implicazioni dottrinali di questi primi focolai eterodossi sottintendessero oltre che una rimessa in discussione della cristologia tradizionale, anche una deriva della concezione soteriologica, sarà utile l'apologia che della fede ortodossa fa Gerardo, vescovo di Cambrai e Arras il quale, nel 1025, convocò un Sinodo (cosiddetto *in Manichaeos*) contro le posizioni di un gruppo di eretici scoperto in città e ne confutò puntualmente le argomentazioni, ottenendo piena abiura. Costoro, gente semplice, probabilmente illetterata, professavano una *lex et disciplina* ispirata direttamente al vangelo che si traduceva in una scelta di vita apostolica rigorosamente vissuta, astenendosi dai desideri della carne, procurando di che nutrirsi attraverso il lavoro delle proprie mani, non nocendo a nessuno e cercando di amarsi reciprocamente²⁹. Solo così ritenevano di potersi salvare e, confidando esclusivamente nella validità delle proprie opere, negavano l'efficacia redentiva dei sacramenti, del battesimo, della penitenza, dell'eucarestia («*quamdam justitiam praeferentes, hac sola purificari homines asserebant nullumque in sancta Ecclesia aliud esse sacramentum, per quod ad salutem pervenire potuissent*»)³⁰. Decadeva in tal modo la ragion d'essere della Chiesa e di tutta la sua gerarchia³¹; decadeva il valore dell'incarnazione e soprattutto della passione di Cristo e con essa, il culto di croce e crocifisso diveniva odioso, assumendo, immediatamente, caratteristiche pagane.

²⁹ «Nostra, quam a magistro accepimus, nec evangelicis decretis, nec apostolicis sanctionibus contrarie videbitur, si quis eam diligenter velit intueri. Haec namque hujusmodi est: Haec est nostrae justificationis summa, ad quam nihil est quod baptismi usus superaddere possit, eum omnis apostolica et evangelica institutio hujusmodi fine claudatur. Si quis autem in baptisate aliquod dicat latere sacramentum, hoc tribus ex causis evacuatur. Una, quia vita reprobata ministrorum baptizandis nullum potest praebere salutis remedium; altera, quia quidquid vitiorum in fonte renuntiat, postmodum in vita reperitur; tertia, quia, ad parvulum non volentem neque currentem, fidei nescium suaeque salutis atque utilitatis ignarum, in quem nulla regenerationis petitio, nulla fidei potest inesse confessio, aliena voluntas, aliena fides, aliena confessio nequaquam pertinere videtur» (*Acta Synodi Atrebatensis in Manichaeos*, PL 142, col. 1272).

³⁰ *Ibi*, col. 1271.

³¹ «Sacri baptismatis mysterium penitus abhorreere, Dominici corporis et sanguinis sacramentum respuere, negare lapsis poenitentiam post professionem proficere, Ecclesiam annullare, legitima connubia exsecrari, nullum in sanctis confessoribus donum virtutis spectare, praeter apostolos et martyres neminem debere venerari» (*ibi*, col. 1271).

Gerardo replicò a ogni affermazione ottenendo un'opposta professione di fede, nella quale la salvezza trovava il suo fondamento nella rigenerazione battesimale, e l'assoluzione dai peccati era possibile solo attraverso la penitenza³². È proprio questo il nodo su cui Gerardo insiste: tutta la costruzione dottrinale dichiarata dagli eretici deriva da un distorto concetto di giustizia in base al quale l'opera dell'uomo, se pienamente conforme alla legge e alla disciplina, può prescindere dall'intervento di Dio. Al contrario, la fede ortodossa ritiene che la giustizia non stia nel vivere santamente e devotamente, ma nell'ammettere che Dio e la sua grazia misericordiosa sono necessarie all'uomo: «quae-cunque igitur in cordibus nostris aut in nostro arbitrio sancta cogitatio est, aut pium consilium, aut quilibet motus bonae voluntatis, ex suae gratiae dono descendit, quia per illum aliquid boni possumus, sine quo nihil possumus, sicut ipse discipulis ait: "Sine me nihil potestis facere (Joan XV)"³³. Senza Dio l'uomo non può nulla.

Il rifiuto dei sacramenti «quae ab ipso rerum auctore Domino sunt constituta, ab Evangelio enuntiata, ab apostolis tradita» equivale al rifiuto della loro dimensione penitenziale e salvifica, poiché senza di essi «nostrae salutis plenitudo non potest consistere»³⁴: attraverso un'ampia e articolata disamina dei fondamenti di battesimo, penitenza ed eucarestia, Gerardo demolisce la concezione dottrinale degli eretici, dimostrando la necessità di aderire pienamente al *mysterium* della morte e resurrezione di Cristo, per la salvezza. Ed è in questo contesto che deve essere letta la negazione radicale che gli eretici fanno tanto della croce quanto del crocifisso e del culto loro riservato, per converso strenuamente difesi da Gerardo. Distinguendo tra *crux Dominica* e *imago Salvatoris in cruce*, il vescovo legittima la venerazione della croce in quanto strumento di vita eterna («qui morti debitores eramus per lignum scientiae boni et mali, faceret nos vitae capaces per

³² «Profitemur enim, secundum fidem evangelicam et traditionem apostolicam, nullum posse salvari, nisi per aquam regenerationis. [...] Peccata vero quae post baptismum, suadente diabolo et propria voluntate, contrahunt homines, confitemur per poenitentiam non solum relaxari, verum ipsam divinam gratiam posse promereri» (*ibi*, col. 1312).

³³ *Ibi*, col. 1309.

³⁴ *Ibi*, col. 1278.

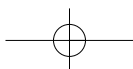


lignum sanctae crucis»), reso tale dall'aver portato su di sé il Signore («attulit vobis Dominus noster Jesus Christus») e specifica che quel legno, in sé privo di alcuna virtù, riceve ogni virtù da colui che ha accolto («lignum, unde nobis vita conceditur, non in se habuit hanc virtutem, sed ex illius virtute, qui infirmus fuit ex nobis, vivit autem ex virtute Dei»)³⁵. Il culto rivolto alla croce, dunque, è in realtà rivolto a Cristo e Gerardo riprende quanto già Alcuino, Rabano e Amalario avevano detto: «glorificantes igitur crucem Dominicam, Christum, quasi pendentem in ea, mente invocamus. Quem vero invocamus, ipsum adoramus. Prosternimur corpore ante crucem, mente [ante] Deum; veneramur crucem per quam redempti sumus, sed illum deprecamur qui nos redemit»³⁶. Nella croce nuda è Cristo che viene 'immaginato', visto con gli occhi della mente, pregato e invocato. Le cose cambiano quando l'immagine del corpo del Signore è posta sulla croce: in quel caso Gerardo ne legittima il culto con due argomentazioni distinte. Da una parte ricorre alla tradizionale giustificazione gregoriana, secondo la quale l'immagine rende accessibile ai più semplici e agli illetterati la Scrittura, sostenendo che proprio perché traduzione del verbo quell'immagine non è «opus manuum hominum», ma è «Christum solum»³⁷. Dall'altra

³⁵ «Regnavit etiam mors et diabolus ab inobedientia ligni scientiae boni et mali, superata est eadem mors et diabolus per obedientiam ligni sanctae crucis. Quis ergo negare audeat jure ab hominibus venerari, per quam diabolus victus, et mundus Deo operante salvatus est? Quis autem, nisi insaniae furiis agitatus, neget vexillum atque virtutem Dominicae crucis esse colendam, qui beatum Andream, quem vos imitari inter caeteros apostolos mentientes dicitis, tanto eam passionis amore expetere, atque sedula veneratione audiat praedicare. Cum vero, inquit Scriptura, pervenisset ad locum ubi crux parata erat, videns eam a longe, exclamavit voce magna dicens: "Salve, crux, quae in corpore Christi dedicata es, et ex membris ejus tanquam margaritis ornata. Antequam te ascenderet Dominus noster, timorem terrenum habuisti; modo vero amorem coelestem obtinens pro voto susciperis. Sciens enim quanta intra te gaudia habeas, securus et gaudens venio ad te, ita ut et tu exaltans suscipias me discipulum ejus qui pependit in te, quia amator tuus semper fui, et desideravi te amplecti. O bona crux, quae decorem et pulchritudinem de membris Domini suscepisti: diu desiderata, sollicitè amata, sine intermissione quaesita, et aliquando concupiscenti animo praeparata! Accipe me ab hominibus, et redde me Magistro meo, ut per te me recipiat, qui per te me redemit". Et Paulus apostolus: "Mihi, inquit, absit gloriari nisi in cruce Domini mei Jesu Christi (Gal VI)!"» (*ibi*, col. 1305).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ «Simpliciores quippe in ecclesia et illiterati, quod per Scripturas non possunt intueri, hoc per quaedam picturae liniamenta contemplantur, id est, Christum in ea humi-





stabilisce un paragone veterotestamentario, anch'esso molto consueto nell'esegesi evangelica: come il serpente di bronzo issato nel deserto da Mosè salvava dal morso velenoso coloro che lo guardavano, così «per respectum Mediatoris in cruce pendentis, antiqui hostis venenum a cordibus nostris evacuamus»³⁸. L'immagine di Cristo in croce diviene veicolo di grazia e consente di partecipare della redenzione. Infatti colui che volgerà il suo sguardo alla passione del Figlio di Dio potrà sconfiggere il male: «qui enim Christum per imaginem filii Dei ac passionem conspexerit, ipse antiqui hostis venena evadere poterit»³⁹. Ecco allora che la contemplazione del crocifisso è diversa da quella della croce: l'immagine del corpo è presente e visibile, non deve più essere evocata interiormente dal ricordo. Quell'immagine porta la mente dell'uomo al pensiero della sofferenza e della morte, quasi iscritte *in membrana cordis* e suscita la consapevolezza del proprio debito, incitando a ripararlo: «non enim truncus ligneus adoratur, sed per illam visibilem imaginem mens interior hominis excitatur, in qua Christi passio et mors pro nobis suscepta tanquam in membrana cordis inscribitur, ut in se unusquisque recognoscat quanta suo Redemptori debeat»⁴⁰.

Rifiutare la croce e il crocifisso, dunque, è ancora una volta, rifiutare la necessità della redenzione e l'assoluto bisogno che l'uomo ha della grazia di Dio per salvarsi. È rifiutare l'ammissione del proprio peccato, l'idea stessa di giudizio e l'autorità del Giudice. Tutto questo significa, in ultima istanza, non riconoscere Cristo, Dio-Uomo, incarnato e morto per la redenzione, la cui umanità ora non è più solo implicita 'nella croce', ma è esibita, mostrata, *presentata* 'sulla croce'.

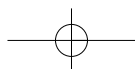
È quindi ovvio che Gerardo affrontasse questo problema culturale dopo aver chiarito e ribadito da un lato i principali fondamenti soteriologici della fede ortodossa, dall'altro l'efficacia dei

litate, qua pro nobis pati et mori voluit. Dum hanc speciem venerantur, Christum in cruce ascendentem, Christum in cruce passum, in cruce morientem, Christum solum, non opus manuum hominum adorant» (*ibi*, col. 1306).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «Dum videlicet juxta Salvatoris sententiam, quae postulat imago Caesaris, reddantur Caesaris, et quae Dei, Deo» (*ibidem*).





sacramenti e la loro necessità per la salvezza. Non solo, ma credo che l'interpretazione che il vescovo dà dell'immagine di Cristo in croce sia comprensibile solo alla luce di quanto egli aveva detto a proposito dell'eucarestia, chiaramente identificata «eamdem [...] carnem quae, ex Virgine nata, in cruce passa, de sepulcro levata, super coelos exaltata, sedet in paternae majestatis gloria»⁴¹. Specificando che «sanguis Christi et corpus in se transformat panem sanctum et vinum, quoties Dominicae passionis memoria agitur»⁴², Gerardo aveva sottolineato la *presentificazione* della carne e del sangue di Cristo sull'altare e, adducendo a evidente dimostrazione alcuni miracoli eucaristici⁴³, era riuscito a provocare l'immediata conversione degli eretici i quali

gravitate verborum et coelestium virtute magnalium stupefacti, vultibusque demissis, quamdam poenitudinis similitudinem praeferentes, et ex alto suspirantes, gemitum una dederunt, dicentes nihil hic se nisi divinum audire, et quod se mutos et pene elingues faceret. Corruentesque in terra, tunsis pectoribus culpam fatentur. Elevantes autem [voce] Dei se patientiam dicunt admirari, qui tandiu eos ad ignominiam Christiani nominis toleraverat; nullam sui erroris veniam posse sperare, qui tanto incredulitatis profundo non se solos immerserant, sed et alios quamplures ejusdem ruinae praecipitio necaverant»⁴⁴.

Come la presentificazione del corpo che cola sangue sulla tavola dell'altare memora il sacrificio e ottiene un subitaneo effetto di commozione e di ravvedimento, così l'immagine del Salvatore sulla croce presenta quel corpo, rendendo subito chiara la colpa dell'uomo e necessario l'*agere poenitentiam* in preparazione del Giudizio Finale: il tempo, riassunto e contratto nel *nunc*, pone l'uomo davanti a Cristo. Nell'eucarestia la realtà oggettiva della sua carne palpitante è cibo di salvezza, sulla croce il suo mostrarsi pienamente umano è un fatto, quello della verità storica del Dio-Uomo morto per la salvezza. In entrambi i casi è il corpo il centro dell'attenzione e la sensazione della sua presenza è acuita dall'imminente ritorno del giudice in croce.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibi*, col. 1283.

⁴³ Cfr. *ibi*, coll. 1282-1283.

⁴⁴ *Ibi*, col. 1284.





Più ancora che la verità della carne e del sangue di Cristo, è proprio il modo di intendere e significare la loro presenza nel pane e nel vino dopo la consacrazione a costituire il nodo attorno a cui ruota la controversia eucaristica che nell'XI secolo impegnò in un lungo e doloroso dibattito due monaci, Berengario e Lanfranco, maestro e allievo⁴⁵. Infatti, da Pascasio in poi, in ambiente monastico non si era più messa in dubbio la realtà della trasformazione, né quella dell'accesso dell'uomo al Cristo incarnato e storico attraverso il miracolo. Nel X secolo Raterio di Verona inserì la pietà del realismo eucaristico nella sua riflessione sul peccato⁴⁶; Gezo di Tortona utilizzò dei miracoli eucaristici come *exempla* in sostituzione dell'antica trama simbolica⁴⁷; Oddone di Cluny ne fu un profondo conoscitore⁴⁸. Nell'XI secolo quella realtà viene discussa non in sé, ma attraverso la relazione tra segno e significato, tra ciò che è visibile e realtà invisibile, tra *figura* e *veritas*, ossia tra sacramento e *res*. A farlo fu Berengario di Tours, allievo di Fulberto di Chartres ed eccellente biblista, applicando le sue conoscenze di logica, grammatica e dialettica alla dottrina eucaristica. Proprio in base ad argomenti di fisica della trasformazione e puntando sulla *ratio fidei*, si distaccò criticamente dalla teoria pascasiana, giudicata semplicista, e sostenne che non è possibile alcuna conversione sensibile senza una mutazione esterna dell'aspetto della sostanza. Se l'antica concezione patristica non opponeva *figura* a *veritas*, poiché *figura* intrattiene un rapporto necessario con la realtà ontologica che indica o, per dirla con Auerbach, «è qualche cosa di reale [...] che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa

⁴⁵ Sull'argomento si veda C. MARTELLO, *Lanfranco contro Berengario nel Liber de corpore et sanguine Domini*, Cuecm, Catania 2001; FULTON, *From Judgment to Passion*, pp. 118-141. Sul legame tra realismo eucaristico e devozione all'umanità di Cristo si legga MAZZA, *La celebrazione eucaristica*, pp. 177-180.

⁴⁶ Cfr. RATERIO DA VERONA, *Dialogus confessionalis*, CCCM 46A, pp. 221-265.

⁴⁷ Cfr. GEZO DA TORTONA, *Liber de corpore et sanguine Christi*, PL 137, coll. 371-406.

⁴⁸ Cfr. O. CAPITANI, *Motivi di spiritualità cluniacense e realismo eucaristico in Odone di Cluny*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 71 (1959), pp. 1-18.

⁴⁹ E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, a cura di D. Dalla Terza, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 176-226.



reale e storica»⁴⁹, Berengario spezzò il binomio e difese la nozione di *sacramentum* come *figura* e *signum*, distinguendolo dalla *res sacramenti*⁵⁰. In altre parole, per Berengario la chiave per capire la realtà del corpo eucaristico è la distinzione tra ciò che è percepito esteriormente dai sensi (*figura*) e ciò che è percepito interiormente dall'anima fedele (*veritas*). Ciò che viene visto e ciò in cui si crede non sono la stessa cosa. La realtà del segno è diversa dalla realtà che il segno significa. Di conseguenza, dopo la consecrazione, il pane e il vino cambiano per diventare *signum*, *similitudo*, *figura* del corpo e del sangue di Cristo, che sono presenti non *in substantia*, ma *fidei et intellectui* e che sono reali non perché sono piccole parti del corpo storico di Cristo, ma perché sono 'sacramenti' di quel corpo e sangue storici ai quali consentono un accesso spirituale. Il cambiamento che avviene sull'altare, insomma, non è la rimozione di una sostanza che viene rimpiazzata con un'altra, ma solo l'assunzione di un nuovo significato.

Lanfranco di Bec, chiamato in causa da Berengario, capì come il rischio insito in una posizione così razionalisticamente vicina alla dottrina del simbolismo sacramentale fosse quello di cadere nello spiritualismo manicheo il quale nutre l'uomo di cibo celeste, arrivando al rifiuto della stessa corporeità di Cristo. A Berengario venne quindi opposta l'autorità della tradizione realista, obbligandolo ad aderire alla professione di fede redatta da Umberto da Silvacandida (il grande teorico della riforma gregoriana) durante il sinodo romano del 1059 che, in una formula brutale ma efficace, definisce eretico il rifiuto del corpo di Cristo avvicinato *sensualiter*, toccato e spezzato dalle mani del sacerdote e masticato dai denti dei fedeli:

Profiteor [...] eam fidem tenere [...] scilicet panem et vinum quae in altare ponuntur, post consecrationem non solum sacramentum, sed etiam verum corpus et sanguinem domini nostri Iesu Christi esse, et sensualiter non solum sacramento sed in veritate manibus sacerdotum tractari vel frangi et fidelium dentibus atteri⁵¹.

⁵⁰ Cfr. MAZZA, *La celebrazione eucaristica*, p. 176.

⁵¹ LANFRANCO, *Liber de corpore et sanguine domini*, PL 150, coll. 410-411.





Come ha fatto notare Ovidio Capitani, la formula è di fatto una completa accettazione della conversione sostanziale del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo, conversione nella quale il cardinale di Silvacandida non solo credeva, ma che riteneva «il carattere distintivo del sacramento cattolico», in contrasto con ogni concezione 'altra' dell'eucarestia che, in quanto fuori dalla Chiesa, viene ritenuta eretica⁵². La realtà della carne è quindi oggettiva e concreta, in opposizione a qualsiasi concezione che, negandone la presenza *in substantia* e prospettandola solo *figuraliter*, rendeva quel corpo lontano, inaccessibile, divinizzato. Con l'abiura di Berengario veniva ribadito il paradosso del memoriale, ossia la possibilità di rendere attuale il sacrificio della croce, evento accaduto una volta per tutte, ma reso presente qui e ora attraverso la commemorazione rituale⁵³.

L'esito della controversia portava con sé due implicazioni fondamentali per lo sviluppo della successiva storia della devozione e della pietà. Infatti, proprio per l'insistenza sulla concomitanza e sulla presenza del *totus Christus* in ciascuna particola di pane, l'ostia venne a esprimere un senso quasi frenetico dell'unità, dell'inviolabilità del corpo di Cristo, mantenendo il suo significato di potente simbolo corporativo dell'umanità e della cristianità⁵⁴. Negarne la realtà, oltre che un attacco radicale nei confronti dell'incarnazione, fu considerato anche un'aggressione del corpo ecclesiale da parte di estranei, soprattutto eretici ed ebrei⁵⁵. Caroline Bynum ha però fatto notare come le implicazioni corporative del simbolismo eucaristico fossero per lo più difensive per cui se l'unità di quel corpo rimandava all'unità della Chiesa e alla reciprocità della carità tra gli uomini che ne costituiscono le

⁵² Cfr. O. CAPITANI, *Studi per Berengario di Tours*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 69 (1957), p. 166.

⁵³ Cfr. MAZZA, *La celebrazione eucaristica*, p. 15.

⁵⁴ A proposito cfr. E. BERTAUD, *Devotion eucharistique*, in DS, IV, col. 1621; B. WARD, *Miracles and the Medieval Mind. Record and Event, 1000-1215*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982; G. MACY, *The Theologies of the Eucharist in the Early Scholastic Period. A Study of the Salvific Function of the Sacrament According the Theologians, c. 1080-1220*, Clarendon Press, Oxford 1984.

⁵⁵ Si veda a tal proposito ciò che scrive Umberto da Silvacandida nel suo trattato *Adversus Simoniacos*, in modo particolare nel cap. XXIX, PL 143, coll. 1108-1112.



membra, tuttavia l'eucarestia, vista come un corpo sanguinante e presente, entrò in un rapporto personale, da singolo a singolo, con il fedele. Se l'antica concezione sacramentale si basava su un 'realismo ecclesiale' per cui la Chiesa nel compimento del rito era organismo vivente a tal punto identificato con Cristo da rendere superflua la sua presenza reale, al contrario il realismo inaugurato da Pascasio e ribadito nel sinodo del 1059, definendo l'oggettiva presenza del corpo, sostituì alla coesione il desiderio di unione intima, offrendo al credente la possibilità di un contatto diretto ed esclusivo, spostato sempre più sull'esperienza, «sull'assaggiare, sul vedere, sull'incontrare Dio»⁵⁶. Il suo dolore, patito nella passione intesa come 'dramma' storico, non è più il frutto di un peccato cosmico, ma di una responsabilità individuale⁵⁷. In questa nuova relazione si fonda quel «misticismo sentimentale e quasi sensuale» che sarà fondamentale per il determinarsi della devozione all'umanità di Cristo dei secoli futuri⁵⁸. Anzi, i modi con cui la devozione all'umanità di Cristo si tradurrà dipendono esattamente dalla definizione così chiara della natura del corpo eucaristico che, stabilendo la presenza *in substantia* di Dio nell'ostia consacrata, avvia un processo di sempre più netta distinzione tra memoriale e memoria, tra liturgia e ripresentazione. È vero, come ha spiegato Enrico Mazza, che l'attenzione per la dimensione umana e ancor più carnale di Cristo è ugualmente legata al culto della croce e al realismo eucaristico⁵⁹; lo stesso Gerardo di Cambrai propone una dimensione 'sacramentale' – secondo la definizione che ne ha dato Rachel Fulton⁶⁰ – dello sguardo rivolto al crocifisso.

Ma da Berengario in poi inizia una graduale distinzione tra presentificazione e presentazione, per cui solo l'eucarestia è *sustantialiter* il corpo di Cristo, mentre la croce è a maggior ragio-

⁵⁶ C.W. BYNUM, *Sacro convivio sacro digiuno. Il significato religioso del cibo per le donne del Medioevo*, trad. it. di S. Lombardini, Feltrinelli, Milano 2001, p. 80.

⁵⁷ Sulla concezione di persona e di individuo nel periodo cfr. C. MORRIS, *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto University Press, Toronto 1987; A.J. GUREVICH, *La nascita dell'individuo nell'Europa medievale*, Laterza, Roma-Bari 1996.

⁵⁸ Cfr. CRISTIANI, *La controversia eucaristica del sec. IX*, pp. 100-101. Sulla fortuna della teoria pascasiana tra il X e l'XI secolo cfr. CAPITANI, *Studi per Berengario di Tours*.

⁵⁹ MAZZA, *La celebrazione eucaristica*, pp. 177-179.

⁶⁰ Cfr. FULTON, *From Judgment to Passion*, p. 85.



ne il crocifisso (che comunque non sono mai considerabili semplicemente delle immagini) rendono presente la verità storica del sacrificio, adesso, senza esserlo *in substantia*. In altri termini, non affermano la presenza di quel corpo, ma la presentano, rimembrandola o mostrandola. È questo snodo che consente il farsi del concetto di ripresentazione come azione sempre più distinta da quella propriamente liturgica, che è caratteristico dell'Occidente e diametralmente opposto al concetto dell'icona orientale che, proprio in virtù della presenza del prototipo, partecipa della natura divina del soggetto ritratto, assumendo nella Chiesa bizantina la triplice funzione «teologica (continuazione della rivelazione); liturgica (luogo, come la messa, di incontro con il divino); sacramentale (manifestazione della presenza mondana del sovrannaturale)»⁶¹.

Il processo fu però lungo, non immediato, non sempre lineare e prese le mosse, al contrario, dall'assunto teologico dell'umana realtà della carne di Cristo, che, insieme alla convinzione del suo imminente ritorno, contribuì a fondare l'*imago* del suo corpo visibile, tangibile, ossia esperibile. Quasi come un corpo 'vivo'.

3. Corpi 'vivi'

Uno dei punti centrali di quella «révolution des images» – come l'ha definita Jean-Claude Schmitt⁶² – che tra il X e l'XI secolo invade l'Occidente è l'*inventio* (e la successiva rapida diffusione) dell'arte statuaria, che realizza, per prime, le immagini tridimensionali della Vergine in trono con il bambino (la *Majestas*) e, soprattutto, del crocifisso. Fenomeno esclusivamente occidentale, la 'rinascenza' della scultura plastica è del tutto sconosciuta all'Oriente dove la scelta dell'icona come «immagine normativamente regolata, con una precisa funzione e definizione teologica»⁶³ fu assoluta e dove la concezione neoplatonica immanen-

⁶¹ MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, pp. 18-19.

⁶² Cfr. J.-C. SCHMITT, *La culture de l'Imago*, in *Images médiévales*, «Annales Histoire, Sciences Sociales», 51 (1996), 1, pp. 3-36, in particolare p. 18.

⁶³ BELTING, *Il culto delle immagini*, p. 362.



tista rendeva la statua immediatamente assimilabile all'idolo pagano. Nata in quei territori al di là delle Alpi che grazie alla riforma carolingia avevano assimilato la cultura romana senza abbandonare la propria tradizione, la statuaria sembra trarre le ragioni del proprio sorgere dal reliquiario, con il quale condivide la solida, corporea apparizione, la tecnica con cui è realizzata (oro e gemme), la collocazione sull'altare⁶⁴. In quanto contenitore figurale di reliquie essa trova legittimità e successo proprio nel culto a esse riservato e trae il suo significato dall'intimo rapporto che intrattiene con il corpo che ospita e significa, e dal quale è abitata e resa sacra. Come la reliquia è il corpo del santo e indica la sua presenza viva e attiva, così la statua-reliquiario, abitata da quel corpo che la con-sacra e trasferisce su di essa i suoi poteri miracolosi e le sue virtù, mostra quel corpo, gli dà un'immagine, un volto⁶⁵. In altre parole, la reliquia giustifica lo statuto corporeo dell'immagine e soprattutto ne legittima il culto, come ben spiega Bernardo d'Angers nel *Liber miraculorum* redatto a proposito della statua di santa Fides di Conques. Del tutto contrario al culto dell'immagine *tout court* poiché idolatra, il monaco non può che constatarne la forza prodigiosa e la venerazione di cui gode, riconoscendo però che il suo potere risiede nella reliquia da essa contenuta, unico e vero oggetto di preghiera⁶⁶. La presenza fisica del corpo santo, dunque, consente l'immagine santa.

D'altro canto, il rapporto tra statua e reliquiario non è univocamente interpretabile per giustificare l'origine della prima dal secondo e per legittimarne il culto tramite quello antico delle reliquie. Invece, questo senso del corpo presente e vivente sembra essere connesso, costituendone quasi un corollario, all'affermazione del realismo eucaristico e all'approfondimento teandrico della teologia carolingia prima e anselmiana poi e credo che

⁶⁴ Cfr. *ibi*, p. 363. Si veda anche L. CANETTI, *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo*, Viella, Roma 2002.

⁶⁵ Cfr. J.-M. SANSTERRE, *Les justifications du culte des reliquies dans le haut Moyen Age*, in *Le reliquies. Objets, cultes, symboles*, Actes du Colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer, 4-6 septembre 1997), Brepols, Turnhout 1999, pp. 81-92.

⁶⁶ Cfr. BERNARDO D'ANGERS, *Liber miraculorum Sanctae Fidis*, a cura di L. Robertini, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994.



alla luce della presentificazione sacramentale e della verità della carne vada forse inteso il nuovo rapporto tra culto delle reliquie e culto delle immagini tridimensionali⁶⁷. Lo dimostrerebbe proprio il caso singolare delle sculture a tutto tondo della Vergine con il Bambino e di Cristo crocefisso, le prime a essere attestate in ordine di tempo, il cui culto prescinde da quello delle reliquie dei corpi santi e che piuttosto godono di uno statuto 'altro', in quanto presentazione rispettivamente del mistero dell'incarnazione e del sacrificio⁶⁸.

Come è ovvio, il discorso è eloquente soprattutto nel caso della statua del crocefisso, la cui 'invenzione', che procede di pari passo con gli approfondimenti dottrinali circa la verità sacramentale⁶⁹, dovette essere certamente strabiliante, poiché il devoto si trovò 'fisicamente' di fronte all'immagine del corpo di Dio, e poté vedere con gli occhi, nella sua concreta plasticità, quello stesso corpo di cui si cibava con l'eucarestia. Il fatto che sin dall'inizio i crocifissi monumentali venissero collocati sopra l'altare principale, dove con la consacrazione del pane e del vino si presentifica il corpo vero del Signore, e che spesso conservassero in qualche incavo secretato un frammento della vera croce di Gerusalemme

⁶⁷ Cfr. G.J.C. SNOEK, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: A process of Mutual Interaction*, J.C. Brill, Leiden 1995.

⁶⁸ Cfr. I.H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton University Press, Princeton 1972; EAD., *Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama*, «The Art Bulletin», 50 (1968), 3, pp. 215-222.

⁶⁹ È noto che, se già in epoca carolingia si erano modellati sporadicamente alcuni crocifissi plastici, è certamente nella successiva età ottoniana che l'immagine a tutto tondo del corpo di Cristo sulla croce, scolpito in metallo (bronzo, oro e argento) o in legno, affiancò sempre più spesso le croci dipinte. Sappiamo di quello fatto fare da Adelaide per la guarigione del figlioletto Roberto, poi re dal 970: «Quae autem haec ancilla Dei, mater prudentissimi regis Rotberti, opera bona fecerit, paucis adnotare libet. Ipse juvenis laborabat forti infirmitate corporis, de qua erat patri et matri in timore periculum. Pro quo fecit in seniori ecclesia Aurelianensis civitatis, quam sanctus Evurtius per Dei dexteram fundavit et more ecclesiastico benedixit in sanctae et vivificae Crucis honore imaginem Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi pendentis in cruce, ex auro puro, ut liberaretur a mortis periculo, quem Deus omnipotens jam apud se decreverat regnaturum in mundo. Nam et ejus virtute liberatus est» (HELGALDI FLORIANENSIS, *Epitoma vitae Roberti regis*, PL 141, col. 918). Altri esempi sono il crocefisso d'argento di Hildeseim o quello bronzeo di Werden-sur-ruhr, o ancora, quello bronzeo di Minden. Per una breve rassegna cfr. THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de Trente*, pp. 58-76. Cfr. J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Gheschichte der Karolingischen Kunst*, Graeser, Wien 1892, p. 362.



e l'ostia benedetta, non fa che sottolineare il legame tra reliquia della passione storica (e suo culto) e *imago* della passione, corpo sacramentale e corpo crocifisso, legame spesso ribadito in ambito liturgico e teologico e ora esplicito, visibile. È questo il significato del più antico crocifisso monumentale a noi pervenuto, quello famoso della cattedrale di Colonia, commissionato dal vescovo Gerone⁷⁰ e raffigurante il corpo morto e abbandonato, ma non sofferente, di Cristo [fig. 12]. Così ne riferisce Thietmar di Merseburg:

Interim Gero, Agripinae sedis egregius provisor, obiit [an. 975]; de quo quia pauca crelibavi, quae tunc reservavi, paucis edicam. Hic crucifixum, quod nunc stat in media, ubi ipse pausat, aecclesia, ex ligno studiose fabricari precepit. Hujus caput dum fissum videret, hoc summi artificis et ideo salubriori remedio nil de se presumens sic curavit. Dominici corporis porcionem, unicum in cunctis necessitatibus solacium, et partem unam salutifere crucis conjungens posuit in rimam, et prostratus nomen Domini flebiliter invocavit, et surgens humili benedictione integritatem promeruit. Is dum capellam clara jam luce intraret suam, Victorem sanctum, ut suis post intimavit fidelibus, cum zabulo dimicantem atque vincentem vidit⁷¹.

Il racconto indica una vera e propria corporeità del ligneo crocifisso che, piuttosto che essere consacrato riponendo nel *caput fissum* l'ostia e la reliquia (atto che sarebbe necessario a legittimare l'immagine e il suo culto), è curato e sanato mettendo corpo nel corpo (precisamente la specie eucaristica del corpo di Cristo nell'*imago* del corpo crocifisso) e rendendo quell'immagine viva, tanto da essere chiamata per nome.

Anton Legner ha ben spiegato la funzione dei crocifissi lignei tra il X e l'XI secolo e ha dimostrato come la loro natura di *imago* sia spiegabile solo tenendo sullo sfondo la teologia contemporanea e la concezione eucaristica – che si va sempre più chiarendo in quel periodo – quasi ne fosse la traduzione figurativa. È il caso

⁷⁰ Il Binding è convinto che la cosiddetta 'Gero's cross' a noi pervenuta non sia quella originale, ma una seconda croce commissionata da Evergero successore di Gerone, morto nel 999. Cfr. H. BINDING, *Die Datierung des sogenannten Gero-Kruzifixes im Kölner Dom*, «Archiv für Kulturgeschichte», 64 (1982), pp. 63-77.

⁷¹ THIETMAR DI MERSEBURG, *Chronicon*, PL 139, coll. 1227-1228.



certamente del crocifisso di Gerone, ma anche del crocifisso ligneo di S. Giorgio sempre a Colonia, di quello di Ringelheim realizzato sotto l'episcopato di Bernoardo di Hildeseim, o di quello di Benninghausen, tutti dell'XI secolo. Il fatto che sia il crocifisso di S. Giorgio, sia quello di Benninghausen abbiano un *repositorium* nella nuca atto a contenere l'ostia, rende evidente che il significato della scultura plastica del crocifisso, almeno all'inizio, sottende la reale presenza di Cristo *in substantia* e non è comprensibile a prescindere da questo legame. Dunque, ostia e reliquia della croce riposte nell'immagine del crocifisso la legittimano e la rendono reale e presente⁷².

Il centro del discorso è il senso della realtà della carne, che determina derive dottrinali (come le eresie 'manichee' delle quali ci siamo occupati) e anche eccessi devozionali, quali la smansiosa ricerca di reliquie della passione (dalla corona di spine, alla colonna della flagellazione, al vasellame variamente maneggiato da Cristo, alla sua pietra tombale, ai sudari per la sua inumazione)⁷³ o addirittura del corpo di Cristo (dal dente, all'ombelico, al prepuzio) – di cui certamente il *Trattato* di Guiberto di Nogent è l'esempio più alto⁷⁴ – che si moltiplicano dalla fine dell'XI secolo, soprattutto in seguito alla prima crociata. In certo senso sempre al reale corpo di Cristo e al suo essere accessibile è legata la pretesa 'autenticità' di alcune immagini raffiguranti tanto la sua fisicità quanto i lineamenti del suo volto; autenticità in quanto riproduzione esatta del suo aspetto, ossia ritratto realizzato in presenza del modello (è il caso del Volto Santo di Lucca), oppure non compiuta da mano d'uomo, ma impronta stessa della divinità (come nel caso del *mandylion* e del sudario di Cristo). La somiglianza con l'originale, e dunque il suo essere conforme al vero, consente all'immagine di dare un accesso diretto al divino, ma soprattutto garantisce la presenza attuale della divinità tanto nell'immagine quanto nel luogo in cui essa si conserva⁷⁵.

⁷² Cfr. A. LEGNER, *Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum*, Greven Verlag Köln, Köln 1991, pp. 136-144. Un ringraziamento particolare a Guido Gentile che mi ha fatto conoscere gli scritti di Legner e a Sergio Belluccia che li ha tradotti per me.

⁷³ Cfr. a tal proposito il saggio di A. BENEVENUTI, *Le reliquie del Cristo*, in *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini*, Atti del Convegno di Studi (Lucca, Villa Bottini, 1-3 marzo 2001) Edizioni dell'Acero, Empoli 2003, pp. 107-114 e F. MOLTENI, *Memoria Christi. Reliquie di Terrasanta in Occidente*, Vallecchi, Firenze 1996.

⁷⁴ Cfr. GUIBERTUS DE NOVIGENTO, *De pignoribus sanctorum*, PL 156, coll. 649-650.

⁷⁵ Cfr. a tal proposito BELTING, *Il culto delle immagini*, pp. 255-277. Sul Volto Santo di





In questo contesto è allora assolutamente significativo che la tipologia iconografica del crocifisso monumentale sia per lo più quella del Cristo morto, o morente, sebbene non ancora passionato. Iconografia che aveva iniziato a comparire nelle miniature e negli avori ad ornamento di libri liturgici e di preghiera già verso la fine del IX secolo⁷⁶, intendendo trasmettere un messaggio dottrinale diretto, però, a pochi: non è un caso che i rari affreschi del periodo conservati in chiese cattedrali o in chiese accessibili al popolo parlino piuttosto di un Cristo vanificatore della morte, che è quello prevalentemente conosciuto e predicato fino a quel momento. Nel corso del X secolo, invece, la raffigurazione di Cristo morto sulla croce cominciò a soppiantare le formule più antiche di Cristo vittorioso e vivente e a diffondere l'idea della crocifissione non solo in quanto atto redentivo e trionfo, ma anche e soprattutto in quanto sacrificio, *memoria passionis*, come spiega, ancora una volta, Bernardo d'Angers:

se si tratta di rendere al solo sommo e vero Dio il suo retto culto, sembra empio e assurdo modellare una statua di gesso o di legno o di bronzo, ad eccezione del crocifisso del Signore. Infatti la santa ed universale chiesa ammette che, per celebrare la memoria della sua passione, con semplice affetto sia raffigurata con opera in scultura o in terracotta l'immagine del Signore⁷⁷.

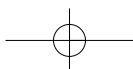
Il corpo in croce è quindi corpo sacrificale, carico di un nuovo potenziale affettivo ed emotivo⁷⁸, che riassume su di sé il fatto e lo mostra. Il significato rivoluzionario della nuova iconografia di Cristo è comprensibile solo se, come suggeriscono Belting e

Lucca cfr. M. BACCI, Ad Ipsius Christi effigiem: *il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore*, in *La Santa Croce di Lucca*, pp. 115-130 e M. FERRARI, Imago visibilis Christi. *Le "Volto Santo" de Lucques et les images authentiques au Moyen Age*, «Micrologus», 6 (1998), 2, pp. 29-42. Sulle immagini acheiropoiete cfr. BELTING, *Il culto delle immagini*, pp. 71-104.

⁷⁶ Cfr. *supra*, capitolo II, p. ?

⁷⁷ Citato da MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, p. 120, tratto dal *Liber miraculorum Sanctae Fidis* (1016-1026).

⁷⁸ Cfr. E. DELARUELLE, *Le crucifix dans la piété populaire et dans l'art, du VI au XI siècle*, in *Id.*, *La piété populaire au moyen age*, pp. 27-42. Cfr. anche SKUBISZEWSKI, *Cristo*, p. 504.



Schmitt, l'immagine non viene considerata dal punto di vista estetico o della storia degli stili, ma se viene letta all'interno della sua funzione culturale e rituale, e cioè come qualcosa che dà presenza, identità e materia a ciò che è trascendente e inaccessibile⁷⁹. Il senso delle immagini figurative, allora, va sempre oltre il soggetto in sé, le avvicina alle immagini letterarie e mentali – con le quali sono sempre in relazione diretta –, e si esplicita nel loro uso, ossia nelle azioni che le coinvolgono⁸⁰. Margaret Miles ha spiegato che la 'visione' nel Medioevo è un processo a doppio senso tra colui che vede e l'oggetto visto, per cui se le immagini 'dicono' qualcosa ciò non è meno importante della risposta che viene data loro: questo processo crea una relazione, un incontro, che comporta il passaggio dall'immagine all'evento e si realizza nella devozione e nel culto, attraverso l'unione dell'opera d'arte con la parola letta o detta e ascoltata, e con l'azione⁸¹. Dunque, quando Bernardo d'Anger usa i termini 'memoria' e 'affetto' in relazione alla liceità della statua del crocifisso, di fatto ci dà le due parole chiave che caratterizzano la *visio crucifixi*, una visione del corpo e dell'anima – che puntualmente si pongono di fronte al passato e al futuro, adesso – nella quale l'immagine materiale, nella sua plasticità e nella sua realtà, gioca un ruolo diverso a partire dal X secolo⁸², e contribuisce ad attuare un processo di esperienza della memoria della passione, rendendola coinvolgente.

La 'sensazione di presenza' è ciò che, a parer mio, modifica i riti del venerdì santo – funzionali esattamente al ricordo della passione nell'esatto tempo anniversario – conferendo loro le caratteristiche di ri-presentazione del fatto, e, in questo senso, di dramma. I gesti, che divengono più fisici e concreti, indicano una

⁷⁹ Cfr. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*, p. 67; SCHMITT, *Immagini*, p. 521.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Cfr. M. MILES, *Image as Insight. Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Beacon Press, Boston 1985, pp. 7-9; W. LOERKE, "Real Presence" in *Early Christian Art*, in *Monasticism and Art*, a cura di T. Verdon e J. Dally, Syracuse University, Syracuse 1984, pp. 38-41. Sul funzionamento delle immagini e sul loro dato performativo cfr. anche O. PÄCHT, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford University Press, Oxford 1962. Per il tardo Medioevo si veda BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*.

⁸² Cfr. J.-C. SCHMITT, *Rituels de l'image et récits de vision*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994, pp. 419-459.



realtà (e perciò sono ‘realisti’) e la croce (o il crocifisso, il cui uso per quella cerimonia è sicuramente attestato dall’XI secolo)⁸³ entra nell’azione e ne partecipa (essendo agita e agendo), come all’interno di una relazione reale⁸⁴. Vediamo in che modo, analizzando tre diverse fonti tra il X e l’XI secolo.

Il primo documento dal quale intendo partire per mostrare come l’azione rituale vada nel senso di una ri-presentazione e di un’esperienza attuale del passato è la *Regularis concordia* (965-975)⁸⁵, una fonte importante per i cambiamenti occorsi nella cerimonia dell’*adoratio* e la più antica testimonianza del rito della *depositio crucis* che oggi si conosca. Le due cerimonie, pur servendosi ancora di una croce e non di un crocifisso tridimensionale, risultano interessanti per come questa croce viene ‘usata’ e per quali gesti o parole (preghiere e canti) le si rivolgono, ossia per la relazione che si stabilisce tra essa e i fedeli.

All’ora nona, subito dopo aver celebrato il servizio eucologico, ha inizio il rito che, nella forma e nell’ordine, rimane quello fissato sin dalla fine del IX secolo⁸⁶: la croce, preparata coperta, viene portata e presentata ai fedeli con un’azione tripartita, che segna un *climax* ascendente e che culmina nel suo svelamento e innalzamento. Ma dalla fine del X secolo⁸⁷ il canto amebeo del trisagio che accompagnava l’azione viene intercalato della recita degli *improperia* («Popule meus quid feci

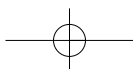
⁸³ Mi attengo strettamente alla terminologia usata nelle fonti avvertendo però che è stato spesso notato che a quell’altezza cronologica *crux* e *crucifixus* spesso si equivalgono e non sono così facilmente distinguibili (cfr. CHAZELLE, *Crucifixes and the Liturgy*, pp. 71-72).

⁸⁴ Per tale motivo non sono affatto d’accordo con Solange Corbin che nega alle cerimonie dell’*adoratio* e della *depositio crucis* il carattere drammatico: la studiosa, in vero, lo fa sulla base di categorie definitorie del termine dramma assai precise, ossia la presenza di un testo dialogico, di un’azione e di attori. Mi sembrano categorie che appartengono a una concezione moderna del teatro e che applicate al Medioevo creano pericolosi fraintendimenti, cercando di sussumere una realtà culturale e culturale del tutto incompatibile (cfr. S. CORBIN, *La Déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l’histoire des rites et du théâtre religieux [analyse de documents portugais]*, Belles Lettres, Paris 1960, pp. 17-20).

⁸⁵ *Regularis concordia*, PL 137, coll. 492 e ss, ed. T. Symons in *Corpus consuetudinum monasticarum* 7, 3, *Consuetudinum saeculi X/XI/XII monumenta non cluniacensia*, pp. 187-256.

⁸⁶ Cfr. *Ordo romanus* 31, in HS, II, p. 547. Vedi *supra*, capitolo II, p. ?

⁸⁷ Gli impropri sono attestati per la prima volta in Occidente nel Pontificale Romano Germanico risalente al 950 circa.





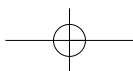
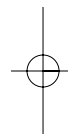
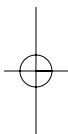
tibi»⁸⁸, vere e proprie *lamentationes* del Signore verso il suo popolo, con i quali costituisce un'unità fortemente saldata⁸⁹. Dunque, accompagnando l'azione ostensiva della croce, gli *improperia* divengono una martellante richiesta di risposta, una sorta di dialogo tra Dio crocifisso e uomo, nel quale il Signore interpella il suo popolo, gli ricorda ciò che ha fatto per lui, dai tempi di Mosè sino alla sua venuta, e che culmina proprio con lo svelamento di ciò che ha ricevuto in cambio, ossia la croce, al canto dell'*Ecce lignum*. La risposta è la prostrazione di tutti i convenuti al rito (con le antifone *Crucem tuam adoramus*, *Pange lingua*, i cui versi centrali sono una vera e propria commemorazione delle ferite della passione)⁹⁰ e la recita dei sette salmi penitenziali⁹¹, la cui

⁸⁸ Questo il testo: «Popule meus, quid feci tibi, aut in quo contristavi te? Responde mihi. / Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti crucem salvatori tuo. / Quia eduxi te per desertum quadraginta annis, et manna cibavi te, et introduxi te in terram satis bonam: parasti crucem salvatori tuo. / Quid ultra debui facere tibi, et non feci? Ego quidam plantavi te vineam electam meam speciosissimam: et tu facta es mihi nimis amara: aceto namque sitim meam potasti, et lancea perforasti latus salvatori tuo» (cfr. HS, II, p. 794).

⁸⁹ Cfr. *ibidem*. Sulla cerimonia nel X secolo cfr. Y. ROKSETH, *La liturgie de la passion vers la fin du X^e siècle*, «Revue de musicologie», 31 (1949), pp. 48-58.

⁹⁰ Cfr. *Regularis concordia*, PL 137, col. 492. Il testo del *Pange lingua*, ovviamente, è quello antico di Venanzio Fortunato: «Pange lingua gloriosi praelium certaminis: et super crucis trophaeum dic triumphum nobilem, qualiter redemptor orbis immolatus vice-rit. Vers. De parentis protoplasti fraude factor condolens, quando pomi noxialis morsu in mortem corrui, ipse lignum tunc notavit, damna ligni ut solveret. Vers. Hoc opus nostrae salutis ordo depoposcerat, multiformis proditoris ars ut artem falleret, et medelam ferret inde, hostis unde laeserat. Vers. Quando venit ergo sacri plenitudo temporis, missus est ab arce Patris natus orbis conditor, atque ventre virginali homo factus prodiit. Vers. Vagit infans inter arcta conditus praesepia: membra panis involuta, virgo mater alligat, et pedes manusque; crura stricta cingit fascia. Vers. Lustra sex qui jam peracta, tempus implens corporis, se volente natus ad hoc, passioni deditus, agnus in crucis levatur immolandus stipite. Vers. **Hic acetum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea; mite corpus perforatur; sanguis, unda profluit, terra, pontus, astra, mundus, quo lavantur flumine. Vers. Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera; et rigor lentescat ille, quem dedit nativitas, ut superni membra Regis sint mittenda stipite.** Vers. Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi, atque portum praeparare nauta mundo naufrago, quem sacer cruor perunxit fusus agni corpore. Vers. Gloria et honor Deo usquequo Altissimo, una Patri Filioque, inclyto Paraclito, cui laus est et potestas per aeterna specula». Grassetti miei.

⁹¹ I sette salmi penitenziali sono: salmo 6 («Signore non punirmi nel tuo sdegno, non castigarmi nel tuo furore»); salmo 31 (32) («Beato l'uomo a cui è rimessa la colpa, e perdonato il peccato»); salmo 37 (38) («Signore, non castigarmi nel tuo sdegno, non punirmi nella tua ira»); salmo 50 (51) («Pietà di me o Dio, secondo la tua misericordia»); salmo 101 (102) («Signore, ascolta la mia preghiera, a te giunga il mio





introduzione è la seconda significativa modifica del rito rispetto al passato. Divisi in tre gruppi, i salmi penitenziali sono accompagnati da tre orazioni, che esprimono rispettivamente la presa di coscienza della colpa e il conseguente, necessario pentimento, la successiva disperata richiesta di misericordia e, da ultimo la preghiera di speranza. Pentimento, supplica, speranza sono le emozioni dominanti del devoto di fronte a Dio. Uso non a caso l'espressione 'di fronte' perché le orazioni sono molto chiare nel creare immagini ponendole davanti agli occhi dell'orante, che a sua volta si pone davanti a Dio, prostrato ai piedi della croce, pregando «cum magno cordis suspirio». La recita dei primi tre salmi penitenziali (salmi 6, 31, 37) – che sono un'angosciosa ammissione del peccato («pietà di me Signore, [...] tremano le mie ossa. L'anima mia è tutta sconvolta»)⁹², una contrizione piena di lacrime («tacevo e si logoravano le mie ossa, mentre gemevo tutto il giorno»)⁹³, e una penitente umiliazione («putride e fetide sono le mie piaghe a causa della mia stoltezza. Sono curvo e accasciato, triste mi aggiro tutto il giorno»)⁹⁴ – è accompagnata da una preghiera che riassume e presenta l'intera storia della salvezza davanti agli occhi del fedele, dal sacrificio alla *parusìa*:

Domine Jesu Christe, adoro te in crucem ascendentem, deprecor te, ut ipsa crux liberet me de diabolo percutiente.

Domine Jesu Christe, adoro te in ipsa vulneratum, deprecor te ut ipsa vulnera remedium sint animae meae.

Domine Jesu Christe, adoro te descendentem ad inferos liberare captivos, deprecor te ut non ibi me dimittas introire.

Domine Jesu Christe, adoro te resurgentem ab inferis, ascendentem ad coelos, deprecor te, miserere mei.

Domine Jesu Christe, adoro te venturum judicaturum, deprecor te ut in tuo adventu non intres in iudicio cum me peccante, sed deprecor te, ut ante dimittas quam judices, qui vivis et regnas⁹⁵.

grido»); salmo 129 (130) («Dal profondo grido a te, o Signore»); salmo 142 (143) («Signore, ascolta la mia preghiera, porgi l'orecchio alla mia supplica»).

⁹² Salmo 6, 3-4.

⁹³ Salmo 31, 3.

⁹⁴ Salmo 37, 6-7.

⁹⁵ *Regularis concordia*, col. 493.





Sulla croce che ha davanti il fedele vede in realtà Cristo, crocifisso, paziente, disceso agli inferi, risorto e giudice. Passato e futuro sono condensati nel momento presente dell'adorazione (*adoro te*) e della preghiera (*deprecor te*). È la *visio interioris* che forma l'*imago Christi* alla quale, prostrati a terra, ci si rivolge recitando i salmi 50 («Pietà di me, o Dio, secondo la tua misericordia»), e 101 («Signore, ascolta la mia preghiera, a te giunga il mio grido») e chiedendo di essere ri-guardati, commiserati, perdonati e salvati:

Domine Jesu Christe [...] respice, et miserere mihi misero oppresso facinorum pondere multarumque nequitiarum labe polluto; non me digneris derelinquere, piissime Pater, sed indulge, quod impie gessi. Exaudi me prostratum coram adoranda gloriosissima cruce tua ut merear tibi mundus assistere, et placere conspectui tuo⁹⁶.

Gli ultimi due salmi – ossia il 129 («Dal profondo grido a te») e il 142 («Ascolta la mia preghiera, porgi l'orecchio alla mia supplica») – sono una richiesta di salvezza, un'invocazione di grazia, un canto di speranza nell'equità del Giudice, e sono accompagnati da una preghiera riassuntiva, che in nome di Cristo crocifisso, invoca la capacità quotidiana del pentimento e della conversione, in spirito e opere: «Domine omnipotens Jesu Christe, qui tuas manus mundas propter nos in cruce posuisti, et de tuo sanguine nos redemisti, mitte in me sensum, et intelligentiam quomodo habeam veram poenitentiam, et habeam bonam perseverantiam omnibus diebus vitae meae. Amen»⁹⁷. Ho voluto qui sottolineare la declinazione dell'atteggiamento penitenziale, che dalla contrizione disperata giunge alla preghiera di speranza, poiché è una costante della commemorazione della passione di Cristo ed è disposizione del corpo e della mente. Come tale, lo vedremo, sarà una delle componenti della drammaturgia passionista.

La presenza 'immaginata' di Cristo è poi 'agita' nella cerimonia immediatamente successiva, la *depositio crucis*, che ha l'esplicita funzione di celebrare «*depositionem corporis Salvatoris nostri*», finalizzata «*ad fidem indocti vulgi ac neophytorum corroborandam*»⁹⁸. È proprio la dichiarata 'funzione liturgica' che

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.



giustifica l'introduzione di questa cerimonia che, come espressamente annota il redattore («si ita cui visum fuerit vel sibi taliter placuerit»)⁹⁹, è facoltativa, 'aggiunta', una vera e propria «cerimonia estranea» alle precedenti tradizioni liturgiche, per usare la definizione di Johann Drumbl, ora, però necessaria perché, in quel contesto culturale, serve i precisi interessi della comunità che ne fa uso¹⁰⁰.

Quasi in un 'come se' che rifunzionalizza lo spazio e lo trasforma, una parte dell'altare precedentemente lasciata vuota è circondata da un velo per divenire il sepolcro («sit autem in una parte altaris, qua vacuum fuerit, quaedam assimilatio sepulcri velamenque quoddam in giro tensum»)¹⁰¹. I due diaconi che avevano offerto la croce all'adorazione ora l'avvolgono in una sindone e cantando le antifone *In pace in idipsum*, *Habitabit* e *Caro mea requiescet in spe*, la portano al «locum monumenti» e ve la depongono come se deponessero il corpo di Cristo («acsi Domini nostri Jesu Christi corpore sepulto»): l'azione è accompagnata dal canto dell'antifona *Sepulto Domino signatum est monumentum*, che in modo quasi didascalico spiega i gesti e li significa. Davanti al sepolcro, infine, vengono posti «duo fratres aut tres, aut plures si tanta fuerit congregatio, qui ibidem psalmos decantando excubias fideles exercent»¹⁰². Lo spazio diventa il sepolcro, la croce è trattata come se fosse il corpo di Cristo, e, da ultimo, i chierici svolgono il ruolo delle guardie notturne, con una ripresentatività del gesto rituale che quasi traduce la parola cantata¹⁰³.

Pochi decenni dopo nelle *Constitutiones Lanfranchi*, il secondo dei documenti che propongo, l'*adoratio* viene distinta dal servizio eucologico, al quale è cronologicamente legata, attraverso il cambio dei paramenti sacerdotali: infatti, «deposita casula et stolis, reverantur sacerdos et levita in chorum in albis». Due sacerdoti

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cfr. DRUMBL, *Quem Quaeritis*, pp. 75-86.

¹⁰¹ *Regularis concordia*, col. 493.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Queste, infatti le parole del responsorio: «Sepulto Domino signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti, ponentes milites qui custodirent illud».

«induti albis» si avvicinano alla croce, preparata coperta «ad altare matutinale», e «paulatim progredientes» la portano davanti all'altare maggiore dove l'attendono i diaconi. L'azione avviene al canto del «Popule meus» affidato ai due sacerdoti, cui rispondono con l'*Agios o Theos* i due diaconi che aspettano la croce all'altare maggiore, a loro volta succeduti dalla risposta corale del *Sanctus Deus*¹⁰⁴. Un canto a tre voci, con tre distinti ruoli che legano la gerarchia sacerdotale all'azione compiuta durante il canto, per cui ai due sacerdoti è affidato il lamento di Cristo, mentre procedono all'ostensione della croce. Non appena si conclude il canto del *Sanctus*, i due sacerdoti svelano la croce e intonano l'*ecce lignum*, mentre tutti si inginocchiano. Sennonché siamo di fronte a una vera e propria *adoratio crucifixi*, la prima a essere attestata:

Tapetia sint extensa ante altare, super quae prosternantur primum domus abbas, et induti; interim in locum eorum qui tenent crucem succedentibus aliis, deinde caeteri, sicut est ordo eorum. Et non prolixè adorantes taceant, sed breviter et pure orantes: postea unusquisque osculetur pedes crucifixi, et post revertatur in chorum¹⁰⁵.

L'esplicita menzione del crocifisso dà un significato molto diverso all'insieme delle azioni rituali e conferisce a esse una connotazione immediatamente più ri-presentativa, poiché ora è l'*imago* di Cristo in croce a entrare nel rito, e, riferendo a sé sia le parole del canto, sia il ruolo dei celebranti e i gesti da loro compiuti, ne svela il simbolismo, stabilendo un rapporto diretto e fisico con il devoto. Se, allora, rileggiamo il rito tenendo conto della presenza del crocifisso sulla croce, vedremo che è lui che viene velato, è lui che, con un'azione ricca di *suspense* che avvicina gradatamente lo sguardo del devoto, viene portato progressivamente davanti all'altare, è lui che lo interroga con le parole «Popolo mio, che male ti ho fatto?» alle quali danno voce i due sacerdoti che reggono la croce. Infine, lui, viene mostrato nel momento apicale dell'*ecce lignum* e lui viene adorato e pregato: la mente del fedele non lo deve immaginare appeso al legno. Ora lo vede, lì, presente.

¹⁰⁴ Cfr. LANFRANCO DI BEC, *Decreta pro ordine Sancti Benedicti*, PL 150, col. 465; si veda anche *Decreta Lanfranci monachis cantuariensibus transmissa*, ed. D. Knowles, *Corpus consuetudinum monasticarum* 3-4, 1967.

¹⁰⁵ *Ibidem*.



La ri-presentatività del rito è ancora più accentuata nella forma che assume, attorno al 1070, presso la cattedrale di Rouen – la terza e ultima fonte che leggiamo – dove i paramenti sacerdotali si differenziano a seconda dell'azione e con essi la modalità di esecuzione del canto. I due sacerdoti che portano all'ostensione il crocefisso velato sono «nigris casulis induti» e cantano il *popule meus* «supplici voce»: a essi rispondono, con l'*Agios o Theos*, due diaconi «nudi pedes, nigris cappis induti», inginocchiandosi. Tutti gli altri chiudono con il *Sanctus*¹⁰⁶. La relazione dell'*imago crucifixi* con i fedeli diviene a tal punto forte che, quando essa viene svelata al canto dell'*ecce lignum*, tutti, clero e popolo, «mox ut viderint lacrymabili corde prostrati in terra adorent». Prostrati a terra, in un gesto di adorazione che è di totale e completa umiliazione, risposta adeguata alla completa umiliazione del crocefisso¹⁰⁷.

Ma è nel rito immediatamente successivo all'*adoratio* che il corpo del Redentore è coinvolto in un'azione che attua la memoria della passione. Il crocefisso, infatti, viene lavato con l'acqua e con il vino «in commemoratione sanguinis et aquae fluentis de latere»¹⁰⁸. Quasi a rimarcare l'identità tra il pane e il corpo e tra il vino e il sangue, della stessa acqua e dello stesso vino con cui il crocefisso è stato lavato bevono tutti «post sacram communionem»¹⁰⁹, allorché la particola consacrata la sera innanzi viene in essi immersa, consacrandoli a sua volta¹¹⁰. Poi al canto del respon-

¹⁰⁶ Cfr. JOANNES ROTOMAGENSIS, *De officiis ecclesiasticis ad Maurilium*, PL 147, coll. 51-52. Il rito è descritto anche dall'*Ordinario ad usum cathedralis ecclesiae Rotomagensis*, PL 147, col. 130.

¹⁰⁷ «Sacerdos et subdiaconus se prosternentes adorent crucem, post illos omnis clerus, dehinc populus. Adoratio omnium ita fiat, ut uniuscujusque venter in terra haereat; dum enim juxta Augustinum in psalmo XLIII genuflectitur, adhuc restat quod humilietur; qui autem sic humiliatur ut totus in terra haereat, nihil in eo amplius humilitatis restat» (JOANNES ROTOMAGENSIS, *De officiis ecclesiasticis ad Maurilium*, coll. 51-52).

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ «Crucifixus [...] vino et aqua lavetur, de quo [clerus] bibat et populus post sacram communionem» (*ibidem*).

¹¹⁰ Così infatti è disposto dal coevo ordinario della cattedrale: «quibus finitis, dominus archiepiscopus vel sacerdos [...] cum magna reverentia ad sacrarium pergat, [...] et corpus Domini ab heri servatum afferat super altare, et reponantur vinum et aqua in calice, [...] mittatur pars corporis Christi in calice, ut moris est, [...]. Interim sacerdos utatur corpore Domini, dicens: Corpus Domini nostri, etc. Item quando accipit calicem dicat: Corpus et sanguis Domini, etc., [...]; et communicentur qui voluerint» (*Ordinario ad usum cathedralis ecclesiae Rotomagensis*, col. 130).



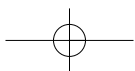
sorio *Sicut ovis ad occisionem* il crocefisso è portato «ad [locum] aliquem [...] in modum sepulcri compositum», e lì viene deposto al canto dell'antifona *In pace in idipsum*, al termine della quale il sacerdote intona, ma a bassa voce, il *Sepulto Domino*, mentre lava l'ingresso (*ostium*) del sepolcro¹¹¹.

Due mi sembrano gli aspetti da sottolineare. Da una parte, con Hardison, il realismo delle azioni che è tale poiché indica una realtà, quella storica della morte e sepoltura, memorata in quel preciso giorno: l'azione è evento e l'evento è reale, sia perché ricorda ciò che è accaduto veramente, sia perché accade veramente¹¹². Dall'altra il legame dell'immagine con l'eucarestia che determina una dimensione ancora propriamente liturgica del rito.

Sul primo fronte, la dimensione ri-presentativa è caratteristica propria dei gesti, che perdono la loro connotazione simbolica, non significano più altro da sé, invisibile e intangibile, ma mettono in atto la *memoria passionis*, per cui il rito ricorda quell'evento e, ri-presentandolo con le azioni, lo mostra. Nel rito dell'*adoratio* alcuni elementi sono indicativi di questa trasformazione: *a)* in tutte le fonti che abbiamo qui sommariamente descritte durante l'ostensione della croce/crocefisso lo spazio è agito quasi divenisse altro da sé e fosse 'deputato' a una funzione diversa da quella propria. La croce/crocefisso è prima in una posizione defilata o nascosta e poi, in tre tempi, viene messa di fronte all'assemblea dei fedeli, davanti all'altare principale; *b)* la struttura del canto amebeo del trisagio, tramite l'interruzione degli *improperia*, diviene quasi un dialogo, il quale, proprio attraverso il progressivo avvicinarsi e mostrarsi della croce, è caratterizzato da un'incalzante serie di domande sempre più interrogative, sempre più urgenti, cui risponde la lode sottomessa che non è solo cantata ma è agita nella genuflessione o prostrazione che l'accompagna; *c)* lo svelamento della croce, di cui l'*ecce lignum* diviene, a un tempo, testo («ecco il legno della croce») e didascalia che indica l'azione da compiere («venite adoriamo») ha in senso proprio una funzione ostensiva, la quale è ancora più marcata dalla presenza del crocefisso; *d)* il gesto di prostrazione è reale e 'realista', in quanto indica con esattezza l'adorazione la quale da una parte

¹¹¹ JOANNES ROTOMAGENSIS, *De officiis ecclesiasticis ad Maurilium*, col. 52.

¹¹² Cfr. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama*, pp. 84-87.





prende voce con la recita dei salmi penitenziali, dall'altra è quasi spiegata e raccontata attraverso le preghiere che li accompagnano e che descrivono Cristo in croce e riassumono la storia della salvezza. Nel caso poi delle *Constitutiones Lanfranchi* e di Rouen, il cambio dei paramenti sacerdotali stacca il nucleo *adoratio* dal servizio eucologico, indicandone la specificità.

In entrambi gli esempi di *depositio* che abbiamo citato, poi, la dimensione ri-presentativa è più esplicita: *a)* lo spazio assume una funzione evidentemente diversa da quella che gli è propria nel momento in cui parte dell'altare, o altro luogo¹¹³, viene indicata come sepolcro, e come tale viene allestito e agito; *b)* il fatto è agito allorché i chierici divengono coloro che lavano il Cristo (come a Rouen), lo depongono in una sindone, che tesa tra le loro mani, accoglie la croce come un corpo (è il caso della *Regularis concordia*), coloro che lo conducono al sepolcro, e infine, espressamente, i militi che vegliano davanti alla pietra sepolcrale fino alla domenica; a Rouen il sacerdote lava l'ingresso del sepolcro e lo chiude¹¹⁴. I canti che accompagnano tutto il rito ne sono didascalici.

I caratteri di ripresentazione che il rito assume sono forse giustificati dalla sua funzione esplicativa, quasi 'illustrativa', della deposizione del corpo di Cristo e della sua sepoltura. La *Regularis concordia* lo dice a chiare lettere e ne spiega l'utilità di ammaestramento nella fede per coloro che non conoscono – «indocti vulgi» –, e per coloro che iniziano a sapere – «neophytorum»¹¹⁵. Quest'argomentazione dal sapore gregoriano sembra avvicinare la funzione della cerimonia di *depositio* a quella delle immagini sacre, sottintendendone il valore memorativo, distinto da quello liturgico. In tal senso è pienamente condivisibile la tesi di Drumbl sull'«estraneità» delle origini del dramma alla liturgia, se intendiamo che il dramma è *ri-presentazione* e la liturgia *presentificazione*. Ciò che le distingue è esattamente quello che lo studioso definisce «valore eortologico», ossia la ragione del loro sorgere in rela-

¹¹³ Nel caso di Rouen il *locum sepulchri* non è identificato.

¹¹⁴ Sulla cerimonia di *depositio* si veda l'analisi di Y. ROKSETH, *La liturgie de la passion vers la fin du X^e siècle*, «Revue de musicologie», 32 (1950), pp. 35-52. Sull'uso della croce nelle cerimonie di *depositio* si veda anche P. SHEINGHORN, *The Sepulcrum Domini. A Study in Art and Liturgy*, «Studies in Iconography», 4 (1978), pp. 37-60.

¹¹⁵ *Regularis concordia*, col. 493.





zione al loro fine¹¹⁶. Drumbl, come è noto, porta avanti il proprio ragionamento soprattutto a proposito della cerimonia della *Visitatio Sepulcri*, e in particolare si sofferma sulla *Regularis concordia* in quanto testo capitale; ma, a mio avviso, proprio analizzando la *Regularis concordia* molti elementi inducono a considerare che non ci sia soluzione di continuità tra la *depositio* del venerdì e la *visitatio* del mattutino di Pasqua¹¹⁷, e che le due cerimonie, ugualmente ri-presentative, condividano il loro essere estranee, ‘altre’ rispetto alla tradizione liturgica. Un primo *trait d’union* è nell’azione di *elevatio crucis* situata prima del mattutino di Pasqua, quando gli *aeditui*, ossia i custodi della chiesa, prendono la croce (*sumant crucem*) e «ponant in loco sibi congruo». Quest’azione costituisce il presupposto indispensabile della successiva, in quanto rende vuoto il sepolcro che, allestito la sera del venerdì, è il luogo deputato di entrambe le cerimonie: la *visitatio*, infatti, accade proprio attorno a esso che diviene il fuoco dell’azione. Anzi, a mio parere, è proprio il ‘come se’ che rifunzionalizza lo spazio sacro dell’altare ad attivare il meccanismo di ripresentazione e a indurre il redattore del testo a spiegare ciò che accade in termini di ‘imitazione di un fatto’ («ad imitationem angeli sedentis in monumento, atque mulierum cum aromatibus venientium ut ungerent corpus Jesu») e a giustificare il differente abito degli officianti in ragione del fatto che compiono azioni diverse da quelle propriamente liturgiche: infatti, durante la terza delle *lectiones* mattutinali, «quatuor fratres induant se, quorum unus alba indutus, ac si ad aliud agendum ingrediatur». Questo genere di indicazioni, come Drumbl ha osservato, è parte di quella «descrizione interpretativa» o «interpretazione descrittiva», che è inconsueta sia per le rubriche liturgiche che per le prescrizioni della vita monastica, e che invece caratterizza la trascrizione di tutta la cerimonia: i gesti e gli spostamenti sono indicati con precisione, nel modo con cui devono essere compiuti. Il confratello che imita l’angelo si avvicina di nascosto (*latenter*) al *sepulcri locum*, e qui, tenendo in mano una palma, si siede, *quietus*. Alla fine del terzo responsorio viene raggiunto dagli altri tre fratelli «omnes quidem cappis induti thuribula cum incensu manibus gestantes» che pro-

¹¹⁶ Cfr. DRUMBL, *Quem Quaeritis*, pp. 75-86.

¹¹⁷ Di questa opinione è HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama*, pp. 192-198.





cedono verso il sepolcro lentamente, «ad similitudinem quaerentium quid». Tant'è che non appena il fratello seduto vede arrivare i tre che sembrano cercare qualcuno, inizia a cantare a media voce e dolcemente («mediocri voce dulcisona»): *Quem quaeritis*. A lui i tre rispondono all'unisono: *Jesum Nazarenum*. Ed egli replica: *Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate, quia surrexit a mortuis*. Quelli si volgono verso il coro e cantano l'alleluia. Ma subito «ille residens veluti revocans illos» li invita a guardare: *Venite, et videte locum*. Dunque si alza, alza il velo con il quale era stato preparato il *locum sepulcri* al venerdì e gli mostra «locum cruce nudatum», dove restano solo le bende nelle quali era stata avvolta la croce prima di esservi deposta («sed tantum linteamina posita quibus crux involuta erat»), con puntuale e chiaro riferimento alla cerimonia di *depositio*. A quella vista i tre fratelli mettono nel sepolcro i turiboli che portavano, prendono il *lintheum* e lo stendono verso il clero come se volessero mostrare che il Signore risorto non è più avvolto in esso («quo viso deponant thuribula, quae gestaverunt in eodem sepulcro, sumantque linteum, et extendant contra clerum, ac veluti ostendentes, quod surrexerit Dominus, et jam non sit illo involutus»), e cantano: *Surrexit Dominus de sepulcro*. Deposito il *lintheum* sull'altare il priore intona il *Te Deum*, e subito «una pulsantur omnia signa»¹¹⁸.

La dimensione drammatica della *visitatio*, dunque, prima ancora che nella struttura dialogica del testo, sta nel carattere rappresentativo dell'azione, il quale può essere perfettamente inteso solo nell'unità *depositio-elevatio-visitatio*, alla quale inizia a saldarsi anche l'*adoratio*, quanto meno per i modi che ha assunto l'ostensione della croce-crocefisso. Solo considerando questa unità, di cui Dunbar H. Ogden ha sottolineato la struttura comica¹¹⁹, la *memoria passionis et resurrectionis* è completa e l'evento è sì inserito nelle celebrazioni liturgiche previste per il triduo pasquale, ma è anche presentato con caratteri che lo distinguono da esse, come se fosse azione diversa dalla liturgia, e perciò stesso extra-liturgica.

¹¹⁸ *Regularis concordia*, coll. 493-496.

¹¹⁹ Cfr. D.H. OGDEN, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, University of Delaware Press, Newark 2002, p. 24.



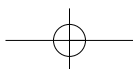


Tuttavia – e veniamo qui al secondo degli aspetti che voglio sottolineare – se consideriamo l'*adoratio* e, per certi aspetti, la *depositio* celebrate durante il venerdì santo, notiamo che, a quest'altezza cronologica, il concetto di ri-presentazione come attuazione del ricordo della passione è reso ancor più forte dalla presenza dell'immagine di Cristo in croce e dal suo legame (è significativo il rito di Rouen) con l'eucarestia. Il che sembrerebbe emergere in modo abbastanza chiaro dal fatto, molto indagato e diversamente considerato, che la *depositio crucis* è spesso sostituita dalla *depositio hostiae*, o che in alcuni casi, croce e ostia vengono deposte insieme¹²⁰. Non voglio qui discutere la tesi di Young, condivisa poi da Corbin, che la *depositio crucis* e/o *hostiae* sia cerimonia influenzata o addirittura derivante dall'antico rito della riservazione delle specie, che sin dal VI secolo (secondo gli *ordines romani*) consisteva nel riporre in un luogo diverso dall'altare principale l'ostia consacrata durante la messa del giovedì santo, conservandola per la messa *praesanctificationum* del venerdì, rito che in qualche modo indicherebbe in modo simbolico la sepoltura del *Corpus Domini* spesso portato in processione al luogo in cui viene conservato¹²¹. Mi sembra invece che tra il X e l'XI secolo la funzione del nucleo rituale *adoratio-depositio* non possa essere intesa a prescindere dal valore della croce come *res sacrata*, che rende presente la memoria del corpo del Signore, e per tale motivo è variamente collegata all'ostia consacrata o al vino benedetto.

Un esempio eloquente dell'intima connessione tra *imago crucifixi* e pane eucaristico sono le molte manifestazioni miracolistiche

¹²⁰ Cfr. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, pp. 112-148, in particolare pp. 114-116; CORBIN, *La Déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint*, pp. 15-17. Vedi anche BERGER, *Le drame liturgique de Pâques*, pp. 76-80.

¹²¹ L'*Ordo* I del VI secolo prescrive che l'ostia sia conservata non nell'altare dove è stata consacrata ma in un luogo appartato. L'*Ordo* X (XI-XII secolo) prescrive una processione dell'ostia sino al luogo della sua conservazione. L'*Ordo* XV prescrive che l'ostia sia portata in processione in un calice e il calice sia depositato in una sorta di tabernacolo. L'uso in Francia è attestato nell'XI secolo, a Rouen: «Ipsa die plures hostiae consecrantur, quibus clerus et populus communicetur; et medietas hostiarum absque vino in crastino reservetur, unde iterum communicentur. Ipsae vero hostiae a sacerdote et ministris altaris indutis, cum processione, scilicet cum cereis et incenso, super quoddam altare honorifice deportentur, ubi cum nitidissimis linteaminibus optime recondantur. Ibi semper lumen usque ad ultimae candelae extinctionem in matutinis ardeat» (JOANNES ROTOMAGENSIS, *De officiis ecclesiasticis ad Maurilium*, col. 50).





(a cui si aggiungono anche le visioni oniriche e meditative che Jean-Marie Sansterre ha raccolto e acutamente studiato)¹²² in cui il crocefisso non è solo coinvolto dai fedeli nell'azione rituale, ma partecipa di essa piangendo e sanguinando come persona presente e paziente. Così la sera del mercoledì santo del 921 a Roma, durante la lettura della passione «*crucifixi imago Christi [...] lacrimata est, ita ut lacrymae stillantes ad instar rivi in pavimento manarent; a tergo verso eiusdem imagini sudor aequae per terram currebat*», e tutto ciò avviene in modo manifesto «*astante omni populo et palam cernente*»¹²³. Allo stesso modo, ma più di un secolo dopo, la visione di Oddone abate di Saint-Germain d'Auxerre ribadisce l'intimo legame tra lettura liturgica della passione e *imago crucifixi*. Oddone vide se stesso, triste e addolorato nel giorno della domenica della Palme, scendere dal pulpito della chiesa di Saint-Remi portando nella sinistra il Vangelo dal quale aveva letto la passione secondo Matteo. In quel momento vide «*discendere imaginem/ Christi de cruce propriam, / atque signum victoriae / quod crux vocatur hodie / in forti gestare manu*», avvicinarsi a lui e chiedergli conto della sua fede («*si credis quod fideliter / tu, frater, legisti nuper?*») ¹²⁴. Ancora durante la messa di Pasqua

¹²² Si legga l'interessante disamina dell'argomento di J.-M. SANSTERRE, *Visions et Miracles en Relation avec le Crucifix dans Récits des X-XI Siècles*, in *Il Volto Santo in Europa*, pp. 387-406. A tal proposito varrà la pena ricordare ciò che Schmitt ha più volte sottolineato, ossia quanto nel Medioevo la visione (sia essa onirica o mistica) sia a tutti gli effetti un'immagine il cui valore esperienziale è forte ed efficace tanto quanto quello delle immagini concrete, per intenderci delle immagini artistiche. Anzi, le une e le altre devono essere studiate sinotticamente, poiché intrattengono strettissimi e reciproci rapporti (assolutamente complessi e di non semplice descrizione) che determinano altrettanto reciproche influenze delle une sulle altre, e viceversa. Certamente una delle caratteristiche che spesso accomuna i due tipi di *imago* è l'essere intesi come corpi presenti davanti allo sguardo dell'uomo: ed è questa corporeità che si rivela nel rito e lo rende straordinariamente efficace (cfr. SCHMITT, *Rituels de l'image et récits de vision*, pp. 419-421). Cfr. anche *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, a cura di Id. e J.-M. Sansterre, «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 69 (1999), pp. 245-264.

¹²³ *Annales Alamannici*, in MGH, *Scriptores*, I, ed. G.H. Pertz, p. 56.

¹²⁴ A quell'immagine l'abate risponde: «*Ego supplex ac humilis / verum responsum redditi: / "cum sim pulvis exiguus / atque cinis sim terreus, / ut ore legi, Domine, / sic corde scito credere; / nec est ulla dubietas / in cordis mei intima / quin te credam verum Deum/natum, passum ac mortuum, / ac revixisse termia / die, credo per saecula." / Ille sic statim imperat: / "sine mora me sequere / quo me vides incedere"*» (ANSELLUS SCOLASTICUS, *Visio*, PL 151, col. 645).



del 1024, ad Acerenza in Basilicata, «factum est signum magnum [...]: crucifixus magnus argenteus concussus est tribus vicibus capite brachiis et pedibus, cunctis hoc aspicientibus¹²⁵».

L'esempio più esplicito è certo quello riferito al sacrilegio operato la notte del mercoledì santo del 1065 dagli ebrei di Aterno negli Abruzzi (l'attuale Pescara), i quali

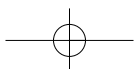
entrati nella Sinagoga, spalmarono di cera una tavola, [...] e dopo avervi disegnato una croce e i contorni del corpo di Gesù Crocifisso, conficcavano spine nelle mani, nei piedi e sul capo di esso; quindi Giuda, Samuel e Mel, i più scellerati, tesero l'arco e scagliarono dardi contro l'immagine. Ma con meraviglia e sgomento di tutti, da quelle trafitture incominciò a sgorgare tanto sangue, che il pavimento ne fu tutto inondato¹²⁶.

La prassi qui seguita è quella di una rinnovata passione i cui modi richiamano esplicitamente la leggenda del crocifisso di Beirut, (celebre icona che aveva avuto un ruolo fondamentale nella discussione sul culto dell'immagine e del suo valore di *res sacrata*, durante la quarta sessione del concilio Niceno II) sul quale la comunità ebraica beritense ripiatricò l'intero corso della passione, dalla derisione, alle percosse, dalla crocefissione, all'abbeverata di fiele e aceto, sino alla trafittura del costato da cui, finalmente, stillarono acqua e sangue, miracolosi¹²⁷. In questi esempi c'è una moltiplicazione di significati e di segni della presenza reale di Cristo, tanto che il corpo figurato e il corpo sostanziale si sovrappongono sino quasi a coincidere in modo manifesto nel miracolo, che non a caso anche lo stesso redattore del racconto di

¹²⁵ LUPUS PROTOSPATARIUS, *Chronicon, Annales Barenses*, in MGH, *Scriptores*, 5, ed. G.H. Pertz, p. 57.

¹²⁶ G. PANSA, *Il rito giudaico della profanazione dell'ostia e il ciclo della "Passione" in Abruzzo*, «Archivio storico per le province napoletane», 40 (1915), n.s. I, 4, p. 508. La fonte latina è *Tractatus de passione Domini facta in civitate Aternensi*, in *Italia sacra sive de episcopis Italiae et insularum adjacentium*, a cura di F. Ughelli, Nicola Coleti, Venezia 1720, coll. 691-696.

¹²⁷ Cfr. *Atti del concilio niceno secondo ecumenico settimo*, 4 voll., a cura P.G. Di Domenico, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004, II, pp. 171-174. Il racconto fu ripreso nel IX secolo e ampliato ascrivendo la realizzazione dell'immagine a Nicodemo che, quale testimone della passione, ne era garante della verosimiglianza. Questo racconto fu la base per la successiva leggenda di origine del Volto Santo di Lucca. Cfr. BACCI, *Ad Ipsius Christi effigiem*, p. 120 e BELTING, *Il culto delle immagini*, p. 375.





Pescara connette con la transustanziazione, leggendolo alla stregua dei miracoli eucaristici¹²⁸. Carlo Susa ha dimostrato come la struttura narrativa di questi ultimi (che sono alla base del successivo «teatro della profanazione dell'ostia») derivi dalle leggende di profanazione delle immagini e rimarchi, dunque, il legame tra eucarestia e immagine di Cristo, soprattutto se passionata¹²⁹.

Non da meno, però, il fatto che l'immagine del corpo riviva realmente e in modo manifesto l'aprirsi delle piaghe sottolinea che la memorazione rituale sancita dal tempo liturgico (la settimana santa) è un vero e proprio riattarsi della passione.

È proprio questo *farsi presente adesso* del fatto a costituire il nodo dal quale si va sviluppando anche la costruzione del processo di meditazione passionista, che ha nell'immagine un punto di riferimento imprescindibile e che sperimenta la realtà del sacrificio redentivo della croce attraverso la formazione in una scena mentale della passione, un intimo 'teatro del Golgota' che non è semplicemente guardato dagli occhi del cuore e dell'anima, ma che è sempre più vissuto e partecipato con tutto il corpo, sino all'abbraccio di Cristo e alla sua imitazione.

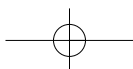
4. *La scena mentale della passione*

Come abbiamo più volte ricordato, una delle principali caratteristiche delle immagini religiose medievali è il loro valore memorativo: esse sono utili al ricordo delle storie bibliche e, dunque, al rafforzamento della fede. Ma il legame tra immagini e memoria è tema molto complesso e non si esaurisce nella semplice enunciazione di una funzione che per il lettore moderno potrebbe avere un significato facilmente comprensibile: implica, all'opposto, la messa in campo di categorie proprie della retorica classica che aveva uno strumento di prima importanza proprio nei sistemi mnemotecnici.

È cosa nota e ampiamente studiata che per molti secoli la memoria fu soprattutto visuale, connessa con i sistemi gnoseolo-

¹²⁸ Cfr. *Tractatus de passione Domini facta in civitate Aternensi*, coll. 691-696.

¹²⁹ Cfr. C. SUSA, *La scena dell'identità*, tesi di dottorato, Università Cattolica di Milano, a.a. 2005-2006, cap. III.





gici – gli esseri umani per conoscere hanno bisogno di vedere e quel che vedono è sempre un’immagine – e di conservazione della conoscenza; vale a dire che per disciplinare il ricordo si sono usate tecniche attraverso le quali si potessero collegare delle idee o dei concetti a delle immagini mentali. Il principale testo di riferimento, sin dall’età classica, fu certamente la pseudo-ciceroniana *Retorica ad Herennium* che descrive l’arte della memoria come un’arte dell’invenzione e fornisce quegli schemi mnemonici ‘articolati’, ossia strutturati in modo tale da rendere possibile la composizione e restituzione di un sapere, che si basano sul sistema dei *loci* e delle *imagines*. In sintesi, viene richiesto di visionare un insieme di luoghi, di creare una lista ordinata di concetti a cui associare delle immagini e, infine, di porre ogni immagine in uno dei luoghi. Trascorrendo di luogo in luogo si troveranno le immagini disposte già secondo un ordine preciso, in modo da costituire un itinerario mentale. Un sistema che è stato molto discusso dagli studiosi in riferimento alla composizione delle immagini reali, prestando particolare attenzione al dato iconografico¹³⁰.

Il riemergere della mnemotecnica in età medievale è stato collegato da Mary Carruthers all’ortoprassi meditativa ed eucologica (ossia quella serie di esperienze e tecniche che portano, come su un sentiero, all’illuminazione) caratteristica dei monasteri benedettini nei quali testi e immagini sono ‘oggetti’ di devozione che devono stimolare la memoria¹³¹. La memoria, come Oexle ha osservato, è un concetto che contiene in sé due accezioni semantiche distinte: da un lato corrisponde alla parola greca *mnème* ed è il ricordo, ossia la capacità di fissare esperienze vissute e conoscenze acquisite in passato e di farle riemergere; dall’altro indica il processo della creazione del passato nel presente, ossia il rendere presente il passato e corrisponde alla parola greca *anàmnesis*¹³². Proprio in ragione di questa capacità della memoria di pro-

¹³⁰ Cfr. J.P. ANTOINE, *Mémoire, lieux, et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e e XIV^e siècles*, «Annales ESC», 48 (1993), pp. 1447-1469; BOLZONI, *La stanza della memoria*; M. BAXANDALL, *Forme dell’intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d’arte*, trad. it. di A. Fabrizio, Einaudi, Torino 2000.

¹³¹ Cfr. M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 2006.

¹³² Cfr. O.G. OEXLE, *Memoria und Memorialüberlieferung, im früheren Mittelalter*, «Frühmittelalterliche Studien», 10 (1976), pp. 70-95, citato in G. CARIBONI, *La via*



durre presenza e perché finalizzati non più alla persuasione ma alla preghiera e alla meditazione, i sistemi mnemotecnici medievali, nonostante continuino a basarsi su *loci* e *imagines*, hanno una funzione del tutto diversa da quella che svolgevano nell'ambito della retorica classica. Ridimensionato il ruolo svolto dalla *Rhetorica ad Herennium*, Carruthers sottolinea piuttosto la peculiarità delle tecniche della meditazione monastica, sostenendo che la meditazione in sé è l'atto di ricordare, ossia lo schema mnemotecnico che costruisce una 'mappa di luoghi biblici' attraverso la quale si realizza la visione interiore, e indicandone le caratteristiche attraverso una vasta disamina di fonti che dal V secolo giungono sino al XII, allorquando l'ampliarsi dell'udienza e la sempre maggiore presenza di un pubblico di laici richiese pratiche retoriche diverse da quelle riservate alla comunità monastica¹³³.

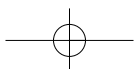
Il discorso mi sembra particolarmente interessante in rapporto alle modalità di ri-presentazione coeve, poiché delineando un ordine dinamico del pensiero, fatto di immagini 'attive', di luoghi e di affetti, descrive un vero e proprio sistema della memoria che struttura la visione interiore in una 'drammaturgia mentale' e che contribuisce sia alla lettura delle immagini materiali e della loro funzione, sia alla comprensione delle azioni devote. Per tale ragione voglio richiamare i punti cardinali dell'ortoprassi mnemonica monastica, pur se per linee generali e rimandando per ogni dettaglio all'esaustiva analisi della studiosa americana, mostrandone tecnica e funzionamento per poi declinarla in modo specifico nella meditazione e preghiera passionista attraverso tre eloquenti e diversi esempi.

La meditazione e la preghiera, che i monaci esercitano di continuo attraverso la perpetua *ruminatio* interiore, o *laus perennis*¹³⁴, sono un sapere pratico (spesso non verbalizzato né tradito secondo regole fissate, ma che si impara guardando il maestro), basato sulla lettura e sul ricordo dei testi sacri. Questa 'sacra rimembranza', nella cui prassi intervengono sia le immagini che le paro-

migliore, Pratiche memoriali e dinamiche istituzionali nel liber del capitolo dell'abbazia cistercense di Lucedio, Lit Verlag, Berlin 2005, pp. 18-20.

¹³³ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, p. 11.

¹³⁴ Sulle modalità di preghiera in particolare a Cluny cfr. J. LECLERCQ, *Prayer at Cluny*, «Journal of the American Academy of Religion», 51 (1983), 4, pp. 651-665.





le, comprendeva la fabbricazione di 'quadri' cognitivi o di immagini mentali che venivano usati per pensare e comporre, insistendo sulla necessità che gli uomini visualizzino i pensieri nelle loro menti come schemi organizzati di immagini e linguaggio¹³⁵. In tal senso la memoria monastica medievale è la matrice di una cognizione, ossia una 'macchina' universale per forgiare pensieri su Dio e viene chiamata *sacra pagina* o «memoria di Dio»¹³⁶.

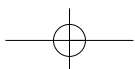
Essendo un'arte che stimola la riflessione interiore, quella della memoria non è arte mimetica (non cerca un'adesione alla realtà, né la riproduce), ma è un'arte 'inventiva' dove *inventio* è intesa sia come ordine – disporre cose in modo da poterle trovare (inventariare) – che come creatività, ossia inventare. Vale a dire che la preghiera meditativa è un'arte dell'invenzione dotata di una struttura localizzante e dinamica, mai statica, che concepisce la composizione come una *pictura* mentale – attraverso la quale le immagini sono composte e disposte in modo nitido e sensuale – che non si rivolge solo agli occhi ma a tutti i sensi e che, risvegliando emozioni, apre la via del ricordo e della conoscenza. La via meditativa fornisce la necessaria *dispositio* cognitiva, per ordinare il tutto e per localizzare l'insieme e le sue parti, ed è strutturata come un itinerario tra luoghi e stazioni della memoria (o lungo i gradini di una scala) che portano da uno stato affettivo a un altro¹³⁷. Le 'cose' della memoria vengono apprese in sequenze ripetute che forniscono gli sfondi strutturati e strutturanti sui quali si appoggia la mente nei processi del pensiero. Dunque, in quanto forma di conoscenza e struttura del pensiero, la memoria monastica non serve semplicemente a conservare e riprodurre sapere, ma a organizzarlo, a comporlo, ad approfondirlo e a usarlo.

A tale scopo si rivela fondamentale la dimensione affettiva (*intentio*) che interviene sia nella produzione delle immagini – le quali devono imprimersi nella memoria e sono perciò vivide, atti-

¹³⁵ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, p. 4.

¹³⁶ Cfr. anche M. CARRUTHERS, *The Poet as Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages*, «New Literary History», 24 (1993), pp. 881-904.

¹³⁷ Cfr. CARRUTHERS, p. 11. Circa la natura dinamica dell'arte della memoria medievale Mary Carruthers corregge quanto aveva affermato Frances Yates (cfr. F. YATES, *L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Einaudi, Torino 1972, p. 163), la quale riteneva invece che fosse statica e costrittiva.





ve (*imagines agentes*) – e nella loro disposizione nei *loci*, sia nel processo di memorazione e meditazione, che è propriamente un percorso (il *ductus*) da uno stato emotivo a un altro, o, in altre parole, un viaggio da un sentimento a un altro. Il termine latino *intentio* esprime la complessità della natura affettiva dell'attività mnemonica, indicando

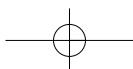
l'inclinazione o l'attitudine che mostriamo nei confronti dell'esperienza ricordata, che serve a classificare e poi a ritrovare tale esperienza. Per questo motivo i ricordi sono tutti delle immagini e [...] non vengono gettati nell'archivio alla rinfusa, ma piuttosto inseriti nei luoghi loro destinati, e colorati in modi che sono in parte soggettivi, in parte emotivi, in parte razionali, ma soprattutto culturali. Senza la colorazione – questa [...] *intentio* che attribuiamo alle cose che conosciamo – non avremmo alcun inventario e quindi alcun luogo dove disporre¹³⁸.

Per i monaci l'*intentio* era anche l'intensità della concentrazione, ossia la disposizione d'animo con cui ci si appresta a percorrere la mappa della memoria, tendendo a un preciso e produttivo fine, che nella meditazione e nella preghiera è la carità. L'*intentio*, dunque, è una sorta di schema prospettico affettivo, dove il punto di vista emotivo (quella che Carruthers chiama la «postura emotiva»), oltre a dar forma alle immagini le quali, naturalmente, dipendono da come e da dove sono guardate, influenza anche la loro utilità e il loro scopo morale¹³⁹. In sintesi, l'intenzione dello sguardo determina la funzione delle immagini e della loro composizione, ossia ciò a cui servono. L'*intentio* monastica viene declinata anche nell'atteggiamento fisico assunto durante la meditazione: per preparare la rimembranza inventiva sono importanti tanto la postura del corpo, che tradizionalmente è quella a terra, bocconi, con le braccia in forma di croce, quanto la scelta dello spazio fisico in cui pregare, in un rapporto intimo tra mente e corpo paritariamente coinvolti nella costruzione di un itinerario che non deve essere inteso in modo astratto, poiché è sempre esperienza reale¹⁴⁰. Allo stesso modo con l'invito a meditare su

¹³⁸ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, pp. 21-22.

¹³⁹ Cfr. *ibi*, p. 154.

¹⁴⁰ Cfr. *ibi*, pp. 275-287.





un'immagine dipinta, materialmente o mentalmente, l'ortoprassi mnemotecnica monastica pone in una relazione di reciprocità l'occhio della mente e l'occhio del corpo, stabilendo altresì una probabile forte interdipendenza tra il processo memorativo e l'artefatto che ha realmente valore cognitivo e inventivo e diviene strumento per l'apprendimento e la memoria.

Peter Parshall ha analizzato la dimensione affettiva dei sistemi mnemotecnici in relazione all'architettura meditativa ed eucologica sulla passione di Cristo, sottolineando come le complesse associazioni stimolate dalle forti immagini «agenti» della sofferenza del Signore possono essere messe in rapporto al graduale emergere, sin dall'inizio del secondo millennio, di elementi realistici tanto nell'arte quanto nell'azione di culto; realismo che si accompagna con una marcata amplificazione della violenza e del *pathos*¹⁴¹. Sul versante più specificatamente teatrale, Jody Enders ha studiato i rapporti che intercorrono tra sistemi retorici, mnemotecnica, violenza e azione drammatica, sostenendo che la violenza è il maggior stimolo di immaginazione e dunque il miglior modo di creare immagini, imprimerle nella memoria e ricordarle, proprio perché ha in sé una dimensione attiva, drammatica in senso proprio. La Enders ritiene che la tradizione retorica giocò un ruolo fondamentale, durante il Medioevo, nella creazione di un «teatro del dolore e della violenza» e che dunque la violenza è un artificio retorico¹⁴². Tuttavia in rapporto alla meditazione e preghiera passionista mi sembra che i discorsi di Parshall e soprattutto di Enders siano quanto meno generici ed eccessivamente orientati a ritrovare le similitudini tra i sistemi classici e quelli medievali e non a coglierne le sostanziali differenze. Ciò che, invece, mi sembra interessante è che, secondo le peculiarità monastiche evidenziate da Carruthers, la composizione della preghiera passionista è un'architettura mnemotecnica organizzata, sempre e in modo evidente, in una serie di immagini poste in progressione, come vere e proprie *scene* in *luoghi deputati*, ordinate

¹⁴¹ Cfr. P. PARSHALL, *The Art of Memory and the Passion*, «The Art Bulletin», 81 (1999), 3, pp. 456-472. L'autore però si occupa prevalentemente della meditazione tardo medievale, portando esempi del XIV e XV secolo.

¹⁴² Cfr. ENDERS, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, e soprattutto *The Medieval Theater of Cruelty. Rethoric, Memory, Violence*, Cornell University Press, Ithaca 1999, p. 17.





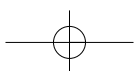
seguendo un itinerario dello sguardo che diviene la struttura stessa del racconto. Ma la cosa fondamentale che la distingue dall'arte della memoria classica è che le immagini di cui si serve sono *agentes* in senso stretto, poiché rimandano alla dimensione fattuale e storica di azioni il cui risultato è visibile sul corpo vivo di Cristo, e che il ricordo di quelle azioni – richiamato da un punto di vista emotivo specifico (con una forte *intentio*) – le rende presenti, ossia le ri-attua e ne consente l'esperienza reale, fisica ed emotiva.

In questo senso la lettura delle preghiere e meditazioni sulla passione del Signore composte durante l'XI secolo assume un valore specifico in relazione al discorso sui processi di rappresentazione e sulla dimensione drammatica delle pratiche devozionali; in questo senso mi interessa vedere con quali immagini viene visualizzata la passione di Cristo, come vengono ordinate e da quale postura emotiva vengono viste nelle orazioni e meditazioni di Pier Damiani, Giovanni da Fécamp e infine Anselmo d'Aosta – i tre esempi che voglio riportare. Infatti la modalità con cui ciascuno dei tre autori costruisce il ricordo della passione sortisce tre diverse scene mentali, ossia tre diversi esiti ri-presentativi i quali sono certamente informati da altrettante posture emotive, che declinano il concetto di carità in corrispondenza a quella «rivoluzione affettiva», caratterizzata da un approfondimento teologico e devozionale dell'umanità di Cristo che gli storici hanno posto alla base della pietà tardo medievale¹⁴³.

4.1. Scrivere sul corpo la memoria della croce: Pier Damiani

Con l'inoltrarsi dell'XI secolo, l'urgenza penitenziale che l'angoscia millenaristica aveva portato con sé non è più il principale motivo che coagula attorno al corpo sofferente del Signore le istanze di una sempre più profonda spiritualità e devozione. Ora è in una nuova dimensione «croceologica», come l'ha definita Claudio Leonardi, che viene riposto il valore esperienziale della passione intesa come rapporto personale e individuale, come partecipazione all'umanità di Dio. Essa si realizza *in primis* nella man-

¹⁴³ Cfr. R.W. SOUTHERN, *The Life of St. Anselm by Eadmer*, Nelson, London 1962, pp. XXV-XXXIV.



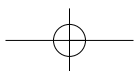


ducazione di un pane e un vino considerati come la trasformazione della sostanza stessa di Gesù, ma anche attraverso la contemplazione del Cristo crocefisso e la coscienza del suo patimento e della sua morte come fatto storico, divenendo una delle risposte più forti allo straordinario bisogno di conversione, individuale e sociale¹⁴⁴. Proprio perché motivata da straordinarie ragioni di rinnovamento e da un profondo senso di contrizione, l'esperienza dell'umanità di Cristo non deve essere repentinamente letta come partecipazione emotiva e condivisione del dolore salvifico: la carne di Dio è inizialmente contemplata nel suo essere sofferente risultato della colpa umana e metro di giudizio alla fine dei tempi. Il Cristo Giudice, il cui ritorno aveva generato l'ansia dei decenni attorno al Mille, rimane fortemente sovrapposto al Cristo Passionato, e fortemente indirizza e segna, oltre che le pratiche di culto e devozione, la preghiera e la meditazione che, nella loro struttura, rivelano uno sguardo ancora pieno di timore e supplica, uno sguardo 'a capo chino' – che l'azione rituale significa fisicamente con la prostrazione del corpo orante a terra – che non osa fissare la pena del Redentore, ma che piuttosto quella pena piange e per quella pena invoca perdono. L'uomo non è genericamente davanti al crocefisso, ma è ai suoi piedi, implora la sua pietà, si pone sotto la sua misericordiosa protezione e a essa si affida.

Rachel Fulton ha individuato esattamente nella supplichevole e contrita richiesta di compassione la cifra interpretativa della devozione eucologica e meditativa pre-anselmiana, propria della riforma monastica che ha in Pier Damiani il principale esponente. Essa si esprime anzitutto nella dimensione mistica e contemplativa della vita eremitica, ritenuta indispensabile alla perfezione cristiana, ma si coniuga anche con una continua azione nella storia attraverso il rinnovamento del clero, al quale Damiani collaborò soprattutto come consigliere papale (in particolare di Ildebrando di Soana, il futuro Gregorio VII)¹⁴⁵. L'improrogabile necessità di restaurare il rigore dei costumi e del comportamento (sino alla perfezione) congiunta all'atten-

¹⁴⁴ Cfr. C. LEONARDI, *Pier Damiani*, in *Il Cristo*, III, p. 430.

¹⁴⁵ FULTON, *From Judgment to Passion*, pp. 142-155; su Pier Damiani si veda in particolare il paragrafo intitolato *Signed with the Cross*, alle pp. 88-106.





zione alla storia permea la meditazione della verità dell'*historia salutis* e in particolare della croce, la quale per essere compresa deve essere contemplata intimamente attraverso una memoria 'vista' sino all'identificazione della croce con Cristo e 'vissuta' sino alla sua imitazione¹⁴⁶.

Il quadro iniziale all'interno del quale la mistica croceologica di Pier Damiani va iscritta è certamente l'ineluttabilità del Giudizio Finale, che nonostante metta concretamente l'uomo di fronte a Dio («terribilem quoque ultimi iudicii diem jam in conspectus vestri praesentia ponite»)¹⁴⁷, interpone tra loro una distanza ancora incolmata; ben al di là degli accenti apocalittici di inizio millennio il terrore del Giudice riposa sulla consapevolezza che l'uomo non può porre rimedio alla sua colpa:

Age ergo, cum ad illud ultimum iudicium venerimus, ab eo scilicet Iudice iudicandi, qui nec falli occultatione criminum potest, nec ad impunitatem promerendam muneris alicujus oblatione corrumpi; cum ceperint omnia secreta revelari, et non solum actus ac verba, sed etiam ipsae cogitationes ostendi, quid faciemus sub tanti iudicis maiestate? Quid excusationis obtendere poterimus? Qua nos defensionis arte purgabimus? Quae nobis subventura est paenitentia, quam in hac carne contempsimus? Quae nos defensura sunt opera bona, quae in hac vita non fecimus?¹⁴⁸.

L'incoltabile debito verso Dio non lascia alcuna possibilità al di là della compassione che, implorata anima e corpo, è la principale *intentio* del misticismo di Pier Damiani: una compassione che è desiderio fervido di partecipare delle sofferenze di Cristo come pegno per il peccato e rendimento di grazia per la salvezza.

Il crocefisso, dunque, è esempio su cui si modella l'*agere poenitentiam* non solo spirituale ma anche fisica. Ecco allora che la

¹⁴⁶ Cfr. B. CALATI, I. GARGANO, *Introduzione generale*, in *Opere di Pier Damiani. Edizione latino-italiana promossa dalla Congregazione Camaldolese OSB*, diretta da G.I. Gargano, *Lettere*, I/1, a cura di G.I. Gargano, N. D'Acunto, L. Saraceno, Città Nuova, Roma 2000, p. 9.

¹⁴⁷ PIER DAMIANI, *Lettera 32*, in *Die Briefe des Petrus Damian*, ed. K. Reindel, 4 voll., München 1983-1993 (d'ora in poi Reindel), consult. in MGH, *Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, IV), I, p. 204.

¹⁴⁸ *Ibi*, p. 207.





posizione di prostrazione diviene condizione propria della preghiera penitente letteralmente informata dalla posizione del patimento redentivo («ad orationem recurre, et terre prostrato corpore, mentem ad coelum erige [...]. Sepe manus ad orationem in modum signi salutaris estende, ut dum crucis imaginem conaris esprimere, merito apud crucifixus veniam debeas facilius impetrare»)¹⁴⁹ ed è sottolineata nelle *Orationes ante cruce*, che Damiani compose certamente come preghiere quotidiane a uso della comunità eremitica di Fonte Avellana, e che a Montecassino subirono un processo di inculturazione liturgica, divenendo proprie dell'*adoratio crucis* al venerdì santo¹⁵⁰. L'adorazione della croce diviene il modello di una meditazione affettiva la quale suscita vivide immagini interiori che vengono vissute anche con il corpo, combinando un'ardente concentrazione sulla vita umana di Cristo con lo sforzo di personalizzarla e interiorizzarla, sino ad assimilarsi a lui. L'atteggiamento del corpo orante a imitazione della crocefissione non è altro che la rappresentazione fisica di una condizione di adesione totale della mente e del corpo dell'uomo al patimento di Cristo, patimento che è misura del giudizio («qui autem hujus divini tituli reperiuntur impressione signati, qui Redemptoris sui facti sunt imitatores in poena, tunc eidem Judici participes efficientur in gloria»)¹⁵¹, e modello di imitazione. Infatti, il coinvolgimento emotivo, mentale e sensoriale suscitato dalla contemplazione del corpo piagato, quasi presente e palpitante, induce un'urgente necessità di imitare Cristo nella carne e nello spirito, o meglio nella carne per lo spirito, quasi che nel dolore fossero trattenute tutte le ragioni della salvezza e dell'amore («Quisquis igitur amore continuo Christum in archano sui cordis amplectitur, quisquis imitandi gratia passionis mysterium jugiter medita-

¹⁴⁹ PIER DAMIANI, *Lettera 50*, Reindel II, pp. 115-116.

¹⁵⁰ Cfr. *Oratio I*: «Ecce ante ipsum, Domine, vivificae crucis tuae me prosterno vexillum, novumque et inauditum victoriae tuae supplex adoro triumphum»; (*Opere di Pier Damiani*, IV, *Poesie e Preghiere*, a cura di Id. e L. Saraceno, Città Nuova, Roma 2007). Sul tema cfr. A. WILMART, *Les prières de Saint Pierre Damien pour l'adoration de la croix*, «Revue des sciences religieuses», 9 (1929), pp. 513-523 e U. FACCHINI, *Introduzione*, in *ibi*, p. 9 e p. 18, nota 266.

¹⁵¹ PIER DAMIANI, *Sermo XLVIII, De Exaltatione Sanctae Crucis*, ed. G. Lucchesi, CCCM 67, p. 303.





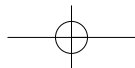
tur, huic profecto myrrae fasciculus Christus efficitur, atque, juxta scripturae sacrae sententiam inter ejus ubera commoratur») ¹⁵².

Questo atteggiamento (fisico e mentale) della preghiera si riflette nella costruzione interna della visione meditativa, determinando l'ordine drammaturgico che informa le scene della passione e le pone in sequenza. Come già aveva fatto Rabano Mauro nell'*Opusculum de Passione Domini*¹⁵³, così anche Pier Damiani nell'*Opuscolo* sulla lode della flagellazione indica come punto di partenza per la meditazione e la devozione l'*imago* di Cristo appeso alla croce: essa guida lo sguardo, fermandolo su ogni segno di patimento. Ma diversamente dalla meditazione dell'abate di Fulda, quel corpo ferito è ora concreto, presentato al devoto e descritto puntualmente nelle sue piaghe («ille nudatur, ceditur, nectitur vinculis, oblinitur sputis, quinquepartito vulnere illius caro perfoditur»), prezzo pagato per la redenzione («ut nos a vitiorum, quae in nos per quinque sensus ingrediuntur, irruptione curemur») ¹⁵⁴. È dalla visione del corpo che prende avvio il ricordo della passione, il quale si condensa in un'unica immagine, che include e presuppone altre immagini; la serie dei verbi descrive contemporaneamente l'aspetto e l'atteggiamento del corpo e le azioni che lo stesso subisce, in progressione: egli è denudato, percosso, incatenato, imbrattato di sputi, e la sua carne è ferita in cinque punti. Tutta la vicenda è riassunta in una sequenza di immagini agenti precisa. Dietro a quelle immagini (o dentro a esse) è riposto l'essenziale del racconto passionista: la cattura di Cristo e la sua messa in vincoli, il suo pestaggio, lo scherno, la sua crocifissione e la trafittura della lancia. Come Thomas Bestul ha notato, è proprio questo accento specifico sulla fisicità portatrice dei *vulnera passionis* a essere la caratteristica della letteratura meditativa e di preghiera tra l'XI e il XII secolo, e soprattutto è l'elemento fondativo dell'ampliamento del racconto passionista. Lo sguardo attento sul corpo del Signore

¹⁵² PIER DAMIANI, *Lettera 66 (Institutio monialis)*, Reindel II, p. 255.

¹⁵³ Cfr. *supra*, capitolo II, p. ?

¹⁵⁴ PIER DAMIANI, *Lettera 161 (Opusculum quadragesimum tertium, de laude flagellorum et, ut loquuntur, disciplinae)*, Reindel IV, p. 141.





consente di arricchire sempre di più la narrazione degli eventi riportata dai vangeli, rielaborandoli con grande inventiva, non solo aggiungendo elementi spesso tratti dai libri profetici (in modo particolare da Isaia) e dai Salmi, come la tradizione omiletica ed esegetica aveva già fatto, ma anche introducendo nuovi dettagli, suggeriti dal rapporto emotivo che il fedele stabilisce con il crocifisso¹⁵⁵.

Nel *sermo* XLVII sull'esaltazione della Croce, vengono esplicitamente date le regole e i modi della *visio crucifixi* la quale è un «meditare positionem crucifixi corporis»¹⁵⁶, secondo uno sguardo che percorre il corpo, dall'alto verso il basso, soffermandosi sull'immagine precisa delle singole membra colpite da una ferita o piaga che a sua volta rimanda a un'azione subita da Cristo. Disegnando il corpo del Signore, dunque, sono disegnate le tappe della passione impresse nelle sue piaghe e immediatamente viene pesato il loro valore, poiché esse non solo riscattano precise colpe, ma divengono stimolo all'azione opposta al peccato che è, naturalmente, azione di carità.

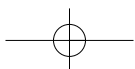
Il punto di inizio è il capo, incoronato di spine: è prima costruita l'immagine in modo vivido e forte, richiamando l'episodio a cui quell'immagine corrisponde («divinum illud caput multiplici spinarum densitate densatum, usque ad cerebri teneritudinem confixum est dum configitur spina»); poi è esplicitata la prospettiva emotiva che deve informare lo sguardo a quell'immagine («ad quid hoc? Ne doleret caput tuum, ne tua vulneraretur intentio»)¹⁵⁷. E si prosegue: soffermandosi sul volto di Cristo legge nei suoi occhi ottenebrati dalla morte sulla croce lo spegnersi della luce sulla terra, ossia il monito a non vedere e a non seguire la vanità di questo mondo:

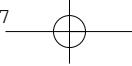
Caligaverunt in mortem oculi sui, et illa luminaria, quae illuminant orbem, ad horam exstincta sunt. Nonne illis obtenebrantibus, tenebrae factae sunt per universam terram, et illa duo magna luminaria cum illis

¹⁵⁵ Cfr. BESTUL, *Texts of the Passion*, pp. 23-25.

¹⁵⁶ PIER DAMIANI, *Sermo XLVII, De Exaltatione Sanctae Crucis*, coll. 763-764. Il sermone, attribuito a Damiani nella *Patrologia*, è ritenuto non damiano da Lucchesi (*Sancti Petri Damiani Sermones*), CCCM 57, p. XII) che, comunque lo ascrive al contesto del monachesimo benedettino.

¹⁵⁷ *Ibidem*.





luminaribus submota sunt? Hoc autem totum factum est ut averterentur oculi tui ne viderent vanitatem, et si viderent, non adhaerent¹⁵⁸.

Nelle sue orecchie che ascoltano le calunnie e l'estrema condanna a morte urlata dalla folla, si coglie l'invito a non prestar attenzione a vane voci:

Aures illae, quae in coelis audiunt: «Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth;» audierunt in terris: «Daemonium habes» et: «Crucifige, crucifige eum.» Ut quid istud? Ne aures tuae obsurdescerent ad clamorem pauperis, ne reciperent auditum vanum, ne detractionis virus apertis propitiisque auribus susciperent¹⁵⁹.

Guardando il suo volto unto di sputi, colpito da schiaffi e sbeffeggiato si ricorda la narrazione del fatto così come la riporta Matteo e subito indica l'insegnamento alla costanza:

Speciosa illa facies speciosi forma prae filiis hominum sputis illita est, afflicta colaphis, addicta delusionibus; sic namque scriptum est: «Coeperunt conspuere in eum, et percutere faciem ejus et illudere ei dicentes: Prophetiza quis est qui te percussit?» (*Matth. XXVI.*) Quare hoc? Ut facies tua illuminaretur, illuminata confirmaretur, et diceretur de te: «Vultus ejus non sunt amplius in diversa mutati (*1 Reg. I.*)»¹⁶⁰.

La sua bocca ammutolita è esempio per la testimonianza della verità e di fede in Dio:

Os illud quod docet angelos, homines instruit, quod dixit, et factum est, parumper obmutuit, ut veritatem et judicium loqueretur os tuum et confiteretur Dominum Deum suum¹⁶¹.

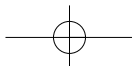
Le mani crocifisse di Cristo, stese sulla croce e trapassate da dolorosissimi chiodi, sono l'invito ad offrire il proprio aiuto al bisognoso, letteralmente con «l'anima tra le mani», incidendo su di essa la memoria dell'azione virtuosa, che diviene, così, indimenticabile:

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibidem.*





Manus illae, quae fundaverunt coelos, extensae sunt in cruce clavisque transverberatae durissimis, ut manus tuae extenderentur ad inopem et dicere posses: «Anima mea in manibus meis semper (*Psal CXVIII*)» Quod tenemus in manibus, non facile obliviscimur, sic et qui animam suam bonae operationi imprimit non tradit eam oblivioni¹⁶².

Il petto del Signore, che è sede di sapienza, trafitto dalla lancia monda il petto dell'uomo e lo rende santo, perché santo sia conservato:

Pectus illud, in quo sunt omnes thesauri sapientiae et scientiae Dei absconditi (*Col II*), lancea militari perfossum est, ut pectus tuum a pravis cogitationibus mundaretur, mundatum sanctificaretur, conservaretur sanctificatum¹⁶³.

Infine lo sguardo giunge ai piedi di Cristo, trapassati dai chiodi, perché l'uomo non si affretti verso il male, ma segua la via indicata da Dio:

Pedes illi, quorum scabellum adorare debemus, quia sanctum est (*Psal. XCVIII*), dura transfixione confixi sunt, ne pedes tui festinarent ad malum, sed current viam mandatorum Domini¹⁶⁴.

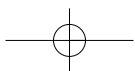
Proprio perché la meditazione è concentrata sul corpo piagato, l'ordine delle immagini che ne sortisce non è un trascorrere narrativo e dettagliato di scena in scena rivivendo tutto il racconto della passione, ma è piuttosto la visione efficace di un'unica scena, quella del crocifisso appeso e morente («Video te interioribus oculis, Redemptor meus, crucis clavis affixum. Video te novis vulneribus sauciatum. Audio te latroni clara voce dicentem: Hodie mecum eris in paradiso»)¹⁶⁵. Un'immagine che non solo conclude la passione ma la ri-presenta nel suo essere contemporaneamente azione peccaminosa dell'uomo che

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Opere di Pier Damiani, IV, Poesie e Preghiere*, p. 264. Pier Damiani esprime con chiarezza il valore penitenziale della sofferenza fisica autoinflitta nell'opuscolo *De laude flagellololum et, ut loquuntur, disciplinae* (*Lettera 161, Reindel IV*, pp. 135-144).





produce dolore, azione redentiva di Cristo che riscatta l'uomo, e modello d'imitazione per la conversione. Ciò che viene stabilito, infatti, è la corrispondenza tra piaga, peccato e riscatto: il Cristo-Croce porta sulla sua carne impressi i segni della colpa, li offre per l'uomo («Pro te carnem et animam suam posuit, ut corpus et spiritum tuum sibi vindicaret. Toto se totum te comparavit»), portandolo nelle sue braccia («qui te portavit in humeris suis») e paga al Padre con il suo sangue il prezzo della redenzione («qui pro te Patri proprio sanguine satisfecit»)¹⁶⁶. La corrispondenza tra i *vulnera passionis* e i peccati viene ribadita da Damiani attraverso la metafora della croce che l'uomo costruisce con il suo agire nella colpa e sulla quale ricrocifigge Cristo¹⁶⁷; ed è in virtù della stessa corrispondenza che il penitente deve assimilare il suo corpo a quello del crocifisso. Non si tratta né di condividere il dolore di Cristo, né di mortificare la carne¹⁶⁸, ma di 'marchiarla' poiché imitare le pene divine significa iscrivere su se stessi il segno evidente del grande debito dell'uomo verso Dio e presentare al Giudice le proprie membra

¹⁶⁶ *Opere di Pier Damiani, IV, Poesie e Preghiere*, p. 264.

¹⁶⁷ «Vide ergo ne rursus tibimetipsi crucifigas Filium Dei et hostem tui habeas, rursus fabricans crucem, in qua crucifigatur ille, qui resurgens ex mortuis jam non moritur. Intuere ne mortiferam crucem efficias, in qua facies Filium Dei amaris doloribus interire. Superbia superius, inferius luxuria, a dextris prosperatio iniquitatis, a sinistris adversitatis desperatio, spinas, clavos et lanceam filio Virginis repraesentant. Cum enim elevans te et ambulans collo extento caput Altissimi spinarum multiplicitate contorques, et hic a superioribus superari moleste fers, imo superiores potius superare contendis, illi similis es qui se similem Altissimo cogitavit. Scriptum est enim: "Deus superbis resistit", illis videlicet, qui cum eo ex aequo stare contendunt. Componis oculos tuos, ut non respicias coelum, et voluptuosis carnis tuae moribus moveris, et traheris, durioribus clavis tuis pedes Omnipotentis transverberans, ab inferiori infers supplicium, dum momentanea voluptate voluntatem Dominantis excludis. Cum prosperaris in iniquitate, et foetidiori cursu rerum peccata peccatis accumulas, clavum ponis in illius dextera, quem de suis bonis persequi non desistis. Cum vero abundantiori tristitia absorberis, et tuam impietatem pietati Dei praeponderas, sinistram ejus transfigis, et conceptum furorem furore tuae desperationis amplificas. Denique cum praesumis defendere quod fecisti, lancearum ictum lateri Salvatoris intorques, nihilque gravius ingeris Crucifixo quam tueri quod odit. De hoc enim peccato scriptum est: "Non miserearis omnibus, qui operantur iniquitatem". Vides jam quanta differentia inter utramque crucem perambulet. Relinque ergo crucem, quam tibi fabricasti, et gloriare in cruce Domini Dei tui, qui est benedictus in saecula» (PIER DAMIANI, PL 145, coll. 765-766).

¹⁶⁸ *Opere di Pier Damiani, IV, Poesie e Preghiere*, p. 264.



piagate significa presentare i segni dell'espiazione medesima dei peccati e pagare quel debito:

Tu, Domine, animam meam hujus sanctae crucis impressione consigna, tu me hujus virtute purifica. [...] Quatinus te ad iudicium veniente cum hoc in caelo divinae virtutis insigne claruerit, ego hoc stigmatum signatus inveniar. Ut crucifixo configuratus in poena, consors fieri merear resurgentis in gloria¹⁶⁸.

È questa richiesta di compassione che la meditazione 'incarna' tracciando nell'ordine delle ferite di Cristo l'ordine della penitenza e del riscatto. La prospettiva emotiva entro cui lo sguardo si pone è significata sia dalla postura fisica dell'orante in forma di croce, sia da quella mentale e affettiva che nella meditazione del corpo sofferente e morente di Cristo vede l'unico e il sommo esempio di un'imitazione penitenziale e redentiva¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Come ha ampiamente dimostrato Giles Constable, nella pratica di meditazione proposta da Pier Damiani all'antico concetto di *sequela* si sostituisce una più precisa *imitatio Christi*. Egli ha mostrato come il concetto di imitazione o di *mimesis*, nel suo senso religioso, si fondi in alcuni testi del Nuovo Testamento, raggruppati attorno al tema della *sequela Christi*. In essi, i concetti *sequi* e *imitare*, seppur vicini di senso, non si equivalgono, poiché seguire indica un camminare dopo qualcuno e rispondere a una chiamata, imitare invece significa 'farsi come' e identificarsi. L'equivalenza tra i due concetti deriva dagli scritti di san Paolo dove il termine *imitator* tende ad includere il precetto «ciascuno prenda la propria croce e mi segua». Nel pensiero patristico imitare Cristo non era tanto inteso come 'copiare' la sua vita terrena e la sua passione quanto come partecipare alla sua resurrezione. In quanto Salvatore, Cristo mostra all'uomo la via per la vita eterna. L'accento veniva posto non sulla sua natura umana ma sulle qualità superumane della sua natura divina. Il che non significa che non ci fosse interesse per il modello di comportamento umano che Cristo aveva offerto, ma predominava l'idea della salvezza futura. In definitiva l'idea dell'imitazione di Cristo è sempre stata intesa – sia in Occidente che in Oriente – come un processo di divinizzazione o deificazione, attraverso il quale la vera natura dell'uomo si realizza trasformando la corruzione in integrità. Imitare Cristo significa imitarne l'obbedienza e l'umiltà, la sua sottomissione al volere di Dio Padre. Lo slittamento dell'XI secolo dalla concentrazione sulla divinità di Cristo all'imitazione della sua umanità riflette un nuovo interesse verso il comportamento umano che contribuisce a fare emergere un carattere più etico nella cristianità. Così *imitatio Christi* assume nuovi significati senza perdere quelli vecchi. Cfr. G. CONSTABLE, *The Ideal of the Imitation of Christ*, in *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 143-248; a proposito vedi anche SOUTHERN, *The Making of Middle Ages*, pp. 222-234.



Ciò non è ancora il 'farsi come' tipico del francescanesimo ma è già un avvicinarsi alla passione in termini di 'azione partecipata'. Lo ribadiamo: la sensazione di presenza è al fondo di questa prassi eucologica e contemplativa per cui la visione mentale del corpo di Cristo è bisogno di un contatto personale che, nella ri-presentazione dell'evento salvifico, realizza un'esperienza emotiva e fisica forte, dimostrata dal dono delle lacrime e dalla macerazione severa del corpo, impulso all'azione di carità fraterna¹⁷⁰.

4.2. Lo sguardo paterno e l'«incipit compati»: Giovanni da Fécamp

Come secondo esempio di quel teatro mentale edificato attraverso l'ortoprassi eucologica monastica nell'XI secolo, voglio portare due preghiere attribuite a Giovanni da Fécamp che segnano un così straordinario mutamento di tono nel modo di guardare al fatto della crocefissione da avere grande influenza sul farsi del racconto passionista posteriore. La prima fa parte del *Libellus* di meditazioni e orazioni, variamente attribuito ad Agostino prima e ad Anselmo poi, oggi restituito all'autorialità dell'abate di Fécamp¹⁷¹, che per il dato di una preghiera umile, quotidiana, accessibile e, soprattutto, direttamente espressa a Dio quasi in sua presenza (e così ben riassunta nel vibrante *adesto* con cui Giovanni inizia l'orazione), godette di tale popolarità nel tardo Medioevo da renderlo un modello indiscusso per la pratica eucologica¹⁷².

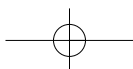
Inserita in una più ampia e intima richiesta di grazia, che probabilmente deve essere letta sullo sfondo delle dispute eucaristiche che influenzarono la revisione del *Libellus*, coniugando teologia e carità, conoscenza e amore¹⁷³, l'*imago crucifixi* che

¹⁷⁰ Cfr. V. VAILATI, *La devozione all'umanità di Cristo nelle opere di San Pier Damiani*, «Divus Thomas», 46 (1943), pp. 78-93. Sul significato delle lacrime nella spiritualità di Romualdo e di Pier Damiani cfr. P. NAGY, *Le don des larmes. Un instrument spirituel en quête d'institution (V-XIII^e siècle)*, Albin Michel, Paris 2000, pp. 171-189 e pp. 209-219.

¹⁷¹ Cfr. A. WILMART, *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen âge latin. Etude d'histoire littéraire, étude augustiniennes*, Paris 1971², e J. LECLERCQ - J.-P. BONNES, *Un maître de la vie spirituelle au XI^e siècle, Jean de Fécamp*, Vrin, Paris 1946.

¹⁷² Cfr. J. LECLERCQ, *Introduzione*, in GIOVANNI DI FÉCAMP, *Pregare nel Medioevo. La Confessio theologica e altri scritti*, Jaca Book, Milano 1986, p. 19.

¹⁷³ Cfr. *ibi*, pp. 20-21.





Giovanni disegna altro non è che una contemplazione del sacrificio del suo corpo come sacramento salvifico:

Fecit pro nobis sacrificium corpus suum [...]. Captus est, ut nos de manu hostis captivos auferret. Venumdatus est, ut nos suo sanguine compararet. Expoliatus est, ut nos stola immortalitatis indueret. Irrisus est, ut nos ab irrisione daemonum tolleret. Spinis coronatus est, ut spinas ac tribulos primae maledictionis prorsus de nobis evelleret. Humiliatus est, ut nos exaltaret. Exaltatus in cruce est, ut nos ad se traheret. Felle potatus est et aceto, ut nos faceret in terram perennis laetitiae intrare. Sacrificatus est in ara crucis agnus immaculatus, ut peccata mundi tolleretur¹⁷⁴.

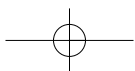
Il susseguirsi martellante dei verbi identifica azioni precise che ripercorrono, senza descriverli, momenti della passione, quasi fossero quadri ordinati cronologicamente, nei quali il soggetto è, di volta in volta, Cristo catturato e venduto, spogliato e deriso, incoronato di spine e umiliato, sollevato in croce e abbeverato di fiele e aceto. Sono così individuate le scene irrinunciabili del patimento.

Ma è nella cosiddetta ‘meditazione sul Figlio’ che troviamo un nuovo modo di intendere e avvertire la contemplazione del corpo passionato¹⁷⁵. Se Pier Damiani lo sguardo che il fedele, prostrato a terra, indirizzava al corpo di Cristo era esplicitamente uno sguardo dal basso, come se l’orante fosse sotto lo *scabbellum* dei piedi inchiodati, ora lo sguardo è ribaltato e proviene dall’alto, dagli stessi occhi del Padre rivolti alle piaghe del Figlio. Quasi mostrandogli personalmente il corpo dell’Unigenito, il fedele si rivolge direttamente a Dio e gli presenta il crocifisso:

Ecce advocatus meus apud te Deum et Patrem: ecce Pontifex summus, qui non eget alieno expiari sanguine, quia proprio refulget perfusus cruore. Ecce hostia sancta, beneplacens et perfecta, in odorem suavitatis et oblata et accepta. Ecce Agnus sine macula, qui coram se tondenti-

¹⁷⁴ *Ibi*, p. 40.

¹⁷⁵ La Patrologia Latina l’annovera tra le meditazioni agostiniane o ascrive ad Anselmo come *Oratio II Ad Deum Patrem per merita Filii incarnati*. Cfr. PL 40, coll. 857-865.





bus obmutuit, qui alapis caesus, sputis illitus, probris affectus, os suum non aperuit (*Isa* LIII, 7)¹⁷⁶.

Uomo, Cristo, Padre sono contemporaneamente presenti alla visione: la serie di *ecce* marca l'immediatezza dello sguardo e la sua concretezza. Da questa co-presenza può nascere l'invito dell'orante a Dio, affinché guardi suo Figlio, veda la sua sofferenza e in essa la colpa redenta dell'uomo:

Aspice, pie Pater, piissimum Filium tuum pro me tam impia passum. Respice, rex clementissime, quis patitur, et reminiscere benignus pro quo patitur. Nonne hic est ille innocens, mi Domine, quem ut servum redimeres Filium tradidisti? Nunquid non auctor vitae hic est, qui ut ovis ad occisionem ductus, tibi obediens usque ad mortem factus (*Phil* II, 8), atrocissimae timuit necis genus subire? Recole, totius salutis, quia hic ipse est, quem etsi ex tua virtute genuisti, meae tamen infirmitatis participem fieri voluisti¹⁷⁷.

Lo sguardo di Dio, poi, viene condotto puntualmente a posarsi sul corpo del Figlio. Ne nasce una straordinaria descrizione, piaga su piaga:

Reduc, Deus meus, oculos majestatis tuae super opus ineffabilis pietatis, intuere ducem natum toto corpore extensum, cerne manus innocuas pio manantes sanguine [...]. Considera inerme latus crudeli perfossum cuspide [...]. Vide immaculata vestigia [...] duris confixa clavis [...]. Nunquid non attendis, pie Pater, adolescentis Filii charissimum caput, nivea cervice deflexa, pretiosissimam resolutum in mortem? Aspice, mitissime Conditor, dilectae sobolis humanitatem, et miserere super infirmi plasmatis debilitatem¹⁷⁸.

Il corpo di Cristo è ora visto nella fissità della sua morte, per cui le membra bianche e tenere recano impressi i segni di una trascorsa sofferenza, ricapitolano la passione e la mostrano agli occhi di maestà: il corpo tutto tirato, la mani innocenti che grondano sangue pietoso, il petto inerme perforato dalla lancia, le

¹⁷⁶ *Ibi*, coll. 859.

¹⁷⁷ *Ibi*, coll. 859-860.

¹⁷⁸ *Ibi*, col. 860.





membra immacolate affisse alla croce con chiodi di ferro durissimo; e poi, contemplata dall'alto, la nuca del color della neve che il giovane Figlio di Dio, teneramente e intimamente, mostra a suo Padre, reclinando il capo dopo la morte. Come se lo sguardo paterno fosse mediatore di pietà, il corpo è ora contemplato con *affectus*, in una relazione prima impensabile al devoto, prostrato nell'adorazione del terribile patimento di Cristo; l'inversione del punto di vista marca una diversa postura emotiva la quale colma la distanza che allontanava l'uomo dal crocifisso ora descritto attraverso accorati aggettivi:

Candet nudatum pectus, rubet cruentum latus, tensa arent viscera, decora languent lumina, regia pallent ora, procera rigent brachia, pendent crura marmorea, rigat terebratos pedes sacri sanguinis unda. Specta, gloriose Genitor, gratissimae prolis lacerata membra¹⁷⁹.

Il petto denudato rifulge candido, il costato pieno di sangue rosseggia, il ventre teso è inaridito, gli occhi splendidi, fiaccati, si abbandonano, la bocca maestosa perde colore, le braccia tese si irrigidiscono, le tibie del color del marmo penzolano, l'onda di sangue sacro bagna i piedi trapassati. Cristo è visto nel momento immediatamente successivo alla morte, nella perfezione della sua sofferenza, ed è carnalmente descritto in questo suo essersi abbandonato alla morte con accenti di intimo patetismo, che cambiano il tipo di risposta emotiva e trasformano la sensazione del peccato da tremendo senso di debito da espiare a contrita coscienza di responsabilità:

Quid commisisti, dulcissime puer, ut sic judicaveris? Quid commisisti, amantissime juvenis, ut sic tractaveris. Quod scelus tuum, quae noxa tua, quae causa mortis, quae occasio tuae damnationis? Ego enim sum tui plaga doloris, tuae culpa occisionis. Ego tuae livor passionis, tui cruciatus labor. Ego tuae mortis meritum, tuae vindictae flagitium. [...] Peccat iniquus, et punitur justus; deliquit reus, et vapulat innocens; offendit impius, et damnatur pius; quod meretur malus, patitur bonus; quod perpetrat servus, exsolvit dominus; quod committit homo, sustinet Deus¹⁸⁰.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibi*, col. 861.



La compassione richiesta a Cristo si trasforma in termini di carità e amore, per cui le colpe dell'uomo sono sempre lette come origine del dolore della croce, ma in una reciprocità della pena che ha il suo fondamento nel *pro bono malo*, ossia in un riscatto tanto generoso quanto pietoso:

Quo, Nate Dei, quo tua descendit humilitas? quo tua flagravit charitas? quo processit pietas? quo excrevit benignitas? quo tuus attingit amor? quo pervenit compassio? Ego enim inique egi, tu poena multaris; ego facinus admisi, tu ultione plecteris; ego crimen edidi, tu torturae subjiceris; ego superbivi, tu humiliaris; ego tumui, tu attenuaris; ego inobediens exstisti, tu obediens Patri scelus inobedientiae luis; ego gulae parui, tu inedia afficeris; me ad illicitam rapuit concupiscentia ardorem, te perfecta charitas ducit ad crucem; ego praesumpsi vetitum, tu subiisti equuleum; ego delector cibo, tu laboras in patibulo; ego fruor deliciis, tu laniaris clavis; ego pomi dulcedinem, tu fellis gustas amaritudinem¹⁸¹.

Da questa nuova prospettiva dello sguardo, prende avvio un primo compatire, come unica risposta alla *miseratio divina*:

Quid, Rex meus, et Deus meus, quid retribuam tibi pro omnibus quae retribuisti? (*Psal CXV, 12*). Non enim inveniri potest in corde hominis quod condigne talibus referatur praemiis. Nunquid potest sagacitas machinari humana, cui comparetur miseratio divina? [...] Et si hoc a te conceditur, quasi jam tibi incipit compati, quia et tu pro peccato meo dignatus es mori, sicque per interiorem hominis victoriam te duce, armabitur ad exteriorem palmam, quatenus devicta persecutione spiritali, non vereatur pro amore tuo subjici gladio materiali. Ita exiguitas conditionis, si tuae complaceat pietati, magnitudini valebit pro viribus respondere Creatoris. Et haec coelestis medicina, bone Jesu, hoc tui antidotum amoris¹⁸².

Nella visione mistica suscitata dalla masticazione della preghiera ciò che cambia è la relazione tra l'uomo e Dio, che diviene un intimo dialogo, una conversazione nel silenzio, quasi un sussurrare a piccola distanza la propria confessione, intesa come ammissione della grandezza divina e della propria inadeguatezza: un

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibi*, col. 862.



riconoscere se stessi nell'esperienza della presenza di Dio¹⁸³. Cambiata radicalmente l'*intentio* della meditazione e della preghiera, cambia la risposta del fedele che non è più penitenza supplichevole e pianto disperato, ma è contrizione come risultato della comprensione del dolore e coscienza del peccato: la compassione che Pier Damiani, negli stessi anni, invocava da Dio come grazia concessa dal Giudice all'uomo, per Giovanni da Fécamp è 'ferita d'amore': «Rogo te per illa salutifera vulnera tua, quae passus es in cruce pro salute nostra, ex quibus emanavit ille pretiosus sanguis quo sumus redempti, vulnera hanc animam peccatricem, pro qua etiam mori dignatus es; vulnera eam igneo et potentissimo telo tuae nimiae charitatis»¹⁸⁴.

Le piaghe di Cristo, contemplate, divengono «armi di carità», attaccano colui che le guarda, gli squarciano il cuore («tu sagitta electa, et gladius acutissimus, qui durum scutum humani cordis penetrare tua potentia vales, confige cor meum jaculo tui amoris: ut dicat tibi anima mea, Charitate tua vulnerata sum») ¹⁸⁵ e stimolano il rimorso. Il dolore, allora, in quanto *vulnus amoris* scritto nel cuore dell'uomo¹⁸⁶ fonda un diverso senso del pianto e delle lacrime che ora sono contemporaneamente lavacro della colpa («da mihi, quaeso, lacrymas ex tuo affectu internas quae pecca-

¹⁸³ Cfr. LECLERCQ, *Introduzione*, p. 16.

¹⁸⁴ Cfr. PL 40 coll. 857-865.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ «Dulcissime, benignissime, amantissime, charissime, pretiosissime, desiderantissime, amabilissime, pulcherrime, infunde, obsecro, multitudinem dulcedinis et charitatis tuae pectori meo, ut [...] te solum amem, te solum habeam in corde et in ore. Scribe digito tuo in pectore meo dulcem memoriam tui melliflui nominis, nulla unquam oblivione delendam. Scribe in tabulis cordis mei voluntatem tuam et justificationes tuas: ut te immensae dulcedinis Dominum, et praecepta tua semper et ubique habeam prae oculis meis. Succende mentem meam igne illo tuo quem misisti in terram, et voluisti vehementer accendi: ut sacrificium spiritus contribulati et cordis contriti obortis lacrymis quotidie offeram tibi. Dulcis Christe, bone Jesu, sicut desidero, sicut tota mente mea peto, da mihi amorem tuum sanctum et castum, qui me repleat, teneat, totumque possideat. Et da mihi evidens signum amoris tui, irriguum lacrymarum fontem jugiter manantem, ut ipsae quoque lacrymae tuum in me testentur amorem: ipsae prodant, ipsae loquantur quantum te diligit anima mea, dum prae nimia dulcedine amoris tui nequit se a lacrymis continere» (PL 40, col. 936). Sulla metafora della memoria come scrittura nel cuore cfr. E. JAGER, *The Book of the Heart. Reading and Writing the Medieval Subject*, «Speculum», 71 (1996), pp. 1-26; CARRUTHERS, *Machina memorialis*, pp. 210-213 e pp. 263-266. Sulla metafora in Giovanni da Fécamp cfr. FULTON, *From Judgement to Passion*, pp. 164-166.





torum meorum possint solvere vincula») ¹⁸⁷, misura dell'amore («quomodo plangere et in planctu persistere debet anima quae quaerit et amat Deum, et ad eum pervenire desiderat? quomodo gemere ac flere debet talis anima nocte ac die, quae praeter Christum nil velit amare?») ¹⁸⁸ ed espressione del desiderio di vedere e possedere il volto bellissimo e amabile, sino all'abbraccio d'amore:

Percute, Domine, percute, obsecro, hanc durissimam mentem meam praevalida cuspidis dilectionis tuae, et altius ad intima penetra potenti virtute, et sic da capiti meo aquam immensam, et oculis meis infunde verum fontem lacrymarum jugiter manantem, ex nimio affectu et desiderio visionis pulchritudinis tuae, ut lugeam nocte ac die, nullam in praesenti vita recipiens consolationem, donec te in coelesti thalamo merear videre dilectum et pulcherrimum sponsum meum Deum et Dominum meum, ut ibi videns gloriosam et admirabilem et pulcherrimam faciem tuam, omni dulcedine plenam, cum his quos elegisti, maiestatem tuam supplex adorem, et illic tandem coelesti et ineffabili repletus jubilo aeternae exultationis, exclamem cum diligentibus te, dicens: Ecce quod concupivi jam video, quod speravi jam teneo, quod desideravi jam habeo: Illi jam in coelis junctus sum, quem in terris positus tota virtute dilexi, tota charitate amplexus sum. Cui toto amore inhaesi, ipsum laudo, benedico atque adoro ¹⁸⁹.

Negli stessi anni Pier Damiani e Giovanni da Fécamp propongono due visioni del corpo vulnerato di Cristo che traducono due opposte e complementari modalità di ri-presentazione: siamo di fronte a due modi diversi di comporre la scena della passione che si differenziano proprio per il punto di vista dal quale origina lo sguardo. Da un lato, Pier Damiani pone l'uomo letteralmente ai piedi della croce e marchiato del suo dolore. Dall'altro, Giovanni avvicina l'uomo al crocefisso e lo guarda attraverso gli occhi del Padre. Entrambi sono presenti sulla scena del Golgota. Entrambi fanno esperienza di quel dolore. Entrambi giungono alla compassione, entrambi piangono. Ma se Damiani piange il peccato che ferisce il crocefisso e si presenta al suo cospetto con iscritta

¹⁸⁷ PL 40, col. 931.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibi*, col. 935.



nel corpo l'espiazione della colpa, Giovanni va oltre, avverte la misericordia che ha provocato quelle piaghe e che ora, nel riattarsi della memoria, trafiggono il suo cuore, e piange l'amore che intuisce in quel dolore.

Dall'incrocio di questi due sguardi e dall'approfondimento delle intenzioni emotive che li contraddistinguono ha origine un nuovo modo di guardare alla sofferenza di Cristo e di dare a essa una risposta: la carne dolorosa e penitente diviene il modello di un'imitazione che è condivisione e il pianto che suscita la sua contemplazione diviene la principale struttura su cui si riorganizzano tanto il racconto quanto la ri-presentazione (memorativa e visiva) della passione. Quell'*incipit compati* che in Giovanni nasceva come risposta ai *vulnera Christi* troverà pieno svolgimento grazie all'approfondimento devozionale per l'umanità del Signore proprio della spiritualità e del pensiero di Anselmo di Canterbury.

Lo sguardo, allora, si allargherà oltre la croce, sino a comprendere Maria.

4.3. La svolta affettiva e il pianto d'amore: Anselmo d'Aosta

Anselmo nacque allo scadere del millennio della passione, nel 1033. La sua vita coincise con un periodo di grandi cambiamenti nella storia dell'Europa, ed egli stesso – che fu uno dei pensatori più incisivi del suo tempo – stimolò attraverso la sua opera i maggiori mutamenti che occorsero nel campo della pietà e della devozione¹⁹⁰. Benedicta Ward ha dimostrato il ruolo centrale che giocarono le sue *Orazioni* e *Meditazioni* (la cui autenticità è stata stabilita con certa attendibilità da André Wilmart)¹⁹¹ le quali, proprio per l'abitudine di Anselmo a scrivere in modo correlato, sono il riflesso del suo insegnamento teologico e spirituale che così si inserisce nell'antica tradizione benedettina e sostanzia la nuova forma di pietà e devozione¹⁹².

¹⁹⁰ Sui mutamenti spirituali e più ampiamente culturali occorsi nei critici cento anni tra il 1050 e il 1150 in relazione ai pensiero e all'opera dei due indiscussi protagonisti di quel periodo cfr. SOUTHERN, *The Making of the Middle Ages*, pp. 222-240.

¹⁹¹ A. WILMART, *Méditationes et Prières de saint Anselme*, Collection Pax, Paris 1923; Id., *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen âge latin*.

¹⁹² Cfr. B. WARD, *Anselm of Canterbury and his Influence*, in *Christian Spirituality. I. Origins to the Twelfth Century*, ed. by B. McGinn, J. Meyendorff, J. Leclercq, Crossroad, New York 1985, pp. 196-205.



Scritte dopo gli anni del silenzio – i sette anni compresi tra il 1063 e il 1070, durante i quali Anselmo non compose alcuna opera destinata alla divulgazione –, le *Orazioni* e le *Meditazioni* ebbero uno straordinario successo e furono assai lette e di grande influenza. Intese come «comunicazioni private dei pensieri e dei sentimenti più riposti»¹⁹³ e perciò volte non a istruire, ma a stimolare l'umiltà, la pietà e l'amore, non hanno una forma logica, ma affettiva che mira a 'mostrare' la verità piuttosto che a 'dimostrarla', partendo esattamente dall'esperienza intima dell'amore e della grazia di Dio, un'esperienza che suscita nell'uomo partecipazione emotiva e fisica alla preghiera – sovente espressa dai verbi *mandere, glutire, ruminare, sugere, gustare* – e che ha come diretta conseguenza lo stimolo all'azione. In buona sostanza, la funzione delle *Orazioni* e delle *Meditazioni* è quella di scavare nel fondo dell'animo umano e suscitare sentimenti che indirizzano pratiche, divenendo componente essenziale della spiritualità monastica utile a stabilire legami certamente all'interno della medesima comunità e tra comunità distanti, ma anche oltre i confini del monastero sino ad aprirsi alla vita secolare. Come Southern ha dimostrato, siamo qui all'inizio della *devotio moderna* che trova nella «rivoluzione anselmiana»¹⁹⁴ uno snodo fondamentale proprio in virtù del cambiamento radicale nella comprensione teologica della dottrina dell'espiazione affrontata nel trattato *Cur Deus homo*, che con la «mistica dell'amore» segna definitivamente la strada per la spiritualità tardo medievale, la quale troverà compimento nel pensiero francescano¹⁹⁵. Certamente i motivi non erano sconosciuti al periodo precedente, ma Anselmo non solo li approfondì, dando forma compiuta al genere della preghiera privata che fino ad allora era solo abbozzato, ma guardò anche alle esigenze del mondo laicale

¹⁹³ R.W. SOUTHERN, *Anselmo d'Aosta. Ritratto su sfondo*, ed. it. a cura di I. Biffi e C. Marabelli, Jaca Book, Milano 1998, p. 95.

¹⁹⁴ L'espressione è di R.W. SOUTHERN, *Saint Anselm and his Biographer. A Study of Monastic Life and Thought (1059-1130)*, Cambridge University Press, Cambridge 1966, p. 42. Vedi anche CONSTABLE, *Past and Present in the Eleventh and Twelfth Centuries*, e ID., *The Reformation of the Twelfth Century*.

¹⁹⁵ Cfr. I. BIFFI, *Preghiera e teologia nelle "orazioni meditative" di sant'Anselmo*, in ANSELMO D'AOSTA, *Orazioni e meditazioni*, Jaca Book, Milano 1997, p. 48, nota 103, e la sua presa di posizione netta per la anticipazione delle tematiche affettive che, lungi dall'essere un'*inventio* francescana, trovano nella teologia anselmiana un passaggio fondamentale.





– in particolare femminile –, segnando un radicale mutamento di pubblico rispetto alle precedenti esperienze di composizione euco-logica¹⁹⁶. Forse anche per questa ragione il suo stile è evocativo e coloristico come mai prima d'allora nella tradizione della preghiera, nel cui solco Anselmo si inserisce apportando un duplice contributo: in primo luogo offre materiali nuovi in alternativa ai Salmi che avevano sempre costituito lo strumento principale della devozione sia nel contesto dell'*opus Dei* monastico, sia in quello privato. In secondo luogo sostituisce alla brevità della preghiera di stampo carolingio, che aveva rappresentato la tradizione più diffusa e immutata per duecento anni, un'ampia e accurata elaborazione verbale e formale attraverso la quale egli pone il singolo uomo davanti a Dio e poi ne spinge la mente a comprendere la condizione di peccatore che gli appartiene, la sua responsabilità personale, confessando in modo emotivamente coinvolto il proprio stato spirituale di sofferta introspezione. Solo da una prima contrita *compunctio cordis*, tutta affettiva ancorché coscientemente penitenziale, può prendere avvio il tentativo di avvicinarsi a Dio. La rivoluzione anselmiana sta proprio nell'aggiungere lucidità e chiarezza di pensiero all'intensità emotiva che già un autore come Giovanni da Fécamp aveva mostrato, proponendo «un coinvolgimento nella dottrina e nell'evento sacro che comincia con l'emozione invece che con lo sforzo di volontà; era un punto di partenza nuovo che avrebbe influenzato profondamente l'intera devozione medievale»¹⁹⁷. Proprio dalla manifestazione dell'autocoscienza della colpa come «espressione drammatica della sua teologia della condizione umana»¹⁹⁸, Anselmo inizia il percorso introspettivo delle proprie orazioni meditative¹⁹⁹ nelle quali, sempre, la

¹⁹⁶ Cfr. A. VAUCHEZ, *Les laïcs au moyen âge. Pratiques et expériences religieuses*, Cerf, Paris 1987, p. 130. In questo periodo è ampia la produzione di testi per la devozione privata. Per lo più vengono scritti per i monaci e per la laicità aristocratica, ma a volte questi testi sono letti in pubblico e forse estemporaneamente tradotti in vernacolo per quanti non conoscono il latino: è la tesi anche di F.H. BÄUML, *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, «Speculum», 55 (1980), 2, pp. 237-265.

¹⁹⁷ WARD, *Anselm of Canterbury*, p. 25.

¹⁹⁸ *Ibi*, p. 22.

¹⁹⁹ Sul sovrapporsi di *meditari* e *orare* si veda A. GRANATA, *Dal "meditari" all'"orare". Una fondamentale esperienza di vita monastica tradotta in letteratura*, in ANSELMO D'AOSTA, *Orazioni e meditazioni*, pp. 65-112.





prima parte insiste su peccato – in quanto verità teologica che caratterizza il rapporto tra Dio e uomo – e pentimento. Ma, subito, alla coscienza del peccato, che si accompagna al timore del giudizio, fa da contraltare la confidenza nella misericordia divina, nella «perfetta carità [...] dove ognuno amerà l'altro non meno di sé stesso» (*Proslogion*, XXV). Tra le condizioni di pentimento e di gioia sta «la nostalgia di Dio concentrata sulla passione di Cristo»²⁰⁰, evidente soprattutto nello specifico interesse per la tenerezza e la compassione dell'umanità del Salvatore, nella cui coloritura assume un ruolo centrale la figura di sua Madre.

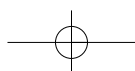
L'*Orazione a Cristo, per accendere in noi il suo amore* riflette chiaramente gli accenti di questa nuova spiritualità²⁰¹. L'*intentio* a cui tende la memoria (*finis intentionis*) è dichiaratamente l'amore per Cristo («ad hoc, clementissime, tendit haec oratio mea, haec memoria et meditatio beneficiorum tuorum, ut accendas in me tuum amorem»)²⁰², a cui si può aspirare solo dopo aver vissuto il rimorso e la penitenza per i peccati. Per questo, come nelle preghiere di Damiani e di Giovanni da Fécamp, il procedimento dell'orazione meditativa anselmiana prende avvio da un iniziale 'porsi' di fronte a Dio con lo sguardo impaurito rivolto alle piaghe del Salvatore in quanto prezzo della redenzione. Il coinvolgimento personale nella contemplazione dei particolari dell'angoscia e sofferenza di Cristo, come presa di coscienza del peccato e richiesta di misericordia e pietà, era per Anselmo un modo naturale di pregare, già proprio della modalità monastica che lo aveva sviluppato sia nel contesto dell'ufficio comunitario – in particolare, lo abbiamo già notato, nella forma che il rito dell'adorazione della croce assume dal X secolo in poi²⁰³ –, sia nell'ambito della preghiera individuale. Ma a differenza di quella tradizione, Anselmo suggerisce una *compunctio cordis* nuova, dove la contrizione diviene quasi un atto reale, ossia un 'pungere il cuore' attraverso il pensiero del dolore di Cristo per stimolare in esso il sentimento e portarlo, per gradi, all'amore. L'uomo, allora, non è più solo 'posto' davanti al Cristo crocefisso, ma è 'disposto' emo-

²⁰⁰ WARD, *Anselm of Canterbury*, p. 25.

²⁰¹ Cfr. ANSELMO D'AOSTA, *Orazioni e meditazioni*, pp. 128-143.

²⁰² *Ibi*, p. 132, vv. 35-37.

²⁰³ Cfr. *supra*, in questo stesso capitolo, p. ?





tivamente all'esperienza del mistero e, seguendo un vero itinerario per luoghi della memoria, compie un percorso affettivo dalla paura alla comprensione della sofferenza e dell'amore²⁰⁴. O meglio, sente e conosce l'amore passando dal dolore.

Questa disposizione emotiva è desiderio di una relazione con Dio vissuta *carnaliter* – rimarcata attraverso termini di forte fisicità («te sitio, te esurio, te desidero, ad te suspiro, te concupisco») ²⁰⁶ – ed è significativamente tradotta nel paragone con l'orfano di cui Anselmo si serve per esprimere il sentimento di privazione e smarrimento che la memoria della passione di Cristo provoca nel cuore del fedele; si tratta, dunque, di un tenero *affectus* parentale, che subito trova nelle disperate lacrime di nostalgia la sua espressione più consona e nell'abbraccio *toto corde* del «volto diletto» del «più buono dei Padri» il gesto più intimo ed eloquente:

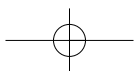
Sicut pupillus benignissimi patris orbatus praesentia,
flens et ejulans
incessanter ejus dilectam faciem toto corde amplectitur:
sic et ego non quantum debeo, sed quantum queo,
memor passionis tuae, memor alaparum tuarum,
memor flagellorum, memor crucis, memor vulnerum tuorum,
memor qualiter pro me occisus es, qualiter conditus, qualiter sepultus,
simul memor gloriosae resurrectionis
et admirabilis ascensionis²⁰⁶.

Il mistero della passione è visto, quindi, con gli occhi piangenti di un bimbo ed è con questa coloritura che la memoria ri-presenta davanti allo sguardo dell'orante una breve sequenza di immagini che contraggono in un sintagma due azioni – quella del ricordo e quella subita da Cristo durante la passione – e costituiscono 'fotogrammi' riassuntivi delle violenze da lui patite: schiaffi, flagelli, croce, ferite. Poi, segnati i tre 'atti' principali della passione con tre verbi – ucciso (*occisus es*), composto per la sepoltura (*conditus*), sepolto (*sepultus*) – e, da ultimo, i due momenti della gloria – cioè resurrezione e ascensione –, la memoria entra nel vivo

²⁰⁴ Cfr. a tal proposito FULTON, *From Judgment to Passion*, pp. 142-192.

²⁰⁵ ANSELMO D'AOSTA, *Orazioni e meditazioni*, vv. 51-52.

²⁰⁶ *Ibi*, vv. 53-62.





anticipando contemporaneamente l'atteggiamento necessario alla contemplazione e il percorso emotivo che verrà svolto secondo un'articolata successione degli stati d'animo («haec indubitata fide teneo, exsilii mei aerumnas defleo, spero tui adventus solam consolationem, ardeo tui vultus gloriosam contemplationem»), che saranno declinati attraverso diversi e successivi tipi di lacrime: lacrime di abbandono, di rammarico, di orrore, di dolore, di amore, di consolazione e, infine, di desiderio²⁰⁷.

Il ricordo della passione prende così avvio da un primo sentimento di rimpianto che si esprime nella sofferenza soggettiva e personale per non aver visto, vissuto e partecipato all'accadere storico dei fatti:

Heu mihi, qui videre non potui
 Dominum angelorum humiliatum ad conversationem hominum,
 ut homines exaltaret ad conversationem angelorum,
 cum Deus offensus sponte moriebatur ut peccator viveret.
 Heu mihi qui tam admirabili,
 tam inestimabili pietati
 praesens obstupescere non merui!²⁰⁸.

Dentro a questo rimpianto vengono composte immagini vivide e agenti, che si traducono in quadri perfettamente leggibili e in scene drammaticamente mosse²⁰⁹. Il punto di partenza è, ancora una volta, la contemplazione del Cristo crocefisso dalla quale, senza seguire un ordine cronologico, Anselmo trae occasione per ricordare i principali avvenimenti della passione, che legge, però, dal punto di vista di una mancata partecipazione reale, storica ai fatti, ma che è comunque partecipazione emotiva, trovando nel sentimento della sofferenza umana la possibilità di una descrizione dei particolari più crudi; a cominciare dalla trafittura del costato:

Cur, o anima mea, te praesentem non transfixit
 gladius doloris acutissimi,

²⁰⁷ *Ibi*, vv. 63-65.

²⁰⁸ *Ibi*, vv. 67-69.

²⁰⁹ Cfr. GRANATA, *Dal "meditari" all'"orare"*, p. 101.





cum ferre non posses vulnerari
lancea latus tui Salvatoris?²¹⁰.

Il *vulnera passionis* e la sofferenza che li accompagna sono mediati, quasi filtrati, dallo sguardo umano che dà diverse risposte emotive a ciò che vede per cui la trafittura di mani e piedi è visione insostenibile, il sangue versato è orrore, l'abbeverata di fiele è occasione di un profluvio inebriante di lacrime amare:

Cum videre nequires violari
clavis manus et pedes tui plasmatoris?
Cum horreris effundi
sanguinem tui Redemptoris?
Cur non es inebriata lacrymarum amaritudine,
cum ille potaretur amaritudine fellis?²¹¹.

Proprio rimpiangendo il suo non aver vissuto gli avvenimenti del Golgota, l'anima li ri-attua nella memoria sino a essere presente sotto la croce e a piangere la vista del suo Signore. In quel momento e in quel luogo lo sguardo si sposta dal corpo di Cristo e, quasi scoprisse di non essere sola nel pianto, l'anima vede Maria e si rammarica di non aver condiviso il suo grande patire:

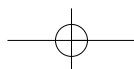
Cur non es compassa castissimae Virgini,
dignissimae matri ejus, benignissimae Dominae tuae?²¹².

Come in un parallelo tra lacrime e lacrime l'anima trova nel dolore della madre il suo principale riferimento, unendosi al suo sguardo e sovrapponendo occhio a occhio. Subito la preghiera si rivolge a Lei, direttamente, perché dica la natura del pianto. Ne nasce un ri-racconto della passione del Figlio in tre momenti, tutti ri-visti attraverso gli occhi lacrimanti della madre: anzitutto, davanti a lei sta l'intera vicenda racchiusa in un'immagine che scandisce, con tre verbi, cattura, flagellazione e uccisione:

²¹⁰ ANSELMO D'AOSTA, *Orazioni e meditazioni, Orazione a Cristo per accendere in noi il suo amore*, vv. 75-78.

²¹¹ *Ibi*, vv. 83-84.

²¹² *Ibi*, vv. 85-86.





Domina mea misericordissima,
 quos fontes dicam erupisse
 de pudicissimis oculis, cum attenderes unicum filium tuum innocentem
 coram te ligari, flagellari et mactari?²¹³.

Poi, la scena è quella della crocefissione di fronte alla quale il volto materno si bagna di lacrime, mentre guarda il corpo tirato sul legno e la carne della sua carne trafitta e incisa dai chiodi, crudelmente:

Quos fletus credam perfudisse
 piissimum vultum,
 cum susciperes eumdem filium
 et Deum et Dominum tuum
 in cruce sine culpa extendi,
 et carnem de carne tua
 ab impiis crudeliter dissecati?²¹⁴.

Infine, il pianto diventa singhiozzo del petto quando Maria sente le parole del Figlio e riceve, *in vece* sua, Giovanni, il discepolo al posto del maestro:

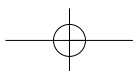
Quibus singultibus aestimabo
 purissimum pectus vexatum esse,
 cum tu audires: «Mulier, ecce filius tuus»;
 et discipulus: «Ecce mater tua»?
 Cum acciperes in filium
 discipulum pro magistro,
 servum pro Domino?²¹⁵.

Sono le lacrime a mutare colore e accento e a esprimere i gradi di quel percorso emotivo che Anselmo aveva tracciato; immaginando il pianto materno come prima aveva immaginato il proprio in un'irreale presenza storica, l'anima ora vede ciò che Maria vede, desidera sentire ciò che Maria sentì: il riguardare a Cristo attraverso la madre rende subito evidente l'intimo rapporto di

²¹³ *Ibi*, vv. 87-91.

²¹⁴ *Ibi*, vv. 92-98.

²¹⁵ *Ibi*, vv. 99-105.





carne e di spirito con il Figlio, rapporto che lega il dolore all'amore. In virtù di quel rapporto lo sguardo materno è partecipato e fonda una diversa risposta al corpo sofferente di Cristo, sostanziando una trasformazione del significato del pianto che è perfettamente coglibile nel contesto dell'intera orazione, laddove la postura emotiva, propriamente espressa dalla pluralità degli sguardi che segnano distinte prospettive affettive, disegna le scene che la memoria compone e lungo le quali trascorre.

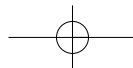
Secondo questo procedimento, lasciata la madre e quell'intimità del singhiozzo, la memoria passa a rievocare gli ultimi tre momenti o atti della passione – ossia la deposizione dalla croce, l'unzione e la sepoltura – e lo fa riprendendo i toni del rimpianto, questa volta, però acuito dal rammarico di una mancata condivisione delle azioni amorevoli e pietose compiute da Giuseppe di Arimatea, al quale immagina di affiancarsi agendo in prima persona:

Utinam cum felice Joseph
 Dominum meum de cruce deposuissem,
 aromatibus condissem,
 in sepulcro collocassem,
 aut saltem prosecutus essem,
 ut tanto funeri non deesset
 aliquid mei obsequii!²¹⁶.

L'anima si proietta all'interno dell'azione sino a immaginare di condividere lo sgomento gioioso delle donne alla visione abbagliante dell'angelo e all'udire l'annuncio desiderato della resurrezione:

Utinam cum beatis mulieribus
 corusca visione angelorum essem territus,
 et audiissem nuntium Dominicae resurrectionis,
 nuntium meae consolationis,
 nuntium tam expectatum, nuntium tam desideratum!
 Utinam, inquam, audiissem ex ore angeli:
 «Nolite timer, vos,

²¹⁶ *Ibi*, vv. 106-112.





Jesum quaeritis crucifixum,
surrexit, non est hic!²¹⁷.

E in fine, ancora il rimpianto riassume tutto: rimpianto di non aver visto la carne incorruttibile, baciato le ferite e le fessure dei chiodi, e per non aver contemplato, tra le lacrime, le cicatrici che testimoniano la verità della carne di Dio:

Benignissime, suavissime, serenissime:
quando restaurabis mihi,
quia non vidi illam beatam tuae carnis incorruptionem?
Quia non sum deosculatus
loca vulnerum, fixuras clavorum?
Quia non respersi lacrymis gaudii
cicatrices testes veri corporis?²¹⁸.

Il pianto, dunque, è il tema conduttore dell'orazione anselmiana e si inserisce in una linea tradizionale che è già propria dei salmi e che marca la modalità di preghiera durante il Medioevo. Ciò che però distingue il pianto anselmiano e, pur avvicinandolo alle sfumature affettive che già notammo in Giovanni da Fécamp, lo rende nuovo è la sottolineatura del rapporto emotivo da cui scaturiscono. Così, a conclusione della meditazione, Anselmo dice espressamente che quelle lacrime di rimpianto, di smarrimento e desiderio²¹⁹ vengono da un orfano e da un'anima vedova: sono lacrime di abbandono («Pupillus factus sum absque patre; anima mea quasi vidua. Respice orbitatis et viduitatis meae lacrymas; quas tibi offero, donec redeas»)²²⁰, diverse tra loro sulla base di un diverso rapporto che significa sia l'amore che la debolezza dell'orante, inerme come un fanciullo senza padre e come una donna privata del marito.

²¹⁷ *Ibi*, vv. 113-123.

²¹⁸ *Ibi*, vv. 123-129.

²¹⁹ «Quid dicam? Quid faciam? Quo vadam? Ubi eum quaeram; ubi vel quando inveniam? Quem rogabo? Quis nuntiabit dilecto quia amore languero? Defecit gaudium cordis mei; versus est in luctum risus meus. Defecit caro mea, et cor meum; Deus cordis mei, et pars mea Deus in aeternum. Renuit consolari anima mea nisi de te dulcedo mea. Quid enim mihi est in coelo, et a te quid volui super terram? Te volo, te spero, te quaero, tibi dixit cor meum: Quaesivi vultum, vultum tuum, Domine, requiram; ne avertas faciem tuam a me» (*ibi*, vv. 144-159).

²²⁰ *Ibi*, vv. 165-168.





Ma questi accenti affettivi, a mio modo di intendere, prendono luce e approfondiscono il loro significato proprio grazie alla parentesi che il monaco riserva al dolore di Maria e alle sue lacrime. Nel rapporto tra madre e figlio, in quel genere di *affectus*, Anselmo vede i termini di un pianto nuovo che declina la dichiarata *intentio* di suscitare amore entro una prospettiva emotiva diversa, quella di un sentimento perfetto di condivisione, mediato dalla stretta relazione parentale (*carnem de carne*), in virtù della quale anche le lacrime dell'anima divengono esplicitamente rimpianto di non aver potuto condividere il dolore con Maria, di non aver potuto prestare aiuto a Giuseppe, di non aver potuto vedere, baciare, toccare il corpo piagato di Cristo. In altri termini, quelle lacrime diventano com-passione e determinano una prima rilettura partecipata e amorevole dei fatti dolorosi.

L'attenzione che Anselmo riserva alla figura di Maria nel momento della passione e morte di Cristo è pienamente comprensibile solo nel contesto della più ampia dottrina sulla madre di Dio – ricondotta da Southern nell'alveo di quella «prima fase della grande espansione della devozione mariana in Europa occidentale», particolarmente evidente nei monasteri dedicati a santa Maria, come era Le Bec²²¹ – strettamente legata all'intera sua teoria sull'incarnazione e al concetto, da lui inaugurato e poi sviluppato dai Cistercensi, di Gesù nostra madre, dove usa la metafora materna per illustrare l'opera vivificante di Cristo e per sottolinearne in specifico l'amore²²².

²²¹ SOUTHERN, *Anselmo d'Aosta. Ritratto su sfondo*, p. 112. Cfr. anche E.A. JOHNSON, *Marian Devotion in Western Church*, in *Christian Spirituality. II. High Middle Ages and Reformation*, ed. by J. Raitt, B. McGinn, J. Meyendorff, Crossroad, New York 1987, pp. 392-414.

²²² Cfr. la *Oratio X* a san Paolo: «Sed et tu, Jesu, bone Domine, nonne et tu mater? Annon es mater; qui tanquam gallina quae congregat sub alas pullos suos? Vere, Domine, et tu mater. Nam quod alii parturierunt et pepererunt, a te acceperunt. Tu prius propter illos, et quos pepererunt; et nisi mortuus esses, non peperisses. Desiderio enim gignendi filios ad vitam, mortem gustasti, et moriens genuisti. Tu per te, illi jussi et adjuti a te. Tu ut auctor, illi ut ministri. Ergo tu, Domine Deus, magis mater. [...] Christe mater, qui congregas sub alas pullos tuos, mortuus hic pullus tuus subjicit se sub alas tuas. Nam lenitate tua exterriti confoventur, odore tuo desperantes reformantur. Calor tuus mortuos vivificat, attactus tuus peccatores justificat. Agnosce, mater, filium tuum mortuum, vel per signum crucis tuae, vel per vocem confessionis tuae. Refove pullum tuum, resuscita mortuum tuum, justifica peccato-



Il pensiero anselmiano sul ruolo di Maria emerge in modo particolare nelle tre preghiere a lei dedicate, che entrarono a far parte dell'ultima versione della raccolta *Orationes sive meditationes*. In esse egli apre la strada a una nuova esaltazione di Maria in modo comunque compatibile con una teologia assolutamente cristocentrica²²³: dilatando il succinto schema eucologico carolingio, egli pone il problema di un nuovo tipo di formulazione che ha la sua caratteristica fondamentale nella lode e nella gloria di Maria, alla quale non ci si rivolge mai con parole sufficienti e abbastanza adatte. Lei, che priva di peccato e madre del Salvatore diviene *Mater Salutis*, è, dopo Dio, il primo punto di riferimento del peccatore. Anselmo dedica attenzione esattamente al rapporto della madre con il Figlio e su quel rapporto fonda le ragioni della devozione: in virtù del suo essere colei che dà corpo a Cristo, Maria partecipa del Figlio e della sua opera.

La reciprocità tra madre e Figlio, la loro mutua interdipendenza è il fondamento teologico della mariologia di Anselmo, tanto che la preghiera deve rivolgersi a entrambi («ingerat se reus utriusque inter utrumque, injiciat se inter pium filium et matrem piam. Pie Domine, parce servo matris tuae; pia domina, parce servo filii tui; bone fili, placa matrem tuam servo tuo; bona mater, reconcilia servum tuum filio tuo»)²²⁴, perché pregare Maria è pregare Cristo, offenderla è offendere Cristo²²⁵. Il ruolo di Maria va

rem tuum. Exterritus tuus a te consoletur, a se desperans a te confortetur, et in integram et inseparabilem gratiam tuam per te reformetur. A te namque fluit consolatio miserorum, qui sis benedictus in saecula saeculorum. Amen». Si veda B. WARD, *La spiritualità delle Orazioni e meditazioni di Sant'Anselmo d'Aosta*, in ANSELMO D'AOSTA, *Orazioni e meditazioni*, pp. 19-29 e C.W. BYNUM, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1982, pp. 113-115.

²²³ ANSELMO D'AOSTA, *Orazioni e meditazioni* pp. 108-109.

²²⁴ *Orazione a Santa Maria quando la mente è agitata dal timore*, in *ibi*, p. 178.

²²⁵ «Obsecro ergo vos, bone Domine et bona domina, obsecro vos, pie fili et pia mater, obsecro vos per hanc ipsam veritatem, per hanc singularem spem peccatorum ut sicut vere tu es filius ejus, et tu mater ejus ut salvetur peccator, sic sic absolvatur et curetur, sanetur et salvetur hic peccator. Probet in se, probet hic vester peccator quia vere estis, sentiat in se quia propter salutem peccatorum estis tu filius, et tu mater. Vester certe amborum peccator. Cum enim peccavi in filium, irritavi matrem; nec offendi matrem, sine injuria filii. Quid ergo facies peccator? Quo igitur fugies peccator? Quis enim te reconciliabit filio, inimica matre; Qui tibi placabit matrem irato filio?» (*ibidem*).





molto al di là di quello tradizionale di mediatrice presso il Figlio: la svolta affettiva di Anselmo modifica tanto l'immagine di potente regina del cielo, destinataria distaccata delle suppliche del peccatore che era stata dominante per tutto l'alto Medioevo e che si era affiancata in modo speculare a quella del Cristo glorioso²²⁶, quanto quella di estremo rifugio per l'anima in preda alla paura di fronte al Dio-crocefisso-giudice, con cui si chiude il primo millennio e si apre il secondo²²⁷. Avendo lei consentito l'incarnazione e avendo dato corpo al Creatore, Maria partecipa della ri-creazione del mondo («tu visibilem exhibuisti mundo Creatorem suum, quem prius non videbat: tu genuisti mundo restauratorem, quo perditus indigebat: tu peperisti mundo reconciliatorem quem reus non habebat»)²²⁸ e diviene madre di tutti gli uomini, la cosa più grande dopo Dio:

Nihil aequale Mariae,
 nihil, nisi Deus, majus Maria. [...]
 Omnis natura a Deo est creata,
 et Deus ex Maria est natus.
 Deus omnia creavit,
 et Maria Deum genuit.
 Deus qui omnia fecit,
 ipse se ex Maria fecit;
 et sic omnia quae fecerat, refecit. [...]
 Deus igitur est pater rerum creatarum
 et Maria mater rerum recreatarum.
 Deus est Pater constitutionis omnium,
 et Maria est mater restitutionis omnium.
 Deus enim genuit illum, per quem omnia sunt facta;
 et Maria peperit illum, per quem omnia sunt salvata.
 Deus genuit illum, sine quo penitus nihil est;
 et Maria peperit illum, sine quo omnino nihil bene est²²⁹.

²²⁶ Con alcune sfumature, ma è questa l'immagine prevalente di Maria che dal VII al X secolo emerge dall'analisi della letteratura eucologica e devozionale di Fulton (cfr. *From Judgment to Passion*, pp. 204-243).

²²⁷ Per le indicazioni di fonti cfr. *ibi*, pp. 538-539, note 55-57.

²²⁸ *Oratione a Santa Maria per ottenere l'amore suo e di Cristo*, in ANSELMO D'AOSTA, *Orazioni e meditazioni*, p. 202.

²²⁹ *Ibidem*.





A lei, dunque, non ci si rivolge più solo per chiedere protezione ma le si chiede di provare per gli uomini gli stessi sentimenti che provò per suo figlio, in virtù di una fratellanza con Cristo che rende contemporaneamente figli di Maria:

Mater Dei est mater nostra.
Matre eius, in quo solo speramus
et quem solo timemus, est mater nostra.
Mater, inquam eius qui solus salvat,
solus damnat, est mater nostra. [...]
Si enim tu, domina, es mater eius,
nonne et alii filii tui sunt fratres eius?
Sed qui fratres, et cuius eius?²³⁰.

In ragione della sua maternità, di Dio e degli uomini, del suo 'perfetto' amore, della sua consustanzialità e della sua partecipazione al piano di redenzione, Maria riacquista il suo vero posto accanto al Figlio nell'economia della salvezza e compare nella preghiera sotto la croce, nella quale lo sguardo del fedele non è più solo rivolto al corpo crocefisso di Cristo, ma si allarga sino a comprendere la figura dell'addolorata. Anzi come il rapporto con il Figlio è alla base della risposta d'amore di Maria alla vista del corpo straziato, così il nuovo rapporto con il devoto le consente di diventare il principale modello affettivo e rende i suoi occhi il punto di osservazione privilegiato da cui si ritrae l'itinerario passionista, modificando radicalmente sia l'immagine del Cristo crocefisso che la sua percezione, sino a comporre un nuovo ordine del racconto di quei fatti. Il che significa riordinare le piaghe dolorose sulla base della condivisione d'amore, leggerle da vicino, o, meglio, avvertirle.

Il fermare l'attenzione al dolore di Maria e il leggere la scena della crocefissione attraverso il suo sguardo è qualcosa di rivoluzionario: basti riflettere sul fatto che fino ad allora, in Occidente²³¹, Maria era stata per lo più esclusa dal racconto pas-

²³⁰ Cfr. *ibi*, p. 207, vv. 278-291.

²³¹ L'Oriente, specie siriano, ha una diversa tradizione e la figura di Maria in piano è assai diffusa, da Ephrem Siro, a Cirillo Alessandrino, a Giacomo di Sarug, a Romano il melode, sino Massimo il confessore, Giorgio di Nicomedia, Simone Metafraste, per citare solo i maggiori. Ampia attenzione è riservata all'addolorata

sionista e che la sua presenza durante la passione non è neppure attestata dai vangeli sinottici. Solo Giovanni (XIX, 25, 27) parla della madre sotto la croce, senza però fare alcun accenno alla sua sofferenza e descrivendo un atteggiamento di riservato silenzio, quasi icasticamente reso dal laconico verbo *stabat*. Ciononostante il dolore della Madonna aveva destato sempre certo interesse ed era stato motivo di riflessione da parte dei Padri della Chiesa se già Ambrogio, meditando sui versetti giovannei, ipotizzava un rapporto affettuoso tra la madre e il Figlio²³², e Rabano Mauro, dopo aver passato in rassegna il corpo del *Rex* crocefisso, si chiedeva cosa avesse avvertito Maria davanti al patimento e alla morte di Gesù, e come avesse potuto 'stare' senza sciogliersi in lacrime e abbandonarsi al dolore²³³.

nei vangeli apocrifi di Nicodemo, *Acta Pilati* (IV secolo) e di Gamaliele (che presenta la forma di un'omelia ed è ascrivibile al VI secolo). I debiti del pianto mariano occidentale verso quello orientale non sono stati ancora approfonditamente studiati e restano dubbi, anche se è altresì indubbia l'influenza che la devozione orientale alla Madonna ebbe su Roma. Sono tuttavia d'accordo con Rachel Fulton quando si pone la giustificata domanda del perché proprio solo all'alba del XII secolo l'Occidente abbia raccolto (se l'ha raccolta) una tradizione lunga almeno otto secoli circa (cfr. *From Judgement to Passion*, pp. 216-217). Aggiungo, inoltre, che anche solo a una prima lettura dei testi orientali più antichi emerge una diversa concezione sia del rapporto di Maria con Cristo, sia del significato del pianto e della sua funzione emotiva. L'Oriente presenta una Maria confusa dal dubbio della croce (come nel commento su Giovanni di Cirillo di Alessandria), o dolorosa ma confortata dal Figlio che le spiega più e più volte l'intero disegno richiamandola alla calma (come nell'inno a Maria ai piedi della croce di Romano il melode), o ancora propone un dolore spirituale entro una consapevole forza che va ben oltre le possibilità della natura umana (come nei vangeli apocrifi di Nicodemo e Gamaliele). Gli accenti più umanamente partecipi sono nella sezione passionista della *Vita di Maria* di Massimo il confessore, e nei testi di Giorgio di Nicomedia e Simone Metafraste, tutti composti o rimaneggiati tra il X e l'XI secolo. Sul pianto tra Oriente e Occidente cfr. STICCA, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*, pp. 43-67.

²³² «Maria mater Domini ante crucem Filii stabat. Nullus me hoc docuit, nisi sanctus Ioannes Evangelista. [...] Ioannes docuit, quod alii non docuerunt, quemadmodum, in cruce positus, matrem appellaverit. [...] Nam, si religiosum est quod latroni donatur venia, multo uberioris pietatis est quod a filio mater tanto affecto honoratur» (*Epistola* LXIII, cap. CIX).

²³³ «Stabant etiam omnes noti ejus a longe, et juxta crucem mater ejus, et aliae multae: et quanto plures erant inimici, et pauciores amici, tanto eum amplius confundebant. Sed quantus erat ei dolor cordis, tam diu tantam in seipso sustinere amaritudinem mortis, cum non minus urgeret eum dolor amicorum astantium, et maxime suae matris? Quomodo stare poterat talis mater talis filii, videns eum ita mori? Nonne habebat cor matris viscera pietatis? Quid cogitabat mater misericordiae, quae sentie-



Tuttavia, sino ad Anselmo, la sua immagine era rimasta racchiusa entro i termini decorosi di una sofferenza interiore, non esibita, spirituale ancorché consapevole del disegno redentivo – poiché la madre di un Re non può mostrare la sua debolezza e, stoicamente, si mostra impassibile, trattenendo all'interno della sua anima il proprio dolore, senza mostrarlo con il corpo –²³⁴, e nei trattati di esegesi evangelica attorno al passo giovanneo, il suo ruolo nel momento della sofferenza del Figlio era stato letto, in ossequio al commento di Agostino, come strumentale all'estremo insegnamento di carità del Figlio²³⁵.

Anselmo, invece, ponendola sotto la croce e legandola *naturaliter* a Cristo apre la strada a una diversa e dirompente modalità di ripresentazione e percezione dell'intera vicenda passionista. E in questo senso compie una rivoluzione affettiva in senso stretto, poiché ribalta il punto di vista dal quale si guarda alla croce, che ora non è più vista con paura, ma con amore materno.

La portata rivoluzionaria di questa invenzione (che pone in secondo piano la ricerca di influenze letterarie o culturali, come l'influenza orientale del corrotto sulla base delle quali giustificare l'introduzione della figura materna sul Golgota)²³⁶ è stata sot-

bat universa, quae filium suum sustinere videbat? Quomodo portare poterat pressuram mortis illius, cum multi post tot annos sustinere non possint etiam memoriam passionis? Ubi est mater quae posset videre et sustinere filium suum pendentem in patibulo, etiamsi filius meruisset? Nonne matres ita filios diligunt, quod etiam durum verbum contra illos audire non possint? Quomodo igitur mater Domini stabat, et non magis centies palmata vel mortua corruebat? Quid faciebat, quomodo stare poterat, et tacere, ubi omnes ad invicem, et ipsum loqui filium toties audiebat? Quomodo non currebat ad crucem clamans et ejulans, et filium ejus ab eis discerpens, vel saltem eum sibi reddi cum lacrymis postulans? [...] Quis ergo dubitat quin mater in infinitum plus pro filio doleret?» (RABANO MAURO, *Opusculum De Passione Domini*, col. 1430).

²³⁴ «Sed quidquid erat ei causa doloris et moeroris, virtute Dei totum in seipsa stricissime continebat, et intus corporaliter torquebatur: et quanto minus clamare audebat, ne patientiam perderet, et morientem filium commoriens plus gravaret, tanto acrores in corde discissiones viscerum sentiebat» (*ibidem*).

²³⁵ Cfr. AGOSTINO, *In Joannis Evangelium*, tr. 119, 1-2; ALCUINO, *In Evangelium Joannis*, PL 100, col. 984; AIMONE DI AUXERRE, *Homilia LXVIII, Feria Sexta Parasceve. Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*, PL 118, col. 441; CANDIDO DI FULDA, *Opusculum de passione Domini*, col. 95.

²³⁶ Peter Dronke, ad esempio, ha ipotizzato che dalla metà dell'XI secolo la figura di Maria venga introdotta ai piedi della croce per divenire, in seguito, sempre più centrale e marcata nel suo disperato e quasi smodato lamento, grazie all'emergere e all'imporci – anche a livello ecclesiastico – della lunga (e presupposta) tradizione di





tolineata dagli studi sulla storia della devozione e della spiritualità dell'ultimo ventennio²³⁷, approfonditi dalla recente letteratura sulla storia delle emozioni nell'età medievale²³⁸, che possono trovare interessanti riscontri proprio in un'analisi della dimensione drammaturgica della vicenda passionista e dei suoi esiti ripresentativi. Non a caso già Young aveva intuito che la figura della Vergine addolorata costituiva lo snodo centrale del problematico studio sul dramma della passione²³⁹ e Sticca più recentemente è tornato sul tema ampliandone il contesto storico, letterario e teologico²⁴⁰.

Se forse, come faceva Young, l'importanza della figura di Maria in lacrime non è da intendere come il nucleo germinale del dramma passionista, sviluppandone una conseguente teoria evolucionista, tuttavia sono convinta che vi abbia molto a che fare. A mio avviso gli elementi che sostanziano la dimensione drammatica della passione, nel senso che hanno chiarito gli scritti di von Balthasar²⁴¹, sono l'acquisizione della realtà della presenza del corpo di Cristo²⁴² da un lato – ed è il tema che ho cercato di sviluppare sino a qui – e, dall'altro, lo specifico dato relazionale ed emozionale introdotto e mediato dalla figura di Maria. In altri

lamenti mariani, improvvisati oralmente secondo un'antica prassi popolare che li avrebbe forgiati sul modello del pianto funebre delle madri in lutto (cfr. P. DRONKE, *Laments of the Marias. From the Beginnings to the Mystery Plays*, in *Idee, Gestalt, Geschichte: Festschrift Klaus Von See: Studien zur europaischen Kulturtradition*, a cura di G.W. Weber, Odense University Press, Odense 1988, pp. 89-116).

²³⁷ Mi riferisco ai più volte citati lavori di Southern, Belting, Bynum, Constable, McGinn, Pickering, e Fulton, per fare solo i maggiori nomi.

²³⁸ Cfr. *infra*, capitolo IV.

²³⁹ Cfr. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, pp. 493-495 e 538-539.

²⁴⁰ STICCA, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*.

²⁴¹ Cfr. H.U. VON BALTHASAR, *Teodrammatica. I. Introduzione al dramma*, trad. it. di G. Somlavilla, Jaca Book, Milano 1980, pp. 85-116.

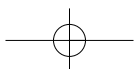
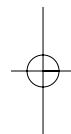
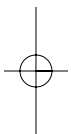
²⁴² Von Balthasar parla di «attualità permanente della passione storica», e di «presenza del dramma salvifico» che si compie soltanto con la «durevole ri-presenza del Cristo [...] corporeamente». Con ciò non si intende la pura materialità della sua sostanza corporea, ma l'evento salvifico in essa operato: attuale presenza della persona e dell'opera salvifica. Il rapporto dell'azione presente con l'evento di allora è nella memoria. «La persona di Gesù si fa realmente presente, ma con la persona è presente la sua intera storia nel tempo» (Id., *Teodrammatica. IV. L'azione*, trad. it. di G. Somlavilla, Jaca Book, Milano 1992, pp. 363-377).

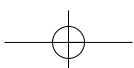
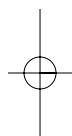
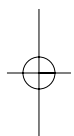
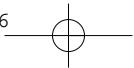




termini, il dibattito sulla verità della carne di Cristo e sulla sua presenza nell'eucarestia aveva riguardato il rapporto tra segno e *res*, tra visibile e invisibile, cioè aveva reso Dio reale e presente, insegnando a vederlo; lo sguardo in lacrime di Maria al corpo di Dio riguarda il *come* vederlo, insegna a *sentire* e a rispondere al sentimento. Vale a dire che quando sulla realtà della carne sacrificata di Cristo si innesta la relazione con la madre, quella carne viene mediata al fedele da un tramite che la rende intima e, di conseguenza, accessibile. Attraverso Maria l'uomo non solo è presente davanti a Cristo, non solo ne vede la carne ferita, ma inizia a sentirla, può toccarla e può agirla. Inevitabilmente questa nuova postura emotiva cambia il significato della passione modificandone sia la struttura e le modalità ripresentative (cioè influenzando su cosa viene ri-presentato, come e in che ordine), sia la percezione (come viene avvertito e vissuto quanto è ripresentato), sia la funzione (ossia il fine a cui tende la ripresentazione).

Su questa rivoluzione si fonda il significato del *teatro della misericordia* che è l'oggetto delle prossime pagine.





CAPITOLO QUARTO

Passione e compassione

*Oh! Sposa mia diletta guarda le pene che soffro per te.
Non ho paura di sopportare
Le sofferenze della croce, le lance, i chiodi.
Ho assaggiato il veleno, perché ti amavo forte,
tu ricambiami, sopporta anche tu la croce.
Guardami nudo, lacerato dalle ferite,
tra due ladroni appeso con chiodi di ferro a una croce infamante,
abbeverato con aceto sulla croce,
e, già morto, ferito al fianco da una lancia.*

(Dialogus Beatae Mariae et Anselmi De Passione Domini)

1. Dal 'vedere' al 'sentire'

Tra il IX e l'XI secolo nel contesto della letteratura eucologica e meditativa si era formata un'immagine precisa del Cristo crocefisso: si tratta di un' *imago* fissata nei suoi elementi costitutivi, conclusiva e riassuntiva: conclusiva poiché ripresenta il Cristo sacrificato, morto, nell'immobilità del *consummatum est*; riassuntiva perché il corpo del crocefisso mostra il risultato di azioni subite, 'incarnandole' in senso proprio, ossia presentandole nella carne e così condensando in un unico istante l'intera vicenda della passione, quasi come in un'epitome.

Come è ovvio, ciò che costituisce il nucleo dell'immagine è l'evidenza data alle cinque principali piaghe, ossia alle ferite delle mani e dei piedi inchiodati, e del costato trafitto dalla lancia. Si aggiungono, poi, altri dettagli diversamente combinati e sottolineati, quali il capo coronato di spine, il volto grondante di sputi, la bocca ammutolita e abbeverata di fiele, la nudità del corpo teso, coperto dai colpi dei flagelli e il sangue, copioso, che esce

dalle ferite. L'aggettivazione di piaghe e azioni rende l'immagine vivida e forte, in grado di fissarsi nella mente del meditante suscitando una risposta emotiva.

Rabano Mauro aveva composto un crocefisso incoronato e flagellato («*spinas habet in capite, in manibus et pedibus clavos, lanceam in latere, flagella in brachiis, et totus laceratus in corpore*»). Pier Damiani aveva concentrato il suo sguardo, oltre che sulle tenere tempie bucate dalle spine, sugli occhi spenti e sul volto lordato di sputi e segnato da colpi e oltraggi («*caput multiplices spinarum densitate densatum, usque ad cerebri teneritudinem confixum est dum configitur spina [...]. Luminaria [...] ad horam extincta sunt. [...] Speciosa facies [...] sputis illita est, afflicta colaphis, addicta delusionibus. [...] Manus [...] extensae sunt in cruce clavisque transverberatae durissimis. [...] Pectus [...] lancea militari perfossum est. [...] Pedes [...] dura transfixione confixi sunt*»). Giovanni da Fécamp aveva descritto un corpo bianco e teso («*corpus extensus*»), inaridito, rigato da rosso sangue («*candet nudatum pectus, rubet cruentum latus, tensa arent viscera, decora languent lumina, regia pallent ora, procera rigent brachia, pendent crura marmorea, rigat terebratos pedes sacri sanguinis unda*»); e Anselmo aveva immaginato l'onda di sangue scaturita dal penetrare dei chiodi e della lancia¹.

L'immagine mentale del *Christus crucifixus* è, dunque, non storica e non narrativa, anche se, come ha ben sottolineato Pickering, proprio a partire dalla sua contemplazione è possibile richiamare alla memoria i singoli fatti accaduti², ripercorrendoli sinteticamente e in modo incisivo attraverso verbi indicanti azioni: il carattere dei verbi, però, passivi e perfetti, riporta sempre al centro colui che tutto subisce³. Soprattutto è un'immagine non mimetica, ma specificatamente memorativa e ostensiva, che mostra e dimostra la realtà del corpo di Cristo, creata per la contemplazione del

¹ Per i rimandi alle fonti cfr. *supra*, capitolo III.

² Cfr. PICKERING, *Literature and Art in the Middle Ages*, p. 227.

³ Come abbiamo visto, Rabano Mauro si serve di una sequenza di immagini rese da verbi (*captum, ligatum, fustigatum, illitum, caesum, ductum, expositum, derisum, accusatum, flagellatum, condemnatum, levatum*). Pier Damiani in modo simile riassume la vicenda con una serie di verbi (*nudatur, ceditur, nectitur vinculis, oblitur sputis, quinquepartito vulnere illitus caro perfoditur*), e così Giovanni di Fécamp (*captus, venumdatus, expoliatus, irrisus, spinis coronatus, humiliatus, exaltatus in cruce, felle potatus, sacrificatus in cruce*). Per i rimandi alle fonti cfr. *supra*, capitolo III.



mistero, la cui funzione è analoga in questo all'immagine artistica del crocefisso e al ritratto della passione (*imago pietatis*) dei quali Belting ha ampiamente chiarito i significati⁴. Tuttavia, le dinamiche proprie della preghiera meditativa e del rito fanno tanto dell'immagine mentale quanto di quella artistica del crocefisso delle vere e proprie *imagines agentes* che se non raccontano l'*historia* la racchiudono in sé e la agiscono sul fedele e con il fedele, coinvolgendolo in una relazione fisica ed emotiva che si traduce in «stazioni» – come le chiama Belting – reciprocamente partecipate, ossia in *drama*⁵.

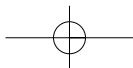
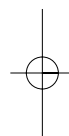
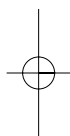
La rivoluzione affettiva, che si apre con Anselmo per approfondirsi nel corso dei secoli XII e XIII, insiste proprio sulla relazione del devoto con il *Christus crucifixus*, non limitandosi alla visione concreta dell'immagine, ma soffermandosi sul dato emotivo della contemplazione e da esso partendo per indagare il rapporto dell'uomo con Dio e con gli altri uomini. Come ha fatto notare Rachel Fulton nel suo straordinario volume sulla devozione all'umanità sofferente di Cristo, il mutamento radicale nella rappresentazione della crocefissione in particolare, e della passione in senso più ampio, è sostanzialmente legato a un problema di rappresentazione delle emozioni e, contemporaneamente, di risposta a queste rappresentazioni, inscindibile da un nuovo senso della percezione del dolore del Signore⁶. Vale a dire che l'oggetto della visione non cambia in sé, ma sulla base del punto di vista da cui lo si guarda o, ancor meglio, cambia la relazione sottesa allo sguardo, ossia la relazione tra chi guarda e chi è guardato, per cui non è più un vedere presente, faccia a faccia il corpo ferito di Dio, ma un *sentire* il dolore delle ferite. Secondo la studiosa americana questa relazione affettiva è resa possibile principalmente dal nuovo ruolo che la figura di Maria assume durante le ultime ore del Figlio e da lei è mediata all'uomo⁷.

⁴ Cfr. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*.

⁵ Ciò è evidente – come abbiamo visto – tanto nelle cerimonie del venerdì santo, quanto nei testi di meditazione nei quali il sistema mnemotecnico in sé implica il movimento e la visione partecipata delle *imagines*.

⁶ Sul tema cfr. C. FALKENSTINE, *The Suffering Christ in Art and Drama of the Middle Ages*, «Christianity and the Arts», 6 (1999), pp. 9-14.

⁷ Cfr. FULTON, *From Judgment to Passion*.



Maria, infatti, è l'unica che può avvertire la sofferenza di Cristo sino a dividerla e a parteciparne, poiché quel corpo le appartiene. Insistendo sul dato della reciprocità fisica e affettiva tra madre e figlio, l'approccio ermeneutico di Fulton, che prende avvio dalla speculazione teologica coeva e dunque dalla portata cristologica e soteriologica sottesa al modo in cui è pensata e rappresentata la passione nei secoli centrali del Medioevo, coglie le implicazioni di una distinzione tra passione e compassione, ovvero tra la ripresentazione dell'umanità sacrificata di Cristo vero Dio e vero uomo e la rappresentazione della sofferenza di Gesù figlio, avvertito in quanto *patiens* proprio e solo nei termini di un dolore condiviso nella carne e nello spirito. Il valore redentivo del patimento assume un significato affettivo aggiungendo il dato della relazione parentale perfetta, quella materna, per cui colui che è massacrato e morto in croce è colui che più si ama. Ciò significa che la condivisione della carne traduce in termini di amore l'intensità del dolore. Il problema, allora, non è più solo avere *coram se* il corpo di Dio, ma percepirlo dolente in virtù di una reciprocità affettiva.

Si tratta, dunque, di rileggere la ripresentazione della passione di Cristo non solo sullo sfondo di quella 'pietà affettiva' propria del secondo Medioevo genericamente rimandata a un 'sentimento religioso', ma a partire dal ruolo che l'*affectus* ha nel costruire l'identità dei soggetti coinvolti e le loro relazioni, alla luce degli studi sulla nascita e lo sviluppo delle emozioni⁸, in particolare sulla percezione del dolore⁹ e sul significato delle lacrime, intrin-

⁸ Per un panorama dei principali studi si veda: B.H. ROSENWEIN, *Worrying about Emotions in History*, «The American Historical Review», 107 (2001), 3, pp. 821-845; B. MCGINN, *The Abyss of Love. The Language of Mystical Union Among Medieval Women*, in *The Joy of Learning and The Love of God. Studies in Honor of Jean Leclercq*, by J. Leclercq and E.R. Elder, Cistercian Studies Series, 1996, pp. 15-120; *Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, ed. B.H. Rosenwein, Cornell University Press, Ithaca-London 1998; S. KNUUTTILA, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Clarendon Press, Oxford 2004e; dello stesso autore, *Medieval Theories of the Passions of the Soul*, in *Emotions and Choice from Boethius to Descartes*, ed. H. Lagerlund, M. Yrjönsuuri, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht 2002, pp. 49-83. Per un panorama storico si veda C. CASAGRANDE, *Per una storia delle passioni in Occidente. Il Medioevo cristiano*, «Peninsula», 2006, 3, pp. 11-18.

⁹ La letteratura è oramai vastissima. Segnalo qui almeno il basilare studio di E. SCARRY, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, trad. it. di G. Bettini, Il Mulino, Bologna 1990, e l'analisi storica di R. REY, *Histoire de la douleur*, La Découverte, Paris 1993. Fondamentale poiché alla base della concezione filopassio-



secamente legati con gli studi sul rapporto tra corpo e spirito e sull'importanza della carne nella definizione della persona nella cultura occidentale¹⁰, definizione che sostanzia il nuovo intendere le relazioni tra gli uomini, ossia le relazioni tra *io* e *tu*.

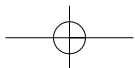
Di recente si è aperto il dibattito a proposito di un'«antropologia storica delle emozioni» che, connettendo in senso interdisciplinare i risultati delle diverse branche della medievistica (teologia, storia, filosofia, letteratura, arte ecc.), ha posto il problema del significato degli 'affetti' a partire dal XII secolo, considerato il secolo centrale di un periodo di grande complessità. Le piste di indagine suggerite riguardano anzitutto il ruolo che le emozioni ricoprono nel concetto di persona, considerando da un lato la loro capacità gnoseologica, dall'altro il problema dell'identità, che poggia sulla questione teorica fondamentale del ruolo del corpo nelle dinamiche affettive, dato che le emozioni si esprimono necessariamente attraverso il corpo. Se sul piano filosofico la domanda è sempre quella della loro sorgente (il corpo o l'anima?) e dunque del loro valore etico (legate al corpo, le emozioni minacciano l'anima o rendono possibile un dialogo tra anima e corpo?), sul piano empirico è centrale l'espressione degli affetti e la loro rappresentabilità. In seconda istanza diviene importante riconsiderare il rapporto tra emozioni e pratiche di pietà, che ha a che fare con la percezione dell'altro e con le relazioni tra persone¹¹.

In questo contesto la vicenda passionista, ponendo l'empatia alla base dei meccanismi di relazione e su di essi ricostruendo l'intero significato teologico e spirituale del sacrificio divino, costituisce il paradigma fondamentale. In quanto esecuzione di una pena capitale preceduta da ore di interrogatorio e vessazioni fisiche

nista la lettura di E. COHEN, *Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in the Later Middle Ages*, «Science in Context», 8 (1995), pp. 47-74 ed EAD., *The Animated Pain of the Body*, «American Historical Review», 105 (2000), pp. 36-68. Interessante per le modalità di espressione del dolore il lavoro di J. PERKINS, *The Suffering Self. Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era*, Routledge, London 1995.

¹⁰ Cfr. A. DAMASCO, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt, San Diego 1999; P. BROWN, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Columbia University Press, New York 1988.

¹¹ È questo il tema celebrato nel convegno di Aix-en-Provence (3-5 maggio 2007) dal titolo *Pour une anthropologie historique des émotions au Moyen Age*, organizzato dall'EMMA e coordinato da Damien Boquet e Piroška Nagy.



inflitte al Dio-Uomo, la passione se da una parte rende inevitabile la domanda su chi abbia sofferto (Dio, impassibile, o l'uomo, passibile ma privo della colpa originale?), dall'altra è 'luogo esemplare' dell'indagine sulla natura e la funzione della sofferenza e sulle modalità con cui si esprime ed è percepita. Proprio occupandosi della pena di Cristo Ester Cohen ha chiarito che il significato, l'espressione e la funzione del dolore nel Medioevo¹² vanno intesi in modo assai diverso da come fanno gli studiosi moderni che tendono ad associare le sensazioni fisiche esclusivamente al corpo (sottintendendo il fatto che è separato dall'anima) e a considerare la loro percezione come un costruito culturale. Al contrario, la maggior parte dei discorsi medievali sul dolore – nella teologia, nella medicina, nella legge – vede il dolore fisico come una funzione dell'anima sulla scorta della teoria di Agostino¹³, deformando così in senso neoplatonico la tradizionale concezione aristotelica che riteneva sia il dolore che il piacere propri dei sensi e parte della percezione dell'anima che interagisce con il corpo. La concezione dicotomica della persona fece del corpo uno strumento, un 'ponte' attraverso il quale il dolore giungeva all'anima o, per converso, poteva essere espresso dall'anima, e rimase dominante nell'Occidente cristiano fino a quando la teoria aristotelica non venne definitivamente recuperata con Tommaso d'Aquino. Questo punto di vista ebbe delle ricadute sia sul valore etico del dolore, sia sulle teorie e sulle prescrizioni circa le modalità con cui poteva essere espresso: infatti se il dolore è proprio dell'anima deve essere considerato il risultato del suo peccato e della sua colpa. Così veniva data una spiegazione al fatto che i santi dimostrassero impassibilità nel momento del martirio e che le anime dannate venissero rappresentate con un corpo contorto, sfigurato, osceno, la cui visione non doveva suscitare

¹² Cfr. COHEN, *The Animated Pain of the Body*, pp. 36-68.

¹³ Cfr. AGOSTINO, *De civitate Dei, liber XXI, caput III An consequens sit ut corporeum dolorem sequatur carnis interitus*: «si autem consideremus diligentius, dolor qui dicitur corporis, magis ad animam pertinet. Animae enim est dolere, non corporis, etiam quando ei dolendi causa existit a corpore, cum in eo loco dolet, ubi laeditur corpus. Sicut ergo dicimus corpora sentientia, et corpora viventia, cum ab anima sit corpori sensus et vita; ita et corpora dicimus dolentia, cum dolor corpori nisi ab anima esse non possit. Dolet itaque anima cum corpore in eo loco ejus, ubi aliquid contingit ut doleat. Dolet et sola, quamvis sit in corpore, cum aliqua causa etiam invisibili tristis est ipsa corpore incolumi. Dolet etiam non in corpore constituta».



pietà o *sympàtheia*, bensì condanna. Allo stesso modo era ovvio che colui che aspirasse alla perfezione cercasse l'*apàtheia*, ossia l'insensibilità alla sofferenza. Il dolore, in definitiva aveva un significato negativo¹⁴. Ma la passione metteva in discussione questa concezione del dolore, poiché – come aveva stabilito il concilio di Calcedonia – se Cristo aveva davvero sofferto nella sua natura umana per togliere il peccato all'intera umanità, il dolore aveva una straordinaria forza redentiva e, dunque, un ruolo positivo¹⁵. Nella letteratura meditativa – in particolare dal XII secolo, ma in alcuni casi già dall'XI – Cristo non è impassibile, ma soffre ogni tipo di sofferenza del corpo – in tutti i suoi cinque sensi¹⁶ – e dello spirito. La sensazione del dolore riguarda tanto l'anima quanto il corpo, reciprocamente, in un'esperienza totale, al di là di ogni umana sopportazione, allo stesso tempo senza voce e assordante¹⁷.

Il problema semmai è come viene espresso quel dolore, attraverso parole e azioni. Sul primo versante Elaine Scarry ha definito l'inesprimibilità verbale del dolore fisico essenziale alla sua natura: «[esso] non resiste semplicemente al linguaggio, ma lo distrugge attivamente, provocando un ritorno immediato a uno stato anteriore al linguaggio, ai suoni e ai gemiti che un essere umano emette prima di apprenderlo»¹⁸. Quest'indicibilità è strettamente legata all'esclusività della pena, cioè al fatto che non può essere sentita da nessun altro al di fuori di chi la prova e dunque non può essere condivisa: «la persona che soffre coglie il dolore "naturalmente" (cioè non può *non* coglierlo neppure con uno sforzo eroico); mentre per chi è estraneo al corpo sofferente, ciò che è "naturale" è *non* cogliere il dolore»¹⁹. La dicibilità del dolore è possibile solo dalla distanza temporale o fisica e la prima verbalizzazione è attuata attraverso lo sguardo degli altri che, pro-

¹⁴ Cfr. COHEN, *The Animated Pain of the Body*, pp. 41-45.

¹⁵ Per un inquadramento del tema da un punto di vista teologico cfr. J.J. O'KEEFE, *Impassible Suffering? Divine Passion and Fifth-Century Christology*, «Theological Studies», 58 (2003), pp. 39-60.

¹⁶ Le mani – e in genere tutta la pelle – piagate (il tatto), gli occhi ottenebrati (la vista), il naso che deve annusare il fetore (l'olfatto), le orecchie che devono sentire insulti e false condanne (l'udito), la bocca abbeverata di fiele e aceto (il gusto).

¹⁷ Cfr. COHEN, *The Animated Pain of the Body*, pp. 45-55.

¹⁸ SCARRY, *La sofferenza del corpo*, p. 19.

¹⁹ *Ibi*, p. 18.



prio perché non ‘sentono’, parlano per conto di chi soffre e creano un vocabolario adatto alla trasmissione della sensazione; un meccanismo che la Scarry considera fondamentale e necessario nei rapporti sociali, poiché crea la coscienza consapevole della sofferenza altrui, avvicinando il corpo muto di chi la prova a colui che sta di fronte, la vede, la riconosce e può intervenire per farla cessare. Il che è irrinunciabile nella medicina, ad esempio, e nell’esercizio della legge. Ed è centrale nella «costruzione del mondo», poiché rende *sensibile* e quindi percepibile il risultato della violenza²⁰.

Mancando un vocabolario verbale diretto e immediato, il dolore fisico trova espressione negli atteggiamenti e nei gesti del corpo, alcuni dei quali sono ‘istintivi’ per chi soffre, mentre altri sono convenzionali e rispondono a specifici condizionamenti culturali e norme sociali che dicono cosa significa il dolore e in che considerazione è tenuto²¹. Come Schmitt ha dimostrato, la manifestazione del dolore è ritenuta opportuna se moderata e contenuta nei limiti di un *gestus* controllato e codificato che proprio perché dà conto della dialettica tra anima e corpo, ossia mostra all’esterno l’interno, rende visibile la natura della persona, le sue sensibilità, nobiltà e rettitudine²². Per converso l’espressione fisica smodata del dolore, che Schmitt lega alla *gesticulatio*, non è mai positiva, ed è piuttosto connotata negativamente come segno dell’inferiorità (morale, sociale, fisica – di *gender* o di età –) di colui che la manifesta.

Nel caso del racconto della passione di Cristo siamo di fronte a un ‘paziente’ massacrato che non verbalizza mai il dolore, anche se è indubbio che stia patendo, ma lo mostra su un corpo composto e muto²³. Inizialmente vengono descritti il corpo pia-

²⁰ Cfr. *ibi*, pp. 20-28, ma soprattutto il capitolo V, *La struttura dell’artefatto*, paragrafo 1, *Gli artefatti: rendere sensibile il mondo esterno*.

²¹ Cfr. D. MORRIS, *The Culture of Pain*, University of California Press, Berkeley 1991 e anche B.H. ROSENWIN, *Controlling Paradigms*, in *Anger’s Past*, pp. 233-247.

²² Cfr. J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel medioevo*, trad. it. di C. Milanese, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 15.

²³ Sulla compostezza del dolore di Cristo all’interno di quello ‘spettacolo della punizione’ che è la crocefissione si legga l’affascinante studio che Mitchell Merback ha compiuto attorno alle figure dei due ladroni, i cui corpi esprimono due diversi significati del supplizio, come punizione e come espiazione. Quello di Cristo, invece, è un dolore redentivo. Cfr. M.B. MERBACK, *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Reaktion Books, London 1999.

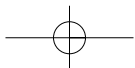


gato (le ferite) e le azioni (ma anche le armi) che hanno prodotto le piaghe; poi viene data voce alla madre addolorata che lo vede soffrire. In entrambi i casi ciò che viene veicolato non è il dolore fisico in sé, nella sua oggettività, ma la sua rappresentazione simbolica ed emotiva. Con alcune differenze, però, che dipendono proprio dalla relazione che l'osservatore intrattiene con colui che soffre. Nella letteratura meditativa abbiamo visto come la relazione dipenda dalla postura assunta dal meditante, ossia dall'*intentio* contemplativa. In questo caso piaghe e azioni assumono diverse sfumature connesse, principalmente, con un significato penitenziale e redentivo²⁴. Quando, invece, è Maria a dire le ferite del Figlio, esse vengono rappresentate come patimenti e sono condivisi, ossia avvertiti direttamente nella totalità di corpo e anima in virtù della coappartenenza fisica dei due e della reciprocità d'amore che li lega, veicolandone il singolare sentimento a colui che ascolta e vede.

Ciò di cui ci occuperemo nel corso dei prossimi due capitoli è la rivoluzione drammatica che l'*ordre de l'affect* porta con sé, e che può essere riassunta in tre straordinari mutamenti tra loro legati.

In primo luogo il passaggio dalla *ripresentazione* della realtà del sacrificio del corpo di Cristo alla *rappresentazione* delle relazioni di amore e cura (e, in contrapposizione, di indifferenza e di violenza) verso quel corpo. Come abbiamo visto, le cerimonie di parascève, la croce-crocefisso e la meditazione avevano la funzione di mettere in atto la memoria della carne martoriata di Cristo, ossia di agirla in quanto evento reale. Ora, invece, la realtà di quell'evento è rappresentata nel suo accadere attraverso le azioni e le parole di coloro che vi parteciparono, 'mettendo in scena' l'intrecciarsi dei loro ruoli *affettivi* (cosa sentono) ed *effettivi* (cosa fanno). Questo spostamento è evidente nelle meditazioni passioniste composte a partire dal XII secolo nelle quali non sono più visualizzate immagini mentali ma situazioni che vengono abitate entrando in relazione con ciò che accade e con chi lo compie; allo stesso modo l'arte figurativa costruisce scene il cui significato non è più nell'immagine del crocefisso in sé, ma nel contesto relazionale rappresentato: vale a dire che il corpo di Cristo è percepito attraverso ciò che fanno e come lo fanno coloro che sono in rela-

²⁴ Cfr. *supra*, capitolo III.



zione con lui. Ma soprattutto il racconto della passione nell'intero suo svolgersi diviene l'oggetto di testi per la messa in scena.

La prima e principale relazione è la compassione materna la quale dà struttura e senso alla rappresentazione, fondando altresì tutte le altre relazioni. È indubbio che dal XII secolo in poi la vera novità che interviene nel racconto passionista è la presenza della Vergine in pianto che costituisce l'oggetto di singoli componenti sequenziali ed entra a far parte tanto dei riti della settimana santa quanto dei drammi di passione. Le lacrime di Maria, pur essendo soltanto un episodio dell'intera vicenda, da subito ne divengono il fulcro emotivo, determinando, in seguito, il radicale mutamento della modalità narrativa, tanto da trasformare il racconto in un *pianger la passione*. Il pianto di compassione materna è la *chiave drammaturgica* che sposta il piano percettivo dal vedere, proprio della ripresentazione ostensiva, al sentire, proprio della rappresentazione emotiva. Ed è questo il secondo mutamento, indissolubilmente legato al terzo, perché lo sguardo di Maria cambia la funzione della rappresentazione, il fine a cui essa tende, che non è più solo quello di suscitare paura e dunque pentimento e richiesta di pietà (la *compunctio cordis* che rimane una tappa necessaria, associata però, come vedremo, a un diverso modo del pianto), ma che piuttosto mira a stimolare un sentimento attivo di condivisione del dolore, affinché, quasi avvertito nella carne e compreso con il cuore, divenga esperienza e azione di amore.

2. *L'antropologia affettiva: l'abbraccio, il bacio, la cura*

Rappresentare relazioni affettive: questo è il mutamento fondamentale che interviene nei modi con cui viene 'immaginata' e narrata la passione, nella meditazione e nella preghiera, nelle cerimonie liturgiche, nell'arte e infine, sulla scena. Ma la rappresentazione delle emozioni è carattere proprio del XII secolo nel quale l'amore gioca un ruolo centrale e pervade lo spirito di rinascita del periodo, dando forma a tutte le espressioni del pensiero e della cultura, tanto laica, quanto religiosa²⁵. Recentemente

²⁵ Basti pensare, nel contesto della storia letteraria e poetica, alla poesia amorosa dei trovatori che fiorisce presso le corti occitane già all'alba del secolo e, qualche decen-

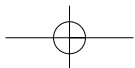


Damien Boquet ha spiegato che il nuovo modo di intendere l'*af-fectus* cristiano – che era sempre stato al cuore della teologia occidentale e che è la radice su cui si foggia il sentimento di amore – comporta una vera e propria rivoluzione dello schema concettuale e del modello ermeneutico con cui si intendono tanto l'uomo quanto le dinamiche relazionali, ritenendo che la rappresentazione della società sia data dal legame della *semantica affettiva* propria dell'individuo, ossia il legame tra corpo e spirito e la relazione personale con Dio, con la *semantica collettiva*, ossia la costruzione di rapporti tra individui²⁶.

Sul primo fronte il modo con cui gli *affectus* e le *affectiones* sono intesi in particolare dagli scrittori del nuovo ordine cistercense – da Guglielmo da St. Thierry a Bernardo per giungere all'esemplarità delle opere di Aelredo di Rievaulx – mette in luce una concezione dell'uomo cristiano inedita rispetto a quella che l'antropologia agostiniana aveva impostato. In quel caso la dimensione naturalista dell'affetto, propria della teoria stoica che fa capo a Lattanzio, era assorbita dalla dialettica di carne e spirito sviluppata da Ambrogio, Girolamo e Agostino: essa, opponendo l'anima al corpo, aveva definito due poli opposti

nio dopo, alla composizione della storia di amore-passione di Tristano e Isotta – che trova le sue espressioni nei romanzi frammentari di Thomas e Béroul – o, infine, all'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, il primo romanzo cortese, e ai *Lais* della misteriosa Maria di Francia, brevi racconti in versi che affrontano diversi problemi amorosi attingendo dalla mitologia celtica. Ma l'amore domina anche tutta la riflessione teologica e monastica, come ha di recente scritto Francesco Zambon, costituendo il fulcro di numerosi trattati che si propongono di illustrare, da un punto di vista cristiano, la sua natura. Il tema pervade opere dogmatiche e morali, di esegesi biblica (in modo particolare le esegesi al *Cantico dei Cantici* che si moltiplicano, dopo i grandi commenti di Origene e Gregorio di Nissa), meditazioni, sermoni, epistolari. L'«amor profano» e l'«amor sacro», cortese e mistico, fatti di carne e spirito si intrecciano tanto nell'esemplare vicenda di Abelardo ed Eloisa che sublima la concupiscenza in dono gratuito, quanto e per converso nella teoria della *fin'amor* di Jaufre Rudel, ossia di un amore sensuale che si appaga del non possesso, della lontananza che desidera. Cfr. *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura di F. Zambon, I, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2007-, pp. XI-XVI e bibliografia indicata.

²⁶ D. BOQUET, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, CRAHM, Caen 2005, pp. 13-27. Già Febvre riteneva le emozioni, che definiva «contagiose», fossero profondamente implicate nel processo sociale della storia dell'Occidente e della rappresentazione delle relazioni collettive. Cfr. L. FEBVRE, *La sensibilité et l'histoire. Comme reconstituer la vie affective d'autrefois?*, «Annales ESC», 3 (1941), pp. 221-238.



nell'essere, l'uno incline all'ordine naturale, l'altro a quello soprannaturale. La pena del peccato originale consisteva nel trasformare la dualità interiore in una lotta continua, al centro della quale c'era proprio l'affetto²⁷. I cistercensi sono molto influenzati da questa concezione: l'uomo cristiano è tormentato, in continua tensione tra la carne che porta l'anima alla perdizione e lo spirito che cerca di contribuire alla sua salvezza. Tuttavia, in una concezione psicosomatica dell'identità che considera il corpo necessario alla completezza della persona, lo statuto della carne è cambiato e la tensione è addolcita. La carne, purificata e restituita alla sua naturalità, non solo non è una minaccia per la salvezza ma è un mezzo indispensabile²⁸; l'affetto – connesso con la dottrina della creazione dell'uomo a immagine e somiglianza di Dio e tramite questa collegato con la *charitas* e con la conoscenza –²⁹ esprime la dinamica attraverso la quale l'uomo, partendo dalla carne si eleva sino ai confini della realtà celeste.

Sul secondo fronte, la concezione affettiva dell'uomo diviene la matrice del cambiamento del modo di intendere la vita cristiana che avviene dalla fine dell'XI secolo e matura nel corso di tutto il XII, su cui gli storici del Medioevo concordano, e che ha la sua dirompente novità nel fare dell'amore per Dio l'obbligo dell'amore e della servitù, del prendersi cura degli altri come se fosse-

²⁷ Cfr. *ibi*, pp. 57-91, in particolare il paragrafo *L'émancipation de l'affect chrétien*, nel quale distingue tra l'affetto come postura cristiana di Ambrogio, la maledizione della carne di Girolamo e l'affetto come volontà di Agostino.

²⁸ Cfr. J.R. SOMMERFELDT, *The Body in Bernard's Anthropology*, citato in C.W. BYNUM, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Columbia University Press, New York 1995, p. 164, nota 28.

²⁹ Concepito come participio passato, l'*affectus* diviene impressione dell'immagine di Dio e contemporaneamente stimolo, tendenza a quell'immagine, ossia *charitas*. Alla somiglianza con Dio si torna dopo il tempo della dissomiglianza proprio attraverso gli *affectus* o le *affectiones* che sono moti o funzioni della volontà. L'amore dell'uomo, però, è potenziale e viene reso atto esclusivamente dall'efficacia della grazia di Dio, il cui amore è *effectus*. Da qui si sviluppa anche il significato dell'amore come conoscenza che viene approfondito da autori cistercensi e vittorini e che ha nella definizione di Guglielmo da Saint-Thierry il sigillo: *amor ipse intellectus est*. La conoscenza che si attua con l'amore è, ugualmente, visione e sensazione di Dio, è vedere e gustare il sapore di Dio, ossia è *sapientia*. Cfr. *Trattati d'amore cristiani*, pp. XVII-XLII. Sulla persona umana come immagine di Dio cfr. B. MCGINN, *The Human Person as Image of God. II. Western Christianity, in Christian Spirituality. II*, pp. 312-330, in particolare pp. 323-330.

ro fratelli, fondando un nuovo modello di socialità nel quale hanno un'importanza centrale le relazioni interpersonali o interindividuali³⁰. Un cambiamento che riguarda tanto i chierici quanto i monaci e in particolare ha nei canonici regolari³¹ e nei cistercensi i due ordini esemplari, i quali condividono la coscienza per le relazioni tra confratelli proprie della vita in comune e l'attenzione riservata tanto alle emozioni quanto ai comportamenti. I cistercensi, però, rivolgono il proprio interesse più a una carità 'affettiva' dell'altro, intesa come parte della salvezza personale per cui la responsabilità verso i propri compagni, sia dentro che fuori il convento, è necessaria in quanto partecipazione al corpo di Cristo ed è più avvertita che agita³². I canonici, invece, in quanto chierici, hanno un preciso fine apostolico, oltre che escatologico. Vivendo «a stretto contatto con il mondo in piccole comunità all'interno di collegiate castrali o rurali» erano dediti, oltre che al culto, ad «alcune funzioni sociali che andavano dall'educazione dei bambini al servizio dei malati»³³. Ciò significa, come Vauchez ha ben spiegato, che il loro fine non era solo il per-

³⁰ Si legga il suggestivo saggio di C.W. BYNUM, *Jesus as Mother and Abbot as Mother: Some Themes in Twelfth-Century Cistercian Writing*, «Harvard Theological Review», 70 (1977), pp. 257-284, ristampato nel volume EAD., *Jesus as Mother*, pp. 110-169.

³¹ I canonici regolari sono diaconi e preti che vivono in una comunità religiosa governata da una regola che chiede a ciascun canonico la povertà personale. Tali comunità appaiono verso la metà dell'XI secolo nel nord della Francia (importanti quella di S. Vitore a Parigi e quella di Prémontré vicino a Laon) e in Italia (importante quella di S. Frediano a Lucca). Gli studi attorno ai canonici sono relativamente recenti, e hanno in Charles Dereine, che li studia negli anni '40 e '50 del Novecento, il loro iniziatore (cfr. G.A. ZINN, *The Regulars Canons*, in *Christian Spirituality. II*, pp. 218-228). La teoria secondo cui la differenza tra la spiritualità dei canonici regolari e quella dei monaci sia nel fatto che i primi sono vocati alla cura degli altri e i secondi all'isolamento nella preghiera è stata discussa da Leclercq che sostiene l'assenza di un'unica concezione della vita monastica e della vita canonica nel XII secolo (cfr. J. LECLERCQ, *La spiritualité des chanoines réguliers*, in *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, Atti della Settimana di Studio [Mendola 1959], 2 voll., Vita e Pensiero, Milano 1962, I, p. 134). Si veda anche J. CHÂTILLON, *La Mouvement canonial a Moyen Âge: réforme de l'Église, spiritualité et culture*, Brepols, Turnhout 1992.

³² Sebbene quello cistercense sia ancora monastico, tuttavia pone le basi per un modello comunitario fuori dal chiostro, laico e fraterno, legittimato dal fatto che non è più necessario fuggire dal mondo per salvare la propria anima, ma che anzi l'uomo può contribuire con le sue azioni alla propria salvezza.

³³ A. VAUCHEZ, *La spiritualità dell'Occidente medievale*, trad. it. di F. Kaucisvili Melzi d'Eril ed E. di Pedè, Vita e Pensiero, Milano 2006³, p. 87.

fezionamento individuale ricercato nella relazione ascetica esclusiva con Dio, ossia il ben pregare, ma il contribuire all'edificazione della Chiesa attraverso la relazione con gli uomini³⁴, che pone al centro le azioni di carità proprie della *cura animarum*, in cui sono racchiusi i concetti di servizio e di *docere verbo et exemplo*, ossia di un'educazione resa attraverso il ministero della parola e la pratica della vita attiva esemplare³⁵. La nuova spiritualità relazionale – che si apre anche alla religiosità dei laici, i quali aspirano tanto agli ideali di santità e di perfezione, come a quelli di carità fraterna –³⁶ è ciò che anima il movimento di creazione di comunità che mai come sul finire del XII secolo ebbe forza e incremento e che Bynum connette con il processo di scoperta (o riscoperta) di un'interiorità e che a torto è stata denominato come «scoperta dell'individuo» e che è piuttosto una cosciente e responsabile adesione alla vita in comune di un gruppo del quale si condividono i principi e l'*habitus vivendi*.

In altre parole dalla reciprocità affettiva che lega l'uomo a Dio nasce la consapevolezza che quel legame travalica la logica individualista e personale obbligando ognuno ad azioni di amore e di cura verso gli altri. L'uomo, dunque, risponde all'amore di Dio in due modi, ricambiandolo, cioè indirizzando tutto se stesso a lui, e imitandolo. Imitare Cristo, però, non è più solo iscriverne nella propria carne i segni del suo sacrificio, ossia conformare se stessi a lui, prendendo coscienza della propria colpa e correggendo i propri errori: ora è imitare il suo modo di amare, ovvero amare gli altri dello stesso amore con cui lui ha amato.

C'è un aspetto dell'affettività del XII secolo di particolare interesse per l'indagine che mi sono proposta ed è la sua declinazione femminile, che ha molto influito sul nuovo significato dell'umanità di Cristo visto come figlio ma anche come padre, madre, amante, amico³⁷. Questa femminilizzazione dell'affetto è eviden-

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ Cfr. C.W. BYNUM, *The Spirituality of Regular Canons in the Twelfth Century*, in EAD., *Jesus as Mother*, pp. 22-58.

³⁶ Nel corso del secolo proliferano i nuovi ordini e i nuovi gruppi di vita comunitaria che si differenziano specificatamente gli uni dagli altri, si moltiplicano movimenti evangelici ortodossi ed eterodossi, e fioriscono fraternità penitenziali e fondazioni ospitaliere e caritatevoli (cfr. VAUCHEZ, *La spiritualità dell'Occidente medievale*, pp. 94-127).

³⁷ Sul significato delle relazioni parentali nel concetto di Dio con particolare attenzione alle differenze tra l'immagine del padre e quella della madre cfr. A. VERGOTE,

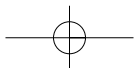


te nelle metafore dell'amore coniugale (*affectio sponsae*) e dell'amore materno (*affectus maternus*), ampiamente usate soprattutto per indicare l'idea dell'unione con Dio arricchita del dato di una reciprocità d'amore quasi fisica e certamente emotiva³⁸, che si traduce in due gesti simbolici di forte fisicità intesi, per altro, nel loro essere reciproci, ossia il bacio e l'abbraccio, molto spesso usati negli itinerari di ascesi mistica a un Dio che non è conoscibile, ma che è accessibile perché ama e può essere amato³⁹. Caroline Bynum ha notato che questa qualità dell'approccio con l'umanità di Cristo è in parte dovuta al sempre maggior coinvolgimento delle donne nella vita religiosa dell'Europa tardo medievale, nella quale, proprio a partire dal XII secolo, si moltiplicano i ruoli sia per le laiche che per le consacrate. Due dei più prestigiosi nuovi ordini di quel periodo, i premostratensi e i cistercensi, vedono proliferare velocemente la fondazione di case femminili. Ma si moltiplicano anche le scelte di vita quasi-religiose, di cui sono un esempio le 'beghine' del nord Europa o le terziarie nelle regioni del Sud, o ancora le *beatas* della Spagna, tutte scelte di castità vissuta laicamente, alternative alla reclusione (anch'essa molto praticata) o alla vita monastica, che offrono alle donne la possibilità di realizzare un ideale di verginità che consente loro di divenire spose degne di un più alto amplesso. La sensibilità fem-

A. TAMAYO, L. PASQUALI, M. BONAMI, M.R. PATYIN, A. CUSTERS, *Concept of God and Parental Images*, «Journal for the Scientific Study of Religion», 8 (1969), 1, pp. 79-87.

³⁸ Stephen G. Post ha messo l'accento sull'importanza della reciprocità d'amore tra uomo e Dio e ha ridisegnato i confini del concetto di amore altruistico. La reciprocità e il concetto di mutuo aiuto sono le basi dell'equilibrio e dello sviluppo sociale e sono beni inestimabili dall'immenso valore etico. Sia il giudaismo che il cristianesimo descrivono una deità che prova la sofferenza. Ma è una sofferenza che esige una risposta di ritorno e che non è priva dell'esigenza della reciprocità. Il fine dell'amore è la reciprocità. Cfr. S. G. POST, *The Inadequacy of Selflessness: God's Suffering and the Theory of Love*, «Journal of the American Academy of Religion», 56 (1988), 2, pp. 213-228. Daniel Day Williams ha notato che già l'Antico Testamento usa il lessico dell'amore familiare e amichevole per esprimere l'amore di Dio. Ma nel contesto cristiano l'*imitatio Christi* (ossia l'amare come lui ha amato, in modo del tutto disinteressato) diviene il principio etico dominante e si fonda su un nuovo patto per cui, se l'amore di Cristo non ha alcuna traccia di egoismo o di attenzione verso se stesso, comunque l'atto estremo di abnegazione e sacrificio è interessato, nella misura in cui esige la libera risposta d'amore dell'uomo. Cfr. D.D. WILLIAMS, *The Spirit and the Forms of Love*, Harper & Row, New York 1968.

³⁹ Cfr. B. MCGINN, *Love, Knowledge, and Mystical Union in Western Christianity: Twelfth to Sixteenth Centuries*, «Church History», 56 (1987), 1, pp. 7-24.



minile imprime alla pietà caratteri distintivi, approfondendo tanto l'ascetismo penitenziale, quanto e soprattutto l'attenzione verso l'umanità di Cristo entrambe enfatizzate e declinate in una dimensione emotiva che pone l'accento su tutte le possibilità sensuali per arrivare a Dio. Nel suo noto studio sulla resurrezione nel corpo, Bynum sottolinea come la centralità della carne nella concezione della persona sia il *focus* degli scritti sia di Herrada di Honenbourg sia di Ildegarda di Bingen⁴⁰: viste dagli uomini come tutto ciò che è carne, che genera, alleva e soffre, le donne fecero di questa peculiarità un simbolo allargato che riferirono all'intera umanità, non contrapponendo maschio a femmina, ma Dio a uomo e, dunque, conciliando quella dicotomia nella persona stessa di Cristo: un esempio è l'uso che Ildegarda di Bingen fa di 'donna' in quanto simbolo dell'umanità ai piedi della croce, un'umanità che è allo stesso tempo il genere umano e l'umanità di Cristo, e che è tanto sofferente, debole, figlia, quanto materna, feconda e nutrice⁴¹.

La metafora dell'affetto sponsale (o maritale) è sviluppata in modo particolare nei numerosi commenti al *Cantico dei cantici*⁴², dei quali i *Sermones in Cantica canticorum* di Bernardo di Clairvaux costituiscono un esempio importante: l'unione d'amore con Dio vi è intesa come esperienza emotiva tramite la quale la ragione diventa amore e intelligenza di Dio e si traduce perfettamente nell'abbraccio tra marito e moglie, abbraccio che non è trasmutazione di essenza ma «amore mutuo, intimo, forte, che congiunge due non in una sola carne ma in un solo spirito, e fa di due non più due ma uno» (*In cantica*, 83, 6). D'altronde l'immagine dell'amore materno (in senso sia fisico che spirituale) è a tal punto distintiva del periodo da generare una vera e propria devozione per Cristo⁴³, che, già anticipata da

⁴⁰ Cfr. BYNUM, *The Resurrection of the Body*, pp. 117-121 e pp. 156-176.

⁴¹ Cfr. C.W. BYNUM, *Religious Women in Later Middle Ages*, in *Christian Spirituality. II*, pp. 121-139, ripreso in *Sacro convivio sacro digiuno*, pp. 25-44. Per i riferimenti a Ildegarda cfr. *ibi*, pp. 315-317. Sul tema cfr. B. NEWMAN, *From Virile Woman to Woman Christ. Studies in Medieval Religion and Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1995; EAD., *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003, pp. 140-151.

⁴² Cfr. B. MCGINN, *With "the Kisses of the Mouth": Recent Works on the Song of Songs*, «The Journal of Religion», 72 (1992), pp. 269-275.

⁴³ Della devozione per Gesù madre parlò per primo André Cabassut nel 1949 (A.



Anselmo, fu molto importante per la spiritualità cistercense; gli scritti di Bernardo tratteggiano un'idea della maternità connessa più che con il concepimento e con il parto (ossia con la generazione), con il nutrimento, in modo particolare con l'allattamento, e con l'educazione. I seni, allora, divengono simbolo di una pioggia di affettività e di insegnamento e sono riferiti sia alla figura dell'abate come madre che non sbaglia nell'amare i suoi figli (*Lettere* 1, 238, 110, 144, 201), sia a Cristo il cui costato nutre l'anima con il latte del suo sangue⁴⁴, dandole vita con la sua sofferenza e contemporaneamente istruendola con il suo amore (*Lettera* 322)⁴⁵.

L'amore tra sposa e sposo e, in modo ancor più intimo e viscerale, quello tra madre e figlio traducono in modo efficace la qualità della nuova relazione affettiva con l'umanità di Cristo, basata sul forte senso di una ricreazione a immagine e somiglianza di Dio che garantisce all'uomo di essere inestricabilmente legato al divino⁴⁶.

2.1. La passione come 'amore del cuore': Bernardo di Clairvaux

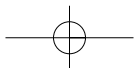
La dinamica relazionale dell'*affectus* è rappresentata in modo esemplare nella passione, in quanto sommo atto dell'amore divino verso il genere umano, recalcitrante e perduto. Bernardo lo

CABASSUT, *Une dévotion médiévale peu connue: la dévotion a Jésus Notre Mère*, «Revue d'ascétique et de mystique», 25 [1949], pp. 234-245). Venne studiata negli anni '70 come più propria del XIII e XIV secolo in relazione alla pietà femminile (specificatamente legata alla figura di Giuliana di Norwich). Per la bibliografia si veda BYNUM, *Jesus as Mother*, p. 18 e p. 111, nota 3.

⁴⁴ Nella fisiologia medievale il latte non è altro che un derivato del sangue e la madre amorevole, come il pellicano (che è un simbolo di Cristo), nutre i suoi figli con il suo sangue. Molto spesso latte e sangue sono interscambiabili e così il seno materno e il costato di Cristo.

⁴⁵ L'immagine del latte stillato dal petto di Cristo viene usata anche da Aelredo di Rievaulx proprio in riferimento alla sua maternità ed è complementare alla contemplazione gioiosa della divinità di cui però pochi sanno godere (*Regola delle reclusse*, III, 31).

⁴⁶ Cfr. M.L. DUTTON, *The Face and the Feet of God: the Humanity of Christ in Bernard of Clairvaux and Aelred of Rievaulx*, in *Bernardus Magister. Papers presented at the Nonacentenary Celebration of the Birth of Saint Bernard of Clairvaux*, Kalamazoo, ed. by J.R. Sommerfeldt, «Cistercian Studies», 135 (1992), pp. 203-223. Sulla concezione bernardina dell'umanità di Cristo si veda J.C. DIDIER, *La dévotion à l'humanité du Christ dans la spiritualité de saint Bernard*, «Vie Spirituelle» 24 (1939), pp. 1-19.



dice chiaramente nel sermone 20 *in Cantica* che dedica al triplice modo con cui l'uomo ama Dio:

Sed est quod me plus movet, plus urget, plus accendit. Super omnia [...] reddit amabilem te mihi, [...], calix quem bibisti, opus nostrae redemptionis. Hoc omnino amorem nostrum facile vindicat totum sibi. [...] At vero hic et in dictis suis sustinuit contradictores, et in factis observatores, et in tormentis illusores, et in morte exprobratores. Ecce quomodo dilexit. Adde quod hanc ipsam dilectionem non reddidit, sed addidit⁴⁷.

Non più solo remissione della colpa, la passione è vista come paradigma educativo d'amore («disce amare [a Christo] dulciter, amare prudenter, amare fortiter»)⁴⁸.

Il che sposta lo sguardo dal corpo piagato di Gesù al suo atteggiamento verso coloro che lo violentano e lo uccidono. L'attenzione per la sua umanità non è più 'fattuale', contemplare il mistero della verità della sua carne sacrificata, ma è relazionale, ricambiare con l'amore del cuore il suo sommo amore. Ne è un esempio il *sermo in feria IV Hebdomadae sanctae*, dove Bernardo legge la passione come risposta paziente, umile e caritatevole a ciò che accade, al modo in cui accade e alle ragioni per cui accade: con la pazienza, ossia con la dolorosa sopportazione, egli risponde alle azioni di coloro che lo crocifiggono, a coloro che con i chiodi gli trafiggono mani e piedi, a coloro che lo battono, a coloro che lo incoronano di spine e che lo flagellano⁴⁹. Con l'umiltà egli risponde alla sua umiliazione⁵⁰. Con l'amore risponde

⁴⁷ BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Sermo XX*, in *Sermones super Cantica canticorum* 1-35, in *Sancti Bernardi opera*, 1, a cura di J. Leclercq, Ch. Talbot, H.M. Rochais, Editiones cistercienses, Roma 1957, p. 115.

⁴⁸ *Ibi*, p. 116.

⁴⁹ «Patientia autem singularis, quod videlicet cum supra dorsum ejus fabricarent peccatores; cum sic extenderetur in ligno, ut dinumerarentur omnia ossa ejus; cum fortissimum illud propugnaculum, quod custodit Israel, undique foraretur; cum foderentur manus ejus et pedes sicut agnus ad occisionem ductus sit, et tanquam ovis coram tondente, non aperuerit os suum non adversus Patrem murmurans, a quo missus fuerat non adversus humanum genus, pro quo quae non rapuit exsolvebat non denique vel contra populum ipsum peculiarem sibi, a quo pro tantis beneficiis tanta mala recipiebat» (BERNARDO DI CLAIRVAUX, *In Feria IV Hebdomadae Sanctae, Sermo. De passione Domini, Sancti Bernardi opera*, V, 1968, p. 57).

⁵⁰ «Nam modum ipsum si diligenter attendas, non modo mitem, agnosces, sed et humilem corde: nempe in humilitate iudicium ejus sublatum est, cum nec ad tantas



all'odio dei suoi nemici⁵¹. Le ferite del corpo e dello spirito non sono più solamente messe in corrispondenza con i peccati dell'uomo, in modo tale da essere misura delle opere; ora le *miseriae*, ossia le pene, sono contrapposte alle *misericordiae*, ossia agli atti di pietà:

Flagellis caesus est, spinis coronatus, clavis confossus, affixus patibulo, opprobriis saturatus; omnium tamen dolorum immemor: Ignosce, ait, illis. Hinc multae miseriae corporis, hinc misericordiae cordis, hinc dolores, hinc miserationes, hinc oleum exsultationis, hinc sanguinis guttae decurrentis in terram. Misericordiae Domini multae, sed et miseriae Domini multae. Vincentne miseriae misericordias, an misericordiae miseriae superabunt? Vincant misericordiae tuae antiquae, Domine, vincat sapientia malitiam. Magna enim illorum iniquitas: sed nunquid non major pietas tua, Domine?⁵².

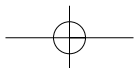
Al dolore risponde l'amore e chiede uguale risposta dall'uomo: l'abbraccio di Dio chiede l'abbraccio dell'uomo che ne desidera il bacio:

Amplexatus est nos Dominus Jesus per laborem et dolorem nostrum: ad haereamus cum nos quoque ei vicariis quibusdam amplexibus propter justitiam, et justitiam suam: actiones ad justitiam dirigendo, passio-

blasphemias, nec ad falsissima quae sibi objiciebantur crimina responderet. Vidimus, inquit, eum, et non erat ei aspectus, nec speciosum forma prae filiis hominum, sed opprobrium hominum, et tanquam leprosum; novissimum virorum, plane virum dolorum, a Deo percussum et humiliatum: ita ut nulla esset ei species, neque decor. O novissimum et altissimum! o humilem et sublimem! o opprobrium hominum et gloriam Angelorum! Nemo illo sublimior, neque humilior. Denique sputis illitus est, opprobriis saturatus est, morte turpissima condemnatus est, cum sceleratis deputatus est. Nihilne merebitur vel ista humilitas, quae hunc habet modum, imo quae tam est ultra modum? Sicut est patientia singularis, sic humilitas admirabilis; utraque sine exemplo» (*ibi*, p. 58).

⁵¹ «Propter nimiam enim caritatem suam, qua dilexit nos Deus, ut servum redimeret, nec Pater Filio, nec sibi Filius ipse pepercit. Vere nimiam, quia et haec mensuram excedit, modum superat, plane supereminens universis. Majorem, inquit, charitatem nemo habet, quam ut animam suam ponat quis pro amicis suis. Tu majorem habuisti, Domine, ponens eam etiam pro inimicis» (*ibidem*). Etienne Gilson ha notato come l'imitazione dell'Uomo dei dolori è propria del misticismo cistercense che nel Dio umiliato vede l'umiltà, nella sua misericordia vede il paradigma per fare misericordia, dalla passione apprende i modi della compassione (cfr. E. GILSON, *The Mystical Theology of Saint Bernard*, «Cistercian Studies», 120 [1990], pp. 78-79).

⁵² BERNARDO DI CLAIRVAUX, *In Feria IV Hebdomadae Sanctae*, p. 62.





nes propter justitiam sustinendo Quid post amplexum, nisi osculum restat?⁵³

L'immagine dell'abbraccio e del bacio racchiude in sé tutto il significato del misticismo sensuale proprio di Bernardo, che vede nella devozione all'umanità di Cristo, e in modo particolare nella memoria della sua sofferenza, lo stimolo a quell'amore del cuore che insegna ad amare nella carne⁵⁴ e che, sebbene sia un dono dello spirito tuttavia non è l'amore spirituale, perfetto e vero scopo dell'uomo:

An tibi aequae et uno modo affecti videntur, is quidem qui Christo passo compatitur, compungitur, et movetur facile ad memoriam quae pertulit, atque istius devotionis suavitate pascitur, et confortatur ad quaeque salubria, honesta, pia; itemque ille, qui iustitiae zelo semper est accensus, qui veritatem ubique zelat, qui sapientiae fervet studiis, cui amica sanctitas vitae, et morum disciplina; [...] omne denique tanquam naturaliter et malum respuunt, et quod bonum est amplectuntur? Nonne si compares utriusque affectiones, constat quodam modo illum superiorem, respectu quidem huius, amare quasi carnaliter?⁵⁵.

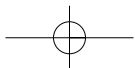
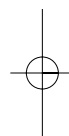
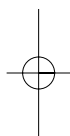
La devozione all'umanità di Gesù, l'amorevole meditazione sui fatti della sua vita⁵⁶ condotta sino ad abbracciarne l'umanità è

⁵³ *Ibi*, pp. 66-67.

⁵⁴ «Et nota amorem cordis quodammodo esse carnalem, quod magis erga carnem Christi, et quae in carne Christus gessit vel iussit, cor humanum afficiat. [...] Astat oranti Hominis Dei sacra imago, aut nascentis, aut lactentis, aut docentis, aut morientis, aut resurgentis, aut ascendentis; et quidquid tale occurrerit, vel stringat necesse est animum in amore virtutum vel carnis exturbet vitia, fuget illecebras, desideria sedet. Hanc ego arbitror praecipuam invisibili Deo fuisse causam, quod voluit in carne videri et cum hominibus homo conversari, ut carnalium videlicet, qui nisi carnaliter amari non poterant, cunctas primo ad suae carnis salutarem amorem affectiones retraheret, atque ita gradatim ad amorem perduceret spiritualem. [...] Licet vero donum et magnum donum Spiritus sit istiusmodi erga carnem Christi devotio carnalem tamen dixerim hunc amorem, illius utique amoris respectu, quo non tam Verbum caro iam sapit, quam Verbum sapientia, Verbum iustitia, Verbum veritas, Verbum sanctitas, pietas, virtus et si quid aliud, quod sit huiusmodi, dici potest» (BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Sermo XX*, in *Sermones super Cantica canticorum*, pp. 118 e 120).

⁵⁵ *Ibi*, p. 120.

⁵⁶ «Memor ero, quandiu fuero, laborum illorum quos pertulit in praedicando, fatigationum in discurrendo, tentationum in jejunando, vigiliarum in orando, lacryma-





solo un primo passo verso l'amore mistico e spirituale della sua divinità.

Ciononostante, è nella relazione che la passione trova il suo pieno significato.

2.2. La passione come 'teatro del cuore': Aelredo di Rievaulx

Gli effetti devozionali dell'enfasi sull'*affectus* per Cristo sono ben esemplificati nell'*Institutio inclusarum* (*Regola delle recluse*) di Aelredo di Rievaulx, una guida alla meditazione sulla vita di Gesù (dall'incarnazione alla resurrezione) secondo un processo mentale che chiede una presenza fisica volta a scatenare emozioni, poiché l'esperienza della carne porta all'affetto e alla sua condivisione. Il punto di arrivo è ancora l'abbraccio con Cristo. Ma ciò che rende la *Regola delle recluse* un modello per la successiva letteratura meditativa⁵⁷ è il rapporto che Aelredo stabilisce con l'umanità di Cristo che, pur avendo la stessa matrice, si distingue da quello teorizzato da Bernardo. Per Aelredo, infatti, la Parola che diviene carne resta Parola e in Cristo la dimensione carnale e quella gloriosa stanno insieme: amare Cristo che è Dio è amare Dio, baciare i suoi piedi – come nella mangiatoia⁵⁸ o a Betania –⁵⁹ è baciare i piedi di Dio, contemplare il suo volto è contemplare il volto di Dio⁶⁰. È allora possibile arrivare a Dio attraverso la pura affettività, passando da una dimensione concupiscente della carne a una dimensione di carità⁶¹. Semmai Aelredo, che respinge la differenza tra l'amore carnale e quello

rum in compatiendo. Recordabor etiam dolorum ejus, conviciorum, sputorum, colaphorum, subsannationum, exprobrationum, clavorum, horumque similium, quae per eum et super eum abundantius transierunt. Facit ergo mihi fortitudo, facit similitudo, sed si accesserit etiam imitatio, ut sequar vestigia ejus» (BERNARDO DI CLAIRVAUX, *In Feria IV Hebdomadae Sanctae*, p. 64).

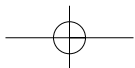
⁵⁷ È stata provata l'influenza che il trattato di Aelredo ebbe sia sul *Lignum Vitae* di san Bonaventura che sulla *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia (cfr. D. PEZZINI, *L'irradiazione della Regola delle recluse nei secoli medievali*, in AELREDO DI RIEVAULX, *Regola delle recluse*, a cura di Id., San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, p. 94).

⁵⁸ Cfr. *ibi*, cap. 29.

⁵⁹ Cfr. *ibi*, cap. 31.

⁶⁰ Cfr. DUTTON, *The Face and the Feet of God*, pp. 203-222.

⁶¹ Cfr. A.M. TUOZZI, *La conoscenza di Sé nella Scuola Cistercense*, Nella sede dell'Istituto, Napoli 1976, pp. 98-99.



spirituale, parla di gradi di intimità con Cristo per conoscerlo in quanto Dio⁶².

Il «dulcissimus amor» per Gesù, accresciuto attraverso la triplice meditazione del passato, del presente e del futuro, è illustrato nella terza parte della *Regola*. Esso ha «un duplice aspetto, essendo costituito da un affetto che riempie lo spirito e da un effetto che si materializza nelle azioni»⁶³. Il monaco si occupa dell'*affectus* e nella *praeteritorum recordatio* cerca di dare gli strumenti per educare il sentimento tramite la creazione di un 'teatro del cuore', ossia di scene affettive concretamente e attivamente partecipate, molto diverse dalle immagini mentali che abbiamo precedentemente analizzato. Egli si sofferma sulle storie dell'infanzia e sulla passione, ma anche su tre incontri misericordiosi, quello con l'adultera (*Gv* 8, 3-11), con la peccatrice in casa di Simone (*Lc* 7, 36-50) e con il paralitico (*Lc* 5, 17-26), dedicando così un'attenzione particolare sia all'umanità di Cristo che al rapporto d'amore con altri uomini, in ragione di quella «teologia delle relazioni», come l'ha definita Domenico Pezzini, che è centrale nel pensiero di Aelredo⁶⁴. Questi episodi sono visti, come egli stesso dice nel *Gesù Dodicenne*, con gli «occhi del cuore» che consentono di entrare nella narrazione e di «rivivere gli eventi con l'immaginazione e l'affettività a far da guida, così che, utilizzando i nostri sentimenti, il testo vibri di tutte le risonanze affettive che lo rendono fruibile come pagina viva»⁶⁵.

⁶² Basti l'esempio dell'amore di Giovanni che, prediletto dal Signore, attinge direttamente al suo petto, dove si inebria con il vino della divinità, mentre la meditante attingerà al seno dell'umanità, spremendone il latte (*Regola delle recluse*, III, 31).

⁶³ D. PEZZINI, *Aelredo e la Regola delle recluse*, in AELREDO DI RIEVAULX, *Regola delle recluse*, p. 81.

⁶⁴ Cfr. D. PEZZINI, *I tre amori: teologia e pedagogia della relazione*, in AELREDO DI RIEVAULX, *L'amicizia spirituale*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1998², p. 31. La «teologia delle relazioni» in quanto intreccio dell'amore per Dio, per sé e per gli altri è tema trattato soprattutto nell'*Amicizia spirituale* e nello *Specchio di carità*. Sul tema dell'amicizia e sui mutamenti del suo significato si veda L.F. PIZZOLATO, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Einaudi, Torino 1993. Dall'*Etica Nicomachea* in poi, la teoria – e l'esperienza – dell'amicizia era stata collocata nel campo della morale. Ma Aelredo va ben oltre articolando il significato specificatamente cristiano dell'amicizia che implica la reciprocità e la totale fiducia, anch'essa reciproca.

⁶⁵ PEZZINI, *I tre amori*, p. 43.



L'itinerario, questo *ductus* d'amore che Aelredo disegna per la sorella alla quale è indirizzato il trattato, è un vero viaggio di luogo in luogo (da Nazareth, a Betania, a Gerusalemme, dal *cubiculum* – l'intima camera da letto – di Maria, alla casa di Elisabetta, all'*hospitium* in cui avviene la nascita di Cristo, al cenacolo, all'atrio del sinedrio, al pretorio, al Golgota) e di tempo in tempo (dall'annunciazione alla resurrezione) che la devota è invitata a compiere (i verbi sono sempre esortativi o imperativi al presente), entrando in ciascun luogo e assistendo a ciascuna scena secondo modalità partecipative diverse, in corrispondenza dei diversi punti di vista che è chiamata ad assumere, instaurando così relazioni sempre nuove.

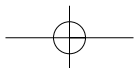
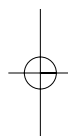
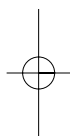
Anzitutto la meditante si accompagna con qualcuno di coloro che furono reali protagonisti dei fatti memorati e con essi condivide ruolo e azioni: con Maria entra nella stanza privata della Vergine dove l'Angelo le annunzia il concepimento, con la *dolcissima Domina* sale in montagna da Elisabetta, va a Betlemme e cerca affannosamente Gesù per la città di Gerusalemme per poi ritrovarlo nel tempio. Con l'Angelo saluta Maria. Con la peccatrice lava di lacrime i piedi di Cristo e poi li asciuga con i capelli e li bacia dei suoi baci.

In seconda istanza la devota è presente ma guarda ciò che accade dal suo punto di vista, estraneo all'azione: così attende l'arrivo dell'Angelo, lo vede entrare e lo sente salutare Maria, oppure vede Elisabetta e la Vergine abbracciarsi.

Vi è poi una terza modalità partecipativa nella quale la devota diviene nuovo 'attore' della scena, entrando in relazione direttamente con coloro che ne sono parte: ecco allora che la monaca abbraccia Elisabetta e Maria del suo abbraccio, assiste Maria nel parto e bacia i piedi del bambino.

I tre livelli si intersecano con molta duttilità tanto che spesso la prospettiva muta repentinamente offrendo una visione della scena da più angolature. Questa modalità di costruzione partecipativa delle scene è esplicitata dallo stesso Aelredo che, parlando del convito di Betania, prima disegna il quadro e poi assegna il ruolo:

AELREDO DI RIEVAULX, *De institutio inclusarum*, in *Opera omnia, I, Opera ascetica*, ed. C.H. Talbot, CCCM 1, p. 667: «Sed exeundum est hinc et ad Bethaniam veniendum. [...] Et ecce faciunt coenam ibi, et Martha ministrabat, Lazarus autem unus erat ex discumbentibus, Maria autem sumpsit alabastrum unguenti, et fracto alabastro, effudit super caput Iesu.





Gaude, quaeso, huic interesse convivio; singulorum distingue officia: Martha ministrabat, discumbit Lazarus, ungit Maria. Hoc ultimum tuum est. Frange igitur alabastrum cordis tui, [...] totum effunde super Sponsi tui caput, adorans in Deo hominem, et in homine Deum⁶⁶.

Quando l'itinerario giunge al racconto della passione, la devota segue Cristo: prima lo accompagna a Gerusalemme e lì si unisce ai fanciulli festanti per gridare il suo osanna. Poi entra con Lui nel cenacolo, partecipa al banchetto, lo vede prepararsi per il lavacro dei piedi dei suoi discepoli e lei stessa gli offre i suoi. Infine, lo segue verso il monte degli ulivi. A quel punto inizia la narrazione passionista nella quale lo sguardo della reclusa è fissato su ciò che accade al suo Signore, descrivendo a un tempo ciò che vede e da che punto di vista, cosa sente, ossia quale reazione suscita in lei la visione, e cosa fa. Il racconto è punteggiato da momenti di preghiera rivolta direttamente a Cristo, il cui carattere descrittivo li rende enfatici e marcatamente emotivi.

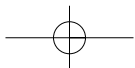
La meditazione della passione è divisa per scene che avvengono in cinque luoghi precisamente indicati: il monte degli ulivi, l'atrio del sinedrio, da Pilato (quindi nei diversi spazi del pretorio), il Golgota e infine il sepolcro. Le scene sono ordinate e narrate sulla base del testo evangelico, spesso citato letteralmente, senza seguire una delle quattro versioni, bensì attingendo da tutte secondo la modalità del racconto armonico, ormai tradizionale⁶⁷.

Questa la sequenza: agonia di Gesù; tradimento di Giuda e cattura; rinnegamento di Pietro; Gesù umile e silenzioso davanti a Pilato, flagellato e incoronato di spine; *Ecce homo*, Gesù condannato e caricato della croce; crocefissione; Gesù affida vicendevolmente la madre e Giovanni; trafittura del costato; deposizione e sepoltura; visita di Maddalena al sepolcro e resurrezione. Vediamole in dettaglio⁶⁸.

⁶⁶ AELREDO DI RIEVAULX, *Regola delle reclusa*, p. 182.

⁶⁷ Cfr. *supra*, capitolo I, pp. ?

⁶⁸ Il testo latino dell'*Istitutio Inclusarum* è riportato dalla Patrologia Latina tra le opere di Agostino con il titolo *De vita eremitica ad sororem liber*, PL 32, coll. 1451-1474 (edito da C.H. Talbot in AELREDUS RIEVELLENSIS, *Opera Omnia, I, Opera ascetica*, CCCH 1, pp. 637-682). A esso rimando. Per la traduzione seguo l'edizione a cura di Domenico Pezzini, AELREDO DI RIEVAULX, *Regola delle reclusa*, pp. 186-194. Da ora in poi non farò rimandi pedissequi alla fonte e alla sua traduzione.

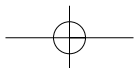
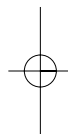
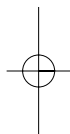




Agonia nell'orto: giunta al monte degli ulivi seguendo Cristo fuori dal cenacolo e camminando dietro a lui («exeundum est, praecedit ipse ad montem Oliveti, tu sequere»), la sorella è incitata a guardarlo da lontano (*a longe intueri*) mentre, ritiratosi in un luogo appartato dopo aver preso con sé Pietro e i due figli di Zebedeo, prega da solo, impaurito. La sensazione di presenza fisica che la devota deve provare è rimarcata dal martellante uso dei verbi esortativi (sei nella sola scena) ed è così reale che la sua reazione emotiva è prima espressa con parole di tenera descrizione dell'aspetto di Cristo a lui direttamente rivolte («prostratus in faciem oras, et factus est sudor tuus, sicut guttae sanguinis decurrentis in terram»); poi si trasforma in azione concreta, in una relazione di fisica partecipazione sollecitata dal redattore dell'itinerario meditativo: «quid stas? accurre, et suavissimas illas guttas lambe, et pulverem pedum illius linge». C'è dunque un progressivo entrare nella scena che prima è vista, poi è sentita, infine è agita. Uno schema compositivo che è seguito anche nell'episodio successivo.

Tradimento di Giuda e cattura: subito (*sed ecce*) arriva Giuda (*proditorum*) seguito da una folla di empi (*impiorum turba*), e quando lo ha baciato «manus injiciunt in Dominum tuum, tenent, ligant, et illas dulces manus vinculis astringunt». L'attenzione è del tutto indirizzata alle azioni compiute su Cristo che inducono prima un'immediata reazione emotiva della monaca, che colui che guida la meditazione stimola e interpreta («quis ferat? Scio, occupat nunc cor tuum pietas, omnia viscera tua zelus inflammat. Sine, rogo, patiatur qui pro te patitur»), poi l'istinto ad agire unendosi a Pietro nella difesa del maestro, quasi lei stessa, immedesimandosi nel discepolo, ne avvertisse le reazioni emotive («Quid optas gladium? Quid irasceris? Quid indignaris? Si instar Petri cujuslibet aurem abscideris, si ferro brachium tuleris, si pedem truncaveris, ipse restituet omnia; qui etiam si quem occideris, absque dubio suscitabit»).

Seguendo Gesù, la scena si sposta dal Getzemani all'atrio del sinedrio, dove non c'è alcuna descrizione dell'interrogatorio di Anna e Caifa, ma solo un breve, conciso quanto efficace accenno agli oltraggi che Cristo ha subito. Il processo religioso è quindi omesso (o sottinteso): il maestro è già stato congedato e la monaca deve lavare con le sue lacrime «speciosissimam ejus faciem, quam illi sputis illinunt».



Rinnegamento di Pietro: nell'atrio dei sommi sacerdoti, invece, la monaca assiste allo sguardo che Gesù rivolge a Pietro il quale lo ha già rinnegato per tre volte. «Intuere quam piis oculis, quam misericorditer, quam efficaciter tertio negantem respexit Petrum, quando ille conversus et in se reversus flevit amare»: tutto è giocato sulla relazione tra i due, sull'incontro dei loro occhi, quelli del maestro pietosi, misericordiosi ed efficaci, quelli di Pietro che – voltatosi, tornato in sé e avendo capito (il latino *conversus et in se reversus* chiude in sé un'immagine e un significato intraducibili) – piangono amaramente.

Gesù umile e silenzioso davanti a Pilato, flagellato e incoronato di spine: senza indicare un mutamento di luogo – sottinteso dal verbo di moto (*traditur Pilato*) –, bensì dando un'indicazione di tempo (*jam mane facto*), la scena si sposta nel pretorio. Qui la monaca è sollecitata a guardare con attenzione (*vide, attende*) come Cristo sta davanti al procuratore (*quomodo stat ante presidem*): «inclinato capite, demissis oculis, vultu placido, sermone raro, paratus ad opprobria, promptus etiam ad verbera». Ciò che viene descritto non è semplicemente il corpo, ma è l'atteggiamento, ossia la postura fisica ed emotiva che egli assume tanto davanti a colui che deve giudicarlo quanto a ciò che lo attende. Infatti, segue immediatamente la violenza della flagellazione, delle percosse, dell'incoronazione di spine e della derisione, raccontata in modo indiretto attraverso l'incapacità della monaca di sostenerne la visione, ossia attraverso la reazione emotiva della meditante agli *opprobria*: «Scio, non potes ulterius sustinere, nec dulcissimum dorsum ejus flagellis atteri, nec faciem alapis caedi, nec venerandum illud caput spinis coronari, nec dexteram, quae coelum et terram continet, arundine dehonestari, tuis oculis aspicere poteris».

Ecce homo, Gesù condannato e caricato della croce: portato fuori, viene mostrato alla folla. La monaca è di fronte a lui (*ecce*). Lo vede «flagellatus, portans spineam coronam, et purpureum vestimentum». Pilato lo presenta, 'Ecco l'uomo'. La scena, dunque, è l'ostensione della vera umanità di Cristo («vere homo est, quis dubitet?»), provata dal corpo piagato, tumefatto e oltraggiato («testes sunt plagae virgarum, livor ulcerum, foeditas sputorum»), che obbliga persino il Diavolo in persona ad ammettere che è un vero uomo («[Zabule] vere homo est, inquis»). Ma l'atteggiamento con cui Cristo risponde alle ingiurie e la sua

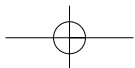


reazione emotiva di fronte ai suoi torturatori rivelano che lui è più di un uomo («sed quid est, quod in tot injuriis non irascitur ut homo, non movetur ut homo, non suis tortoribus indignatur ut homo? Ergo plus est quam homo»)⁶⁹. Ciò che accade di seguito è riassunto in quattro quadri affiancati l'uno all'altro in una sequenza repentina secondo il metodo di composizione delle immagini mentali proprio della tradizione meditativa: «sedet pro tribunali iudex: prolata est sententia; jam portat propriam crucem; ducitur ad mortem». La monaca è chiamata ad assistere allo spettacolo del re che nella croce porta lo scettro della giustizia e del suo regno («o spectaculum! Videsne? Ecce principatus super humerum ejus Haec est virga aequitatis, virga regni sui»).

Crocefissione: omessa la salita al calvario e senza alcuna indicazione di luogo, la scena è il Golgota. Qui i preparativi per la crocefissione e la crocefissione stessa sono semplicemente riferiti, ancora in una sequenza di immagini che non tradisce il racconto scritturale: «datur ei vinum felle mixtum. Exiit vestimentis suis, et inter milites dividuntur. Tunica non scinditur: sed sorte transit ad unum. Dulces manus ejus et pedes clavis perforantur, et extensus in cruce inter latrones suspenditur». Quando il *mediator Dei et hominum* è in croce il cielo e la terra, che egli unisce, si turbano (anticipando ciò che i vangeli fissano invece al momento della morte). La monaca è invitata a condividere quello stupore, a rattristarsi con il sole, a tremare con la terra, a sentire il suo cuore spezzato in due come i sassi che si scindono, a piangere con le donne che piangono sotto la croce («Stupet coelum, et terra miratur; quid tu? Non mirum si sole contristato, tu contristaris; si terra tremiscente, tu contremiscis; si scissis saxis, cor tuum scinditur; si flentibus juxta crucem mulieribus, tu collacrymaris»).

Sotto la croce e davanti al crocifisso la modalità della meditazione svela il suo essere al tempo stesso simpatetica e contemplativa. Riprendendo i toni con cui Bernardo aveva contrapposto alle miserie del corpo la misericordia, Aelredo invita la sorella a pensare come il cuore di Cristo si sia conservato

⁶⁹ E Aelredo aggiunge, «è riconosciuto uomo quando subisce il giudizio degli empi, ma sarà conosciuto come Dio quando sarà lui a giudicare il mondo».



calmo e pietoso «considera illud dulcissimum pectus, quam tranquillitatem servaverit, quam habuerit pietatem» e, senza dare attenzione alle ingiurie, senza sentire il dolore e le menzogne, abbia ripagato coloro che lo facevano patire con la compassione, sanando chi lo feriva, donando la vita a chi lo uccideva («non suam attendit injuriam, non poenam reputat, non sentit contumelias. Sed illis potius a quibus patitur, ille compatitur; a quibus vulneratur, ille medetur; vitam procurat, a quibus occiditur»), tanto da urlare il suo «Padre, perdonali» con dolcezza della mente, devozione dello spirito e totale carità. L'unica risposta che a sua volta la devota può dare è adorarne la maestà, venerarne la morte, contemplarne la misericordia, pregandolo di ottenere lei stessa misericordia. Il fine della meditazione è, dunque, l'insegnamento di carità. L'affetto, inteso come capacità d'amore che Cristo dimostra nella sua passione porta la monaca verso l'intimità del cuore e la tenera contemplazione del *dulcissimum pectus* le consente di avanzare sotto la croce dove stanno Maria e Giovanni e di vedere da vicino il pallido volto («at tu, virgo, cui major est apud Virginis Filium confidentia quam mulieribus, quae longe stant, cum matre virgine et discipulo virgine accede ad crucem, et perfusum pallore vultum cominus intuere»).

Gesù affida vicendevolmente la Madre e Giovanni: avvicinarsi alla croce significa vedere Maria, le sue lacrime e il suo dolore. Significa non poter frenare il pianto («quid ergo? Tu sine lacrymis, amantissimae dominae lacrymas videbis? Tu siccis oculis manes, et ejus animam pertransiit gladius doloris?»). Un pianto che non può non tramutarsi in singhiozzo quando Gesù le si rivolge («tu sine singultu audies dicentem matri: *Mulier, ecce filius tuus*; et Joanni: *Ecce mater tua* [...]?»). L'episodio, che ricorda da vicino la meditazione anselmiana a Cristo⁷⁰, lega alla figura di Maria un preciso senso del pianto, del tutto diverso dalle amare lacrime della peccatrice o di Pietro; un pianto che non è contrizione, ma è condivisione. Quel pianto materno contagia l'occhio della meditante che non può non parteciparne, ma che quel genere di lacrime può provare solo attraverso gli occhi di Maria.

⁷⁰ Cfr. *supra*, capitolo III, p. ?

Traffittura del costato: dopo un breve accenno al dialogo con il buon ladrone, la meditazione passa di colpo alla trafiggitura del costato di Cristo. Vengono omessi tutti gli episodi che precedono e immediatamente seguono la morte di Gesù, nonché la morte stessa. Quando dal petto del Signore sgorgano acqua e sangue la monaca è esortata a cibarsene («festina, ne tardaveris, comede favum cum melle tuo. Bibe vinum tuum cum lacte tuo. Sanguis tibi in vinum vertitur, ut inebrieris; in lac aqua mutatur, ut nutriaris»), rifugiandosi nelle ferite del suo corpo come una colomba si rifugia in una caverna («facta sunt tibi in petra flumina, in membris ejus vulnera, et in maceria corporis ejus caverna, in quibus instar columbae latitas»), e baciando le piaghe una a una, sino ad avere le labbra tinte del rosso scarlatto del suo sangue («et deo-scularis singula. Ex sanguine ejus fiant sicut vitta coccinea labia tua»). L'immagine, attinta dal *Cantico dei Cantici*, rilegge le ferite in modo oltre che salvifico sensuale, conferendo loro una vivezza che va al di là del loro essere *vulnera passionis* e che le rende cibo, rifugio, bacio⁷¹. È questa un'unione con Cristo, il bacio alla sua umanità materna e sponsale.

Deposizione e sepoltura: non rimane che aspettare (*expecta*) fin quando arriva il nobile membro del sinedrio che «extractis clavis manus pedesque dissolvat». La monaca assiste all'abbraccio della deposizione del corpo «vide quomodo felicissimis brachiis corpus complectitur, ac suo astringit pectori» e poi è esortata a parteciparvi assumendo un qualche ruolo, o portando i piedi, o sostenendo le mani e le braccia, o raccogliendo scrupolosamente le stille del preziosissimo sangue che certamente cadono per terra e leccando la polvere dei suoi piedi («vel pedes porta; vel manus brachiaque sustenta; vel certe defluentes minutatim pretiosissimi sanguinis stillas curiosius collige, et pedum illius pulverem linge»). Infine, senza parteciparvi, guarda con quanta dolcezza Nicodemo tocca le sue santissime ferite, le riempie con unguenti e poi, dopo aver avvolto il corpo in un sudario insieme a Giuseppe, lo mette nel sepolcro («cerne praeterea quod dulciter

⁷¹ Sul tema del corpo di Cristo come cibo cfr. BYNUM, *Sacro convivio, sacro digiuno*; sul significato delle ferite cfr. D. PEZZINI, *Il sangue di Cristo nella poesia inglese medievale*, in *Sangue e antropologia nel medioevo*, a cura di F. Vattioni, 2 voll., Centro studi Sanguis Christi, Roma 1993, II, pp. 1001-1033.

beatissimus Nicodemus sacratissima ejus vulnera tractavit digitis, fovit unguentis, et cum sancto Joseph involvit sindone, collocavit in sepulcro»).

Visita di Maddalena al sepolcro e resurrezione: affiancandosi alla Maddalena, la monaca deve preparare con lei gli unguenti e con lei andare al sepolcro. Allora vorrebbe essere degna di vedere nello spirito ciò che la Maddalena vide con gli occhi della carne. La scena che si compone è costituita da tre immagini: prima, all'esterno, l'angelo seduto sulla pietra d'ingresso scalzata («nunc super lapidem revolutum ab ostio monumenti angelum residentem»), all'interno due angeli – uno dove stava la testa, l'altro dove stavano i piedi – che annunciano la resurrezione («nunc intra monumentum unum ad caput, alium ad pedes resurrectionis gloriam praedicantes»). Infine Gesù che guarda dolcemente Maria triste e in lacrime e la chiama teneramente per nome («nunc ipsum Jesum Mariam flentem, et tristem tam dulci respicientem oculo, tam suavi voce dicentem, *Maria*»). Cosa devono aver provocato quello sguardo e quella voce in Maddalena? È questa la domanda che la devota deve porre direttamente a Maria, immaginando la sua esplosione di lacrime e singulti («Rumpuntur ad hanc vocem omnes capitis cataractae, ab ipsis medullis eliciuntur lacrymae, singultus atque suspiria ab imis trahuntur visceribus»), l'affetto (*affectu*), il desiderio del cuore, il fuoco (*ardore*) della mente, e tutti i sensi di anima e corpo («omnesque animae corporisque sensus») che le fece urlare, prostrata, «Maestro». Ma ogni sentimento è inesprimibile, impedito dalle lacrime e dall'amore che soffoca la voce e toglie i sensi del corpo. La monaca si immedesima con Maria. Il «tu» che la meditazione rivolge alla Maddalena è ambiguamente riferibile alla monaca e le parole che ode pronunciare da Maria a Cristo è come se le pronunciasse lei stessa in prima persona. Le voci delle due donne si sovrappongono quando, al sottrarsi del Maestro al loro tocco, lo supplicano di permettere il bacio dei piedi trafitti e inondati di sangue tanto desiderati («Utquid, Domine? Quare non tangam desiderata illa vestigia tua pro me perforata clavis, perfusa sanguine? Non tangam, non deosculabor?»). Ma l'incontro è solo rimandato. Quando Maria, che su richiesta di Cristo è corsa ad annunciare la resurrezione alle altre donne, torna con loro al sepolcro Gesù le consola. Allora la monaca può toccarlo insieme alle altre

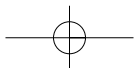


(«Adverte. Tunc est datum, quod ante fuit dilatatum») e in quel finale e completo abbraccio del corpo glorioso di Cristo la monaca deve indugiare più che può, senza alcuna concessione al sonno o a distrazioni esterne («Hic quamdiu potes, virgo, morare. Non has delicias tuas somnus interpolet, nullus exterior tumultus impediat»).

Così, con la possibilità di quell'abbraccio si chiude la meditazione delle cose passate.

La distanza che separa la modalità di costruire le scene che Aelredo adotta nel proprio itinerario meditativo dalla tecnica memorativa tradizionale è evidente e sta esattamente nel tipo di immagini che egli tratteggia e, di conseguenza, nella relazione che il fedele intrattiene con esse. Non trovo modo migliore per descrivere questa differenza che paragonarla a quella che intercorre tra la visione frontale di un'immagine e la partecipazione a una scena. Nel primo caso l'immagine è il corpo vero e tangibile di Cristo⁷² posto di fronte al meditante e a esso presentato. Dalla contemplazione di quel corpo possono nascere altre immagini che ricordano i fatti accaduti, ma il meditante non entra nella scena, limitandosi a una relazione con il crocefisso, che varia sulla base dell'*intentio*. Nel caso invece della modalità meditativa di Aelredo, che in qualche misura già Anselmo aveva anticipato, il meditante è dentro una scena, la quale viene costruita non come un'immagine, ma come un insieme di relazioni: entrando nell'intreccio di queste relazioni il meditante le percepisce e le agisce, ossia le sente sul piano sia fisico che emotivo, e ne instaura altre, personali. Si pensi, ad esempio, a come Aelredo compone la scena della deposizione: Nicodemo, dopo aver schiodato Cristo, ne accoglie tra le braccia il corpo; la monaca avverte l'affetto con cui l'azione è compiuta e lei stessa vi partecipa, entrando in relazione con le membra del Signore. Non solo, ma molto al di là di un meccanismo partecipativo, in alcuni casi scatta un meccanismo immedesimativo, tale per cui il meditante sovrappone il proprio sguardo a quello di qualcuno dei protagonisti che è invitato ad accompagnare, sino a dirne le parole, compierne i

⁷² Il che può presupporre l'uso di un'immagine artistica tridimensionale, ossia una scultura, ma se anche non la presupponesse, certamente l'immagine che si forma nella mente del meditante è tridimensionale.





gesti, provarne i sentimenti. L'esempio è la condivisione della reazione di Pietro in occasione della cattura di Cristo o, con ancor maggior coincidenza, l'assunzione del ruolo della Maddalena nella scena della resurrezione, dove la monaca è 'come se fosse' la discepola.

Entrare nella scena e farne parte secondo le modalità cui ho accennato, significa restituire una diversa immagine di ciò che vi accade che non è solo visto, ma è partecipato: le relazioni mediano la percezione dei fatti, ed essi sono rappresentati, ossia significati e restituiti, attraverso gli affetti, gli atteggiamenti del corpo, le parole, i gesti, i sguardi.

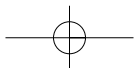
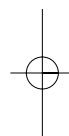
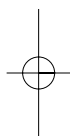
2.3. Scene d'amore: le deposizioni lignee

Sul piano della raffigurazione artistica tra la metà del XII secolo e il primo cinquantennio del XIII si diffondono nell'Europa centromeridionale⁷³ i gruppi lignei di deposizione. Si tratta di complessi scultorei composti per lo più da un numero di cinque figure⁷⁴ rappresentanti la discesa di Cristo dalla croce e comprendenti, dunque, l'immagine di Gesù nell'atto di venire schiodato dal legno, Giuseppe di Arimatea, intento a cavare i chiodi, Nicodemo che accoglie il corpo, Maria, piangente, che prende tra le sue mani una mano del Figlio, e Giovanni, anch'egli addolorato, dal lato della croce opposto alla Vergine. Il fenomeno sembra esaurirsi assai presto e verso la seconda metà del Duecento i gruppi vanno 'fuori moda' (con l'eccezione dei gruppi iberici attestati sino al XIV secolo ed eliminati solo dopo il concilio di Trento)⁷⁵, forse gradualmente soppiantati dal Cristo ligneo doloroso di ori-

⁷³ I gruppi sono attestati, per il momento, prevalentemente in Francia (Borgogna e Alvernia), Spagna (soprattutto nella zona nord vicina ai Pirenei, ma anche nel Leon e nella zona centrale della Castiglia tra Segovia e Teruel), Portogallo e Italia (nella zona dell'Italia mediana appenninica). Il problema della datazione riguarda in particolare l'inizio del fenomeno: se Geza de Francovich lo riteneva duecentesco, oggi, visti anche gli esemplari francesi e spagnoli che risalgono certamente al secondo quarto del XII secolo, si è più inclini ad anticipare i tempi di almeno un cinquantennio (cfr. A. CALECA, *I gruppi toscani*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì e B. Toscano, Electa, Milano 2004, pp. 327-330).

⁷⁴ Con la variante iberica delle sette figure che comprendono i due ladroni.

⁷⁵ Cfr. F. ESPAÑOL, *Los Descendimientos hispanicos*, in *La Deposizione lignea in Europa*, p. 511.





gine nordica, rappresentazione più espressiva e drammatica della passione. I complessi vengono allora abbandonati, spesso smembrati e i singoli pezzi diversamente utilizzati, altre volte del tutto distrutti⁷⁶.

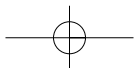
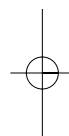
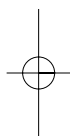
Lo studio di questi gruppi è abbastanza recente e presenta diversi elementi di criticità, a partire dalla difficoltà di ricostruirne l'esatta provenienza e di conseguenza la precisa committenza e la funzione culturale. In altre parole, a oggi non si hanno certezze su chi ne abbia richiesto la realizzazione, sul luogo in cui fossero collocati (avendo documenti che testimoniano diverse ubicazioni, quali l'altare – del Crocefisso, del *Corpus Domini*, della Vergine –, il tramezzo o uno spazio sopraelevato sopra l'ingresso principale) e su quali fossero il culto e i riti a loro riferibili.

I gruppi presentano due tipologie iconografiche distinte. La prima tipologia vede la figura di Cristo con un braccio già liberato dal chiodo, abbandonato verso il basso dove la madre ne prende la mano per baciarla; l'altro braccio è ancora appeso alla croce, e Giuseppe è intento a cavare quel chiodo. Nicodemo nel sostenere il corpo, che fortemente incurvato ricade dalla parte del braccio liberato, lo abbraccia. Giovanni attende di poter prendere a sua volta una mano [fig. 13]. La seconda tipologia raffigura Cristo con entrambe le braccia staccate dalla croce e vicine al corpo che ha una posizione eretta, leggermente incurvata in avanti, innaturale. Nicodemo lo abbraccia, mentre Giuseppe è intento a levare i chiodi dei piedi. Maria e Giovanni tengono ciascuno una mano di Cristo e, pur rattristati, sembrano avere un atteggiamento distaccato, non partecipe dell'azione [fig. 16].

Sembra, dunque, che le due iconografie siano anche distinte geograficamente e cronologicamente, essendo la prima propria della Francia (Borgogna e Alvernia)⁷⁷, e della Spagna (con una

⁷⁶ Non è un caso che i gruppi completi siano assai poco numerosi. Tuttavia, l'attenzione sempre maggiore che è stata loro dedicata dagli studiosi in tempi recenti ha consentito di ascrivere a essi nuclei frammentari o statue isolate, soprattutto crocefissi, più facilmente riusabili con un diversa funzione culturale e, dunque, conservati (pur se spesso a tal punto alterati da essere oggi di difficile lettura), ricostruendo la complessità e la diffusione del fenomeno almeno parzialmente. Al momento della pubblicazione degli Atti del Convegno di Montone, ossia nel 2004, i complessi attestati erano 73. Cfr. *ibi*, p. 325.

⁷⁷ Ne è un esempio il Cristo *Courajod* conservato al Louvre, probabilmente di derivazione borgognona.



concentrazione nell'area dei Pirenei catalani occidentali), dove è già attestata verso la metà del XII secolo. La seconda, invece, è quella che prevale in Italia (l'unico testimone di un gruppo del primo tipo sarebbe il Cristo del Duomo di Pisa, di cui è stata avanzata l'ipotesi di una provenienza borgognona)⁷⁸ dove il fenomeno si concentra nella zona appenninica e risale agli inizi del 1200⁷⁹.

Belting, senza far riferimento ai gruppi lignei mitteleuropei e spagnoli che non erano al tempo ancora noti e studiati, ma mettendo a confronto l'iconografia dei complessi dell'Italia mediana con le raffigurazioni di deposizioni pittoriche e a mosaico singole, a volte monumentali, diffuse nel Veneto sin dalla fine del XII secolo ne aveva già notato la differenza: poiché le raffigurazioni venete mettono in scena l'azione dello schiodamento dalla croce nel suo compiersi e hanno quindi un sapore più spiccatamente narrativo, ne definiva la tipologia iconografica «deposizione scenica» distinguendola dalla tipologia della «deposizione rituale» propria dei gruppi italici nei quali la simmetria dei gesti stilizzati trasforma l'azione in un atto che induce a un approccio simbolico⁸⁰. Lo studioso, inoltre, appoggiava la sua distinzione a una lettura della funzione liturgica (o paraliturgica) delle deposizioni rituali che collegava appunto ai riti del venerdì santo, con particolare riferimento alla lamentazione mariana, latina e volgare⁸¹.

L'analisi di Belting ha fatto scuola e oggi la distinzione tra deposizione rituale e scenica è sovente applicata alle due tipologie iconografiche dei gruppi lignei⁸², dei quali è riconosciuto, ma

⁷⁸ Cfr. M. BURRESI - A. CALEGA, *Sacre Passioni: il Cristo depresso del Duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XIV secolo*, catalogo della mostra di Pisa (Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000-8 aprile 2001), a cura di M. Burresti, Federico Motta Editore, Milano 2001, p. 24.

⁷⁹ Così almeno dalla lettura dei saggi di Gaborit, Didier ed Español qui ampiamente citati.

⁸⁰ Cfr. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*, pp. 167-170.

⁸¹ Cfr. *ibi*, pp. 173-183.

⁸² Così sia P. SCALPELLINI, *Le Deposizioni dalla croce lignee nell'Italia centrale: osservazioni e ipotesi*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 339-354, che V. PACE, *Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea da Géza de Francovich a oggi*, in *ibi*, pp. 355-359.



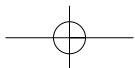
non accertato, il legame con la drammatizzazione delle cerimonie, specie pasquali⁸³.

L'assenza di fonti eloquenti non consente di dirimere alcun quesito; tuttavia, è possibile fare qualche riflessione sia per quanto concerne le differenze tra le due iconografie, sia in riferimento al rapporto con la ripresentazione drammatica della passione nel tempo pasquale.

Sul primo versante va notato che tanto in ambiente transalpino quanto a sud dei Pirenei il modello iconografico dei gruppi lignei è quello seguito per la raffigurazione della deposizione o *discesa dalla croce* già attestata in quell'area geografica a partire dal X secolo in miniature e placche d'avorio e ben documentata in epoca romanica nella pittura e soprattutto nella scultura architettonica. In ambito francese Gaborit e Didier hanno dimostrato come la discesa dalla croce scolpita in rilievo sui portali delle chiese cattedrali sembri stare al posto della crocefissione e indicare la verità dell'umanità di Cristo in un modo più opportuno per contesti pubblici e ufficiali, nei quali, forse, resta qualche perplessità a rappresentare la morte *in fieri* del Dio-Uomo: la deposizione, che ne raffigura la morte *de facto*, anticiperebbe già la resurrezione ma al contempo darebbe conto della realtà della carne sacrificata, la cui rimarcatura potrebbe avere una funzione anticatara⁸⁴. Il tema della deposizione è, inoltre, utilizzato in contesti funerari, edifici o tombe (esempi l'affresco della cap-

⁸³ Cfr. G. ROMANO, *Conclusioni*, in *La Deposizione lignea in Europa*, p. 495.

⁸⁴ Lo studioso ha notato come «nella scultura monumentale anteriore al XIII secolo sembri esserci una certa reticenza a rappresentare le scene della Passione, in particolare, la scena principale che è la crocefissione la quale, invece si trova nella scultura di piccole dimensioni (in metallo o in avorio) o nella miniatura. Questa reticenza si spiega difficilmente con la presenza obbligatoria del Cristo crocefisso che la scena presuppone, poiché è certo che nella statuaria i grandi Cristi in croce scolpiti sono sempre più presenti nelle chiese, già prima dell'anno mille. Può quindi essere curioso che la scena essenziale della crocefissione sia omessa e che la scena di collegamento della discesa dalla croce, che presuppone la rappresentazione del Cristo morto, sia privilegiata. [...] Le due scene potevano essere interscambiabili anche se la *Discesa dalla croce*, con la sua messa in scena più eloquente, doveva avere un altro significato, sottolineando la fine della Passione e preparando il ciclo della Glorificazione di Cristo» (R. DIDIER. *Une Descente de croix sculptée mosane du XI^{ème} siècle. A propos du Christ de l'ancienne "Curva Crux" de Louvain*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 423-448. La traduzione è mia). Sul tema si veda anche J.-R. GABORIT, *Le rappresentazioni scolpite della Deposizione in Francia dal X al XIV secolo*, in *ibi*, pp. 449-466.



pella circolare del Liget e il torso di Cristo in pietra conservato a Lille ma proveniente da Cambrai, probabilmente collocato sopra la tomba del vescovo Nicolas, morto nel 1167), dove rinvia più direttamente alla scena della sepoltura del Signore e dunque al culto del Santo Sepolcro⁸⁵. D'altronde, proprio alla memoria del Santo Sepolcro, e alla sua difesa, è legato il grande rilievo della *Deposizione* scolpito a Externsteine, in Westfalia, sulla parete rocciosa d'ingresso al complesso cultuale fatto costruire da Enrico II di Werl, vescovo di Paderborn, attorno al 1115, con chiaro riferimento alla crociata da poco conclusa⁸⁶. L'esiguità dei gruppi lignei ritrovati in Francia non consente di comprendere se a medesima iconografia corrispondesse medesima funzione cultuale. In Spagna, però, dove i gruppi lignei sono molto numerosi, per alcuni casi è documentato il legame con il culto eucaristico, come, ad esempio per il complesso di sant Joan de les Abadesses (risalente al 1251): in un incavo ricavato nella fronte del crocefisso, infatti, era contenuta un'ostia e in un secondo repositorio, collocato tra le spalle, un frammento della vera croce e altre reliquie⁸⁷, alla stessa stregua dei crocefissi lignei già diffusi a partire dal X secolo che significavano la realtà vera e presente del corpo di Cristo. In questo caso quel corpo morto oltre a essere reale sarebbe anche prossimo alla gloria della resurrezione.

Per quanto concerne la tipologia iconografia dei gruppi italiani, Scalpellini ha fatto notare che la postura del Cristo con

⁸⁵ Cfr. *ibi*, pp. 456-459.

⁸⁶ Cfr. CALECA, *I gruppi toscani*, pp. 336-337.

⁸⁷ L'ostia e la reliquia vennero rinvenute solo nel 1426. Credo sia significativo che il gruppo sia con certezza di committenza canonica, a riprova di una spiritualità condivisa. Infatti i documenti lo dicono costruito su indicazione di tal Ripoll Tarasco, con la collaborazione di Dolcetto, laico, che diede a lui *legno di noce ed abete* per la fabbricazione del gruppo (che comprende i ladroni). Il crocefisso come *repositorium* dell'ostia e di reliquie della vera croce era anche quello del gruppo romanico del monastero di San Pedro a Siresa (Huesca). Al culto eucaristico era anche legato il gruppo progettato per Santa Coloma de Queralt a Tarragona, dove avrebbe dovuto essere collocato presso l'altare del *Corpus Christi*. Cfr. ESPAÑOL, *Los Descendimientos hispanicos*, p. 534, nota 56. Sulla funzione liturgica dei gruppi iberici cfr. E. CARRERO SANTAMARÍA, *El Santo Sepulcro. Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)*, «Anuario de Estudios Medievales», 27 (1997), 1, pp. 461-477; P. VILA, *El drama liturgic a Sant Joan de les Abadesses als segles XIV i XV*, «Revista de Catalunya», 111 (1996), pp. 91-109.



entrambe le braccia liberate dai chiodi, già ripiegate verso il corpo e leggermente protese in avanti, possa fare pensare all'immagine dell'*amplexus* con cui Bernardo in particolare e i cistercensi in genere traducono la devozione all'umanità di Cristo e la relazione d'amore con Dio. Inoltre la postura di Maria e di Giovanni, che in modo sofferto ma quasi distaccato porgono le mani all'ipotetico devoto, richiamerebbe l'atteggiamento ostensivo da loro assunto nelle rappresentazioni della *deesis*, diffusa a Roma, ma anche in Umbria⁸⁸. Anche in questo caso, dunque, la deposizione indicherebbe a un tempo la vera umanità di Cristo, dimostrata dalla morte, e la vera divinità, annunciata dalla sua imminente resurrezione. Un significato che sarebbe confermato dal fatto che con la medesima iconografia venga declinata l'*imago pietatis* quando dall'Oriente è accolta in Occidente⁸⁹.

Il che ci porta alla funzione rituale dei gruppi lignei di deposizione. Belting aveva collegato i complessi italici al *planctus* e alla lauda di pianto in volgare, ritenendo che la diffusione delle deposizioni sceniche in area veneta (ma si riferiva a opere dipinte e a mosaico) fosse la traccia di tale legame:

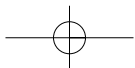
il Veneto fu la via d'accesso per la quale intorno al 1200 venne importato dalla Baviera il dramma della *depositio liturgica* da rappresentare il Venerdì Santo ed era, inoltre, come viene dimostrato dal *Planctus* di Cividale, patria di una ricca tradizione di lamentazioni mariane, che potrebbero aver stimolato lo sviluppo di queste raffigurazioni. I dipinti veneti sembrano essere il corrispettivo delle sculture diffuse in Toscana e nell'Italia centrale⁹⁰.

Mi sembra che lo studioso unisse elementi tra loro diversi. Anzitutto collegando le deposizioni sceniche del Veneto al fatto che la regione fosse terra di passaggio della *depositio* liturgica in Italia sembra dare loro una funzione rituale e contraddire le ragioni della distinzione sulla quale aveva precedentemente insi-

⁸⁸ Cfr. SCALPELLINI, *Le Deposizioni dalla croce lignee nell'Italia centrale*, p. 342.

⁸⁹ Cfr. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*, pp. 191-210.

⁹⁰ *Ibi*, p. 173.



stito; contemporaneamente, però, adombra un legame tra l'iconografia della deposizione scenica e il *planctus* mariano in latino, il quale, tuttavia, è attestato in quel territorio solo un secolo dopo (lo stesso *Planctus* di Cividale che Belting cita, risale al XIV secolo). Passando poi ai gruppi lignei italici Belting prima ne esclude il riferimento alla *depositio* liturgica e poi ne ipotizza la suggestiva connessione con la lauda volgare di passione che ha notoriamente la forma del pianto. Pur trascurando le incongruenze cronologiche che potrebbero essere disattese dalla nostra parziale conoscenza delle fonti laudistiche⁹¹ e da datazioni seriori dei gruppi di deposizione, resta il problema della conciliabilità delle committenze: la lauda volgare della passione è, infatti, da ascrivere principalmente al contesto della spiritualità francescana e, fatta eccezione per alcuni casi, come ad esempio Jacopone o (forse) il frammento del dramma di Montecassino, è per lo più confraternale, ossia fa capo alle cerimonie dei laici; il che significa che non è propria della liturgia dei chierici, della quale, invece fanno parte sia la *depositio* che, per quel poco che ne sappiamo, il *planctus* in latino. A loro volta i gruppi lignei dell'Italia mediana sono spesso collegabili ad insediamenti benedettini e, proprio perché adombranti la logica dell'*amplexus*, è stata avanzata l'ipotesi che in alcuni casi siano da rimandare al contesto più specificatamente cistercense, che, come abbiamo visto, fa dell'abbraccio la forma propria della relazione sensuale e mistica dell'unione con Dio⁹².

⁹¹ Il fenomeno della lauda di passione in volgare è certamente molto attestato a partire dal XIV secolo e prima ha rarissimi esempi e di altra natura (come Jacopone appunto e il frammento cassinese). Ciò non toglie che il materiale confluito nei laudari delle confraternite trecentesche non possa avere una tradizione popolare non scritta (o, se scritta, perduta) più antica.

⁹² Cfr. SCALPELLINI, *Le Deposizioni dalla croce lignee nell'Italia centrale*, p. 343. «Certamente sono benedettini in Umbria Roncione, Roccatamburo, Gubbio (col Cristo ancora in loco). Passando alle Marche, certamente a un'origine benedettina può riferirsi l'esemplare di Sant'Esuperanzio a Cingoli, molto probabilmente sono benedettini il Cristo della Chiesa di San Catervo a Tolentino e l'altro [...] della Pinacoteca Tacchi-Venturi a San Severino. Se poi scendiamo più giù, sono benedettini il monumentale Cristo di Montevergine e il gruppo di Scala, per quanto ispirati a culture assai diverse». Cfr. anche C. PIERATTINI, *Una "lettura" del gruppo ligneo della Deposizione di Tivoli*, «Arti e Memorie della Società Tiburtina di Storia ed Arte», 56



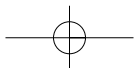
In assenza di documenti che leghino con certezza i gruppi lignei a una particolare cerimonia drammatica nel contesto delle celebrazioni liturgiche del triduo pasquale, credo preferibile limitarci a notare che le due tipologie iconografiche traducono il medesimo soggetto secondo due modalità distinte: nel caso dei gruppi lignei italici (ossia della cosiddetta deposizione rituale o simbolica) ciò che è dominante è la funzione ripresentativa od ostensiva, che mostra al devoto la verità della carne piagata e morta di Cristo, invitandolo però all'abbraccio e alla condivisione dell'amore di cui Maria e Giovanni sono testimoni ed esempio. In tal senso l'immagine è un'offerta dell'umanità di Cristo tanto alla contemplazione quanto alla partecipazione. Su questa modalità può aver influito la ricezione dell'arte delle icone orientali, di cui la funzione ostensiva è carattere proprio, che certamente fu copiosa proprio in quell'area geografica dopo il 1204. Forse allora le ragioni iconografiche, culturali e rituali dei gruppi lignei dell'Italia mediana vanno ricercate negli intensi rapporti che quella regione intratteneva al tempo con Bisanzio, di cui per altro sono traccia le coincidenze stilistiche che la critica ha ampiamente rimarcato e discusso⁹³.

Sull'altro versante, la tipologia iconografica della deposizione seguita dai gruppi francesi e iberici rappresenta quell'amore agendolo, ossia lo mette in scena mediante le relazioni affettive significate dai gesti che le diverse figure compiono. In questo senso si attenua la logica dell'ostensione e si accentua quella della partecipazione emotiva.

Accanto alla funzione ostensiva che li accomuna, i complessi di deposizione tanto mitteleuropei e iberici quanto italici esprimono il nuovo senso della relazione d'amore con Dio che caratterizza la spiritualità occidentale a partire dal XII secolo. Appartengono, cioè, al contesto di quell'antropologia delle emozioni o teologia delle relazioni di cui ci siamo occupati e costituiscono in qualche misura la soluzione figurativa del 'teatro del

(1983), pp. 141-208, che ha ipotizzato un'origine cistercense per il gruppo di Tivoli, proveniente dalla collegiata di San Pietro e fatto risalire alla metà del XII secolo. Sul tema si veda anche G. SAPORI, *Esiguità e grandezze del "tòpos" Montone*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 319-323.

⁹³ Cfr. BURRESI, CALECA, *Sacre passioni*, pp. 24-43.



cuore' verso cui la preghiera e la meditazione del periodo si sta volgendo, costruendo non più solo immagini del mistero, ma scene partecipate della storia di Cristo. Questa logica – cui corrisponde ancora una pacata drammaticità dell'azione che non sottolinea l'estrema violenza subita dal corpo di Cristo – include tanto l'abbraccio quanto la risposta affettiva all'amore del Dio, offerto in sacrificio e morto, esemplata *in primis* dalla figura di Maria addolorata.

Anche se non si può stabilire alcuna documentata corrispondenza tra i due fenomeni, sembra interessante il fatto che, tra la fine del 1100 e il 1200, ossia nel periodo in cui i gruppi di deposizione si diffondono a nord delle Alpi, il pianto di Maria divenga modello delle relazioni di amore e di cura verso gli altri (che nel loro insieme costituiscono parimenti il corpo di Cristo) e inizi a essere cantato in sequenze latine note sotto il nome di *planctus*, i cui esempi più antichi – risalenti alla metà del XII secolo – appartengono a un contesto francese che ha forti legami con il mondo dei laici, quello dei canonici vittorini. Contemporaneamente alla rapida espansione mitteleuropea dei *planctus* (inseriti spesso nei riti pasquali), fioriscono i primi testi scritti – poemi e drammi – per la recita pubblica della passione e per la sua realizzazione scenica, che sono attestati in modo particolare nella Francia centro-meridionale e nel Nord-Ovest dei Pirenei catalani, ossia nella zona in cui ritroviamo la maggior concentrazione di deposizioni lignee. Si tratta, come vedremo, di testi in latino e in volgare, anch'essi di difficile attribuzione, che però testimoniano un fermento singolare nel contesto della drammatizzazione del racconto passionista. Un fermento non più esclusivo del mondo colto dei chierici, ma che si apre ai laici, ai pellegrini e cerca soluzioni 'volgari'. Forse è di questo che ci parlano anche i gruppi lignei di deposizione.

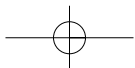


3. *La risposta all'amore di Dio: il dolore di Maria e le sue lacrime*

Come abbiamo visto, la meditazione e la preghiera passioniste costruiscono scene affettive che possono essere abitate. Ciononostante, il fine a cui tendono sembra essere il perdersi nell'abbraccio mistico e sensuale con Cristo piuttosto che la condivisione empatica dei suoi dolori. Bernardo e Aelredo, ma in genere i monaci bianchi, sono interessati in primo luogo al rapporto individuale con Dio e leggono la passione come paradigma di questa somma relazione affettiva. In questo quadro è comprensibile che la figura di Maria sotto la croce – pur immancabile – non sia centrale e preponderante. Lo sguardo è completamente rivolto al Figlio e la risposta emotiva della Madonna al suo dolore passa in secondo piano. D'altronde, come Giorgio Picasso ha sottolineato, lo stesso Bernardo, che si rivolge alla Vergine con le parole della più devota poesia, la considera sempre Madre di Cristo, assegnandole un ruolo comunque secondario e mai approfondendo la speculazione in rapporto ai Misteri nei quali fu coinvolta (nessun riferimento esplicito all'assunzione corporale, nessuna aggiunta ai temi della maternità spirituale e della mediazione nel piano salvifico rispetto agli insegnamenti anselmiani). Di fatto, fatta salva la devozione mistica che il 'dottore mellifluo' ha per Maria, nel contesto della teologia ascetica bernardina la mariologia non compie alcun passo in avanti⁹⁴. Non stupisce quindi che, oltre alla passione, i cistercensi leggano anche il *Cantico dei Cantici* (ossia il testo centrale della nuova antropologia affettiva) come l'intimo rapporto dell'anima con Dio⁹⁵, quando, sin dalla metà dell'XI secolo, era in voga un'interpretazione mariana del libro salomonico immaginato come il segreto dialogo celeste tra Maria e Cristo. Questa interpretazione era legittimata dal fatto che il *Cantico* era divenuto il testo portante della processione per la festa dell'Assunzione di Maria, durante la quale si portava l'icona di

⁹⁴ Cfr. G. PICASSO, *La devozione mariana di San Bernardo*, in BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Sermoni per le feste della Madonna*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1990, pp. 27-32.

⁹⁵ Guglielmo da St. Thierry o Isacco della Stella, ad esempio. Sul tema si veda R.E. GUGLIELMETTI, *La tradizione manoscritta dei commenti latini al Cantico dei Cantici (origini-XII secolo): repertorio dei codici contenenti testi inediti o editi solo nella Patrologia Latina*, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006.



Cristo a incontrare quella della Madre, in una sorta di ripresentazione della visita di Gesù al letto di trapasso della Vergine⁹⁶. Questa dimensione riattuativa della liturgia sostanzia in modo particolare il *Sigillum Sanctae Mariae* di Onorio d'Autun⁹⁷ il quale per primo cerca nel *Cantico* le parole d'amore tra Cristo e sua Madre, schiudendo le immagini allegoriche e sciogliendole all'interno di un racconto drammatico che trasforma la devozione da esperienza ascetica in esperienza reale⁹⁸. Rendendo udibile il dialogo tra Cristo e Maria nei cieli Onorio fece del *Cantico* la più forte 'macchina' memoriale che rende presente l'immagine della madre-sposa unita al figlio-marito da un legame di carne e d'amore perfetto. Non fu però l'unico: i commenti del benedettino Ruperto di Deutz e dei due canonici regolari Filippo di Harvengt e Guglielmo di Newburgh (che leggono il *Cantico* come un epitalamio o un carne nuziale) insistono sulla reciprocità d'affetto tra Maria e il Figlio considerandone i dettagli e soprattutto approfondendo il tema dell'identità della loro carne fondamentale all'interno del dibattito sulla sua Assunzione fisica, a lungo discussa e già da tempo oggetto di devozione⁹⁹, ora però difesa e argomentata attra-

⁹⁶ Il *Cantico* costituiva la lettura principale della festa per l'Assunzione di Maria già dal VII secolo, durante la quale era prevista una processione molto elaborata che partiva dal Laterano, si dirigeva verso la chiesa di S. Adriano e, attraverso l'Esquilino, portava alla Basilica di S. Maria Maggiore una santa icona di Cristo, ritenuta achereopita, perché si incontrasse con quella della Madre che si credeva fosse stata dipinta da san Luca. Durante l'XI secolo la processione, ormai estesa a monasteri e cattedrali europee (soprattutto Worcester e Cluny), prevedeva a volte l'uso di 'reliquie' come il latte della Vergine, considerato consustanziale al sangue di Cristo. L'ordine della processione a Cluny (che si svolgeva dopo la messa del mattino) venne fissato da Odilone nel 1030. Cfr. R. FULTON, *Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?: The Song of Songs as the Historia for the Office of the Assumption*, «Mediaeval Studies», 60 (1998), pp. 55-122.

⁹⁷ L'opera è un puntuale commento dei principali testi per il giorno dell'Assunzione di Maria, fissati nella liturgia sin dal IX secolo e cioè: *Luca* 10, 38-42 che viene letto alla fine del mattutino. *Ecclesiastico* 24, 11-23, letto ai vesperi. *Cantico dei cantici*, letto all'ottava. Cfr. *Sigillum Beatae Mariae*, a cura di C. Dezzuto, Glossa, Milano 2006.

⁹⁸ Un'ampia e dettagliata esegesi dell'opera è in FULTON, *From Judgment to Passion*, pp. 244-288.

⁹⁹ Sin dalla fine del V secolo l'idea del *Transito* o *Dormizione* di Maria è presente nella Chiesa orientale. Nel VI secolo l'imperatore Maurizio con decreto particolare ne fissa la celebrazione liturgica al 15 agosto (la Chiesa siriano-giacobita ne celebra solo la morte, poiché ammette solo la traslazione del corpo incorrotto in un luogo segreto). L'idea della sua immediata resurrezione corporale o della sua assunzione non è teo-

verso il *Tractatus de assumptione beatae Mariae Virginis* attribuito ad Agostino, ma probabilmente redatto verso la fine dell'XI secolo. Se, come la fisiologia riteneva, lo spirito viene dal seme paterno e la carne viene dal grembo materno, *caro enim Jesu caro est Mariae*, ovvero l'umanità di Cristo dipende *esclusivamente* da Maria, unico e solo genitore umano; la morte e la putrefazione del suo corpo, allora, non erano solo impossibili in ragione del suo essere stata preservata dal peccato originale e dall'aver generato Cristo, ma anche perché, una con quella del figlio¹⁰⁰, ne avrebbe reso la resurrezione imperfetta¹⁰¹. Allo stesso modo il dolore di Cristo durante la passione non è tradotto ma è propriamente avvertito e condiviso da Maria nel corpo oltre che nell'anima¹⁰².

Il rimarcare l'identità della carne di Cristo con quella di Maria comporta alcune riflessioni: da una parte rimanda alla centralità che il corpo assume nella resurrezione a partire dal XII secolo, di cui si è ampiamente occupata Caroline Walker Bynum, mettendone in evidenza l'importanza nella definizione dell'identità della persona e della sua continuità, anche in opposizione alle teorie

logicamente confermata né unanimemente condivisa nel Medioevo sia orientale che occidentale. Tuttavia, dal VII secolo con il papa siriano Sergio I la festa della Dormizione si festeggia con una processione solenne, analogamente alle altre maggiori feste mariane (Natività, Purificazione, Annunciazione). Cfr. voce *Assunta*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia*, a cura di S. de Fiores e S. Meo, San Paolo, Cinisello Balsamo 1986, pp. 151-152 (a cura di S. Meo) e pp. 161-163 (a cura di D. Sartor).

¹⁰⁰ Il concetto dell'unità fisica e spirituale di Maria e di Cristo è chiaramente espresso da Arnolfo di Bonevalle nel suo *Libellus de laudibus B. Mariae Virginis*: «una est Mariae et Christi caro, unus spiritus, una charitas, et ex quo dictum est ei: Dominus tecum, inseparabiliter perseveravit promissum et donum» (PL 189, col. 1729).

¹⁰¹ A proposito si veda D.S. ELLINGTON, *From Sacred Body to Angelic Soul. Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe*, The Catholic University of America Press, Washington DC 2001, pp. 102-141 e FULTON, *From Judgment to Passion*, in particolare il paragrafo del VII capitolo (II parte), *Love of the Flesh*, pp. 383-397.

¹⁰² In particolare è Guglielmo di Newburgh che nel suo commento al *Cantico* (dal titolo *Explanatio sacri epithalamii in matrem sponsi*) spiega come sia il consenso volontario che Maria dà all'incarnazione a rendere possibile il piano di salvezza. Senza il suo consapevole *Fiat mihi* Cristo non sarebbe nato come uomo. Lei, che in quanto vergine madre è l'unico genitore umano, dà al Figlio la sostanza della carne dalla sua carne (*ex carne mea dedi carnis substantia*), che è quindi totalmente e reciprocamente identica e dunque rende necessaria la sua assunzione in cielo acciocché la resurrezione del Figlio sia completa e perfetta. Ma soprattutto Maria sotto la croce non soffre per Cristo, ma con Cristo condividendo in modo totale il suo dolore, che avverte nel corpo e nel cuore in virtù del legame materno di sangue e di amore. Nessun amore può essere più grande. Cfr. *ibi*, pp. 309-464.

catate che, negando la realtà dell'incarnazione e della passione, negavano il valore di verità dell'umanità di Cristo. In quel periodo, infatti, i teologi sono convinti che la sopravvivenza della persona non dipenda solo dall'individuo come entità psicosomatica (in cui il corpo non è solo un abito, ma è parte integrante), ma più specificatamente dalla resurrezione dello stesso corpo (ossia della stessa, medesima carne) che deve essere reintegrato nell'identica materia fisica che si era distrutta dopo la morte: il corpo risorto deve essere strutturalmente e materialmente uguale al corpo terrestre, poiché esso non è solo necessario alla persona come l'anima, ma perché l'*io* non può prescindere dal suo corpo fisico¹⁰³.

Dall'altra parte il rapporto tra Cristo e Maria diventa il paradigma della reciprocità d'amore, che è fondativa di un diverso modo di intendere le relazioni tra le persone. Quel sentimento, se trova nel *Cantico dei cantici* le parole migliori per potersi esprimere con gioia, è rappresentato nella passione attraverso la compassione. Proprio mediante lo sguardo di Maria e il suo modo di sentire il Figlio, l'uomo viene fatto partecipare della relazione parentale perfetta con Cristo, legittimata per altro dal reciproco affidamento della Madre e di Giovanni, che rende Maria madre di tutti. L'umanità, dunque, condividendo il dolore della carne di Cristo nei termini di un'affettività materna, viene confermata come facente parte di quell'unico corpo, ossia come *ecclesia*. La reciprocità emotiva che ridefinisce il rapporto di parentela, consente alle relazioni tra persone di travalicare l'identità personale, portando l'*io* ad assimilarsi al *tu*¹⁰⁴, nel senso di una coappartenenza genetica che fa del sangue un legame d'amore.

Quale «sigillo» migliore dell'amore di Maria, sposa e madre eppur vergine, può essere impresso nel cuore dell'uomo e nella sua memoria per imparare ad amare Dio stesso? Se la misura perfetta dell'*affectus* è la sua condivisione sino a fare di due un unico individuo, non basta guardare l'umanità piagata di Cristo e cercar-

¹⁰³ Cfr. BYNUM, *The Resurrection of the Body*, pp. 135-136. Sul tema si vedano anche EAD., *Material Continuity, Personal Survival, and the Resurrection of the Body. A Scholastic Discussion in Its Medieval and Modern Contexts*, «History of Religions», 30 (1990), pp. 51-85 ed EAD., *Death and Resurrection in the Middle Ages: Some Modern Implications*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 142 (1998), 4, pp. 589-596.

¹⁰⁴ Cfr. K.F. MORRISON, "I Am You". *The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology and Art*, Princeton University Press, Princeton 1988.



ne il dolore imprimendolo sulla propria carne, non basta contemplarne la dolorosa carità e cercarne l'abbraccio; bisogna guardare il corpo di Cristo attraverso gli occhi di Maria, avvertirne il dolore attraverso la sua sofferenza e rispondere a esso con quel pianto.

3.1. Il 'planctus'

Questa concezione carnale e affettiva del rapporto tra Madre e Figlio è la base su cui si innesta un primo mutamento del racconto passionista che, diversamente dalla lezione evangelica, dà voce alla presenza sotto la croce di Maria dolente, le cui lacrime sono nuove, diverse da quelle che avevano avuto grande successo nel XII secolo e che sono principalmente di pentimento¹⁰⁵. Tuttavia, la rivoluzione affettiva iniziata nel secolo precedente aveva connotato il *dono delle lacrime* di un'intima dolcezza umana – già lo notammo in Giovanni da Fécamp e in Anselmo – trovando nella *figura* di Maria Maddalena la sintesi del dolore penitenziale e della conversione all'amore¹⁰⁶. Con questa precisa funzione il pian-

¹⁰⁵ Il favore medievale verso le lacrime le rende quasi un «segno di religione nel senso etimologico della parola», secondo la definizione di Le Goff (J. LE GOFF, *Saint Louis*, Gallimard, Paris 1996, p. 875), un carattere peculiare del sistema antropologico cristiano. Ma nei secoli cristiani le lacrime assumono un diverso significato, un diverso accento. Se all'inizio c'è il concetto della grazia delle lacrime («beati coloro che piangono perché saranno consolati»), attraverso cui si stabilisce un legame forte tra l'afflizione e l'elezione divina (che è il concetto stesso di misericordia), poi sono segno di un'umanità profonda (lo stesso Cristo ne fa esperienza per tre volte) di emozione e di virtù. Dall'XI secolo le lacrime divengono l'espressione della contrizione del cuore e sono collegate al crescente interesse per l'azione penitenziale (comune a personalità come Romualdo, Guglielmo da Volpiano, Pier Damiani, Giovanni da Fécamp, Anselmo) e al forte desiderio di imitare la passione di Cristo. Verso il XII secolo, grazie alla spiritualità cistercense, il pianto cambia significato e da segno di compunzione diventa prova d'amore verso Dio, stimolato dalla memoria di Cristo, in particolare dalla passione la cui meditazione non è più solo affare di pochi, ma comincia ad avere un interesse più allargato, oltre i confini dei monasteri, portando il dono delle lacrime a essere centrale nella spiritualità dell'Occidente (cfr. NAGY, *Le don des larmes au Moyen Âge*). Cfr. anche J. MICHELET, *La passion comme principe d'arte au Moyen Âge*, in *Oeuvres complètes*, éd. P. Viallaneix, Flammarion, Paris 1971.

¹⁰⁶ Maddalena diviene figura allegorica del pianto umano d'amore; spesso descritta come la testimone privilegiata dell'umanità di Cristo, rappresenta l'umanità stessa che con le lacrime esprime pentimento e amore. Il suo è un cammino da una situazione infima, quella della peccatrice, sino a uno statuto elevato dell'anima, come amante contemplativa di Cristo. Lei è l'esempio di conversione e le lacrime sono il modello. Maddalena è connessa ai fluidi: lei si scioglie in lacrime, unge il corpo e

to fu caratteristica peculiare di una spiritualità 'verticale', ascetica come quella monastica, in particolare cistercense, o come quella della 'vita reclusa', che preoccupata della salvezza individuale cercava il contatto diretto del singolo con Dio e trovava nel fluire delle lacrime la grazia del lavacro della colpa. I canonici regolari, invece, che avevano una visione 'orizzontale, sociale e comunitaria della perfezione, non attribuivano un valore dirimente alle lacrime ritenendole piuttosto un segno esteriore del pentimento, insufficienti nel mondare dal peccato il quale doveva essere rimesso attraverso il sacramento della confessione. Per loro era fondamentale la partecipazione all'*ecclesia* in quanto corpo di Cristo, e per questo davano grandissima importanza all'esercizio della carità, che per gradi successivi, portava l'amante a farsi simile all'amato, e l'uomo a ritornare a Dio: «vis amoris amantem in amati similitudinem tranformat» diceva Ugo da San Vittore¹⁰⁷.

Forse è significativo, allora, che proprio in ambiente canonico siano fiorite le prime elaborazioni letterarie del pianto di Maria, le cui lacrime – proprio per via della purezza assoluta di colei che le versa – non hanno nulla di penitenziale e sono piuttosto espressione della fusione d'amore perfetta e della sua condivisione. Si tratta di composizioni sequenziali – e dunque cantate – in latino, generalmente indicate con il nome di *planctus*, che sembrano avere nell'abbazia parigina di San Vittore – fondata agli inizi del secolo XII da Guglielmo di Champeaux e sede dei canonici regolari di Sant'Agostino – uno dei centri maggiormente fecondi¹⁰⁸. L'importanza del centro parigino per la composizione

trova la sorgente della misericordia. È l'acqua spirituale che lava i peccati e irriga l'anima arida. È l'acqua battesimale. Sul significato dei liquidi della grazia, lacrime e unguenti profumati, nel culto di Maria Maddalena cfr. D. IOGNA-PRAT, *La Madeleine du Sermo in veneratione Mariae Magdaleneae attribué à Odon de Cluny*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome», 104 (1992), 1, pp. 37-70. Delle origini del culto di Maria Maddalena si è occupato V. SAXER, *Le cult de Marie-Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Age*, 2 voll., Publications de la Société des Fouilles Archéologique et des Monuments Historiques de l'Yonne, Auxerre 1959.

¹⁰⁷ Cfr. NAGY, *Le don des larmes*, pp. 329-362. I testi che vengono analizzati sono soprattutto quelli di Ugo e di Riccardo da S. Vittore.

¹⁰⁸ Sulla primazia di S. Vittore nella composizione di nuove sequenze nel XII secolo cfr. M. FASSLER, *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge 1993. La studiosa sostiene l'esistenza di una tradizione vittorina che in quel secolo viene nettamente a distinguersi in particolare da quella di Notre Dame. Essendo S. Vittore una 'derivazione' della

dei *planctus* si dedurrebbe dal fatto che a esso sono riconducibili le due composizioni più antiche a oggi conosciute e che ebbero grande influenza sul genere, cioè il *Planctus ante nescia*, attribuito a Goffredo da San Vittore († 1125) e il *Moestae parentis Christi*, attribuito ad Adamo da San Vittore († 1190), entrambe risalenti, dunque, al XII secolo¹⁰⁹.

Quale fosse originariamente l'uso di tali componimenti melici, se fossero destinati alla preghiera, alla lode, alla liturgia o ad altro è molto difficile dirlo. Il genere, se così possiamo chiamarlo, ha una lunga tradizione che giunge sino al XVI secolo e che nel corso del tempo vede una produzione di brani sempre maggiore e diversificata sia per quanto riguarda gli schemi compositivi, sia per le occasioni in cui venivano cantati.

I *planctus* latini presentano, in buona sostanza, tre forme compositive: la forma lirica del corrotto, la forma del dialogo e la forma dialogico-narrativa del ricordo. Tuttavia non è raro trovare soluzioni ibride (narrative e liriche, liriche e dialogiche), in parte dovute all'unione di versi provenienti da più di un brano.

La forma lirica del corrotto è il vero e proprio pianto di Maria in prima persona per il supplizio e la morte del Figlio. La scena presupposta (e dunque interna al componimento) è il Golgota dove Cristo è agonizzante sul patibolo; la madre sta ai piedi della croce e può dar sfogo al suo dolore in due momenti, ossia prima che la morte del Figlio sopraggiunga o dopo che il Figlio è spirato: in tal caso è davanti a quel corpo esanime e ne agogna la restituzione.

Il pianto in forma di dialogo (un esempio del XIII secolo è il *Dialogus Virginis cum cruce*)¹¹⁰ può coinvolgere altri protagonisti della

cattedrale, la rivalità tra le due istituzioni è giustificata (su questo tema in particolare cfr. EAD., *Who Was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequence Manuscripts*, «Journal of the American Musicological Society», 37 [1984], pp. 233-269). La terza parte del suo lavoro studia il contesto teologico e politico delle sequenze vittorine, in particolare legandole alla visione della Chiesa, dei sacramenti e della liturgia di Ugo da S. Vittore che mescola immagini concrete e allegoriche.

¹⁰⁹ Cfr. G. CATTIN, *Testi e musiche dei Compianti mariani fino al XV secolo nell'Italia del nord, in Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Atti del Convegno *Attorno ai gruppi lignei della Deposizione* (Milano, 15-16 maggio 2003), a cura di F. Flores d'Arcais, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 94, nota 15.

¹¹⁰ «Crux de te volo conqueri / quid est, quod in te reperi, / Fructum tibi non debuitum?», in AH, XXI, 14.

passione (e cioè il Figlio, Giovanni, le Marie e in particolare Maddalena, la croce), oppure interlocutori esterni, quali, ad esempio, il popolo (come nel trecentesco *Dialogus Mariae cum Populo*)¹¹¹. Maria può raccontare l'intera vicenda passionista, o limitarsi al lamento angoscioso ai piedi della croce oppure prorompere nel corrotto dopo la morte e durante la deposizione del Signore.

Nella forma dialogico-narrativa del ricordo¹¹² la madre viene interrogata sul passato e ripercorre i fatti ricostruendoli dal suo punto di vista, di conseguenza la scena del Golgota è piuttosto evocata che concretamente presente. Molto usata nel corso del 1200, sortirà la formazione di ampie *lamentationes* narrative, sia latine che volgari, in cui Maria diviene tramite commosso e doloroso di un nuovo racconto della passione. Ce ne occuperemo più avanti.

Alla forma lirica appartengono due dei *planctus* più antichi¹¹³, ossia il già citato *Planctus ante nescia*¹¹⁴ e il dugentesco *Flete fideles animae*¹¹⁵, che godranno di una certa fortuna nei secoli successivi¹¹⁶. I due *planctus* sono esemplari poiché, pur toccando gli stessi temi e costruendo sostanzialmente le stesse immagini, presentano una struttura diversa, determinata da due distinte modalità del pianto che si svolge in due distinte circostanze e secondo due distinti ordini.

¹¹¹ «O perpulchra domina / cur sic perturba?», in AH, XXXI, 171.

¹¹² Una delle prime attestazioni è il dugentesco *Surgit Christus com trophaeo*, sequenza prevista per il tempo di Pasqua e assai diffusa a giudicare dal cospicuo numero di manoscritti che la attestano, dai quali però si ricavano due varianti, quella in cui l'interlocutrice del dialogo è Maria Madre e l'altra in cui è Maria Maddalena: «Mater Christi, quid vidisti / contemplando crucem, Christi? Vidi Iesum spoliari et in cruce sublevari / peccatorum manibus» (AH, LIV, 230).

¹¹³ Insieme, forse, al *Qui per viam pergitis* (AH, X, 95), anch'esso di provenienza francese e contenente molti versi in comune con il *Planctus ante nescia*, pur essendo un *planctus* non interamente lirico, ma a tratti narrativo e dialogico nel suo *explicit*, laddove è inserito un dialogo con Cristo.

¹¹⁴ In AH, XX, 199.

¹¹⁵ *Ibi*, XX, 198. Giulio Cattin concorda con altri studiosi circa l'origine francese anche di questo *planctus*, noto soprattutto attraverso fonti germaniche (cfr. CATTIN, *Testi e musiche dei Compianti mariani*, p. 94, nota 15).

¹¹⁶ Il *Flete fideles animae* fu così popolare anche in Italia che Salimbene de Adam ne attribuì la paternità a Gregorio IX (cfr. SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, I, a cura di G. Scalia, Laterza, Bari 1966, p. 554).



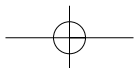
Il *Planctus ante nescia* è il lamento sotto la croce della madre *sola*, la quale prima piange l'agonia del Figlio rivolgendogli sguardo e parole direttamente a lui, poi, dopo la sua morte, supplica la restituzione del corpo e davanti al tremore di cielo e terra invoca il pentimento dei malvagi e la condivisione delle sue lacrime. Dal pianto per il Cristo paziente, dunque, si giunge al compianto per il Cristo morto: le due situazioni sono diverse e diverse sono le lacrime. Nella prima parte, se così possiamo intendere i versi che dall'esordio giungono sino alla richiesta di riavere il cadavere di Cristo¹¹⁷, Maria articola il suo lamento nella relazione di anima e corpo con il Figlio giocata sul continuo contrasto tra beatitudine, dolcezza, gioia (passate) e dolore, tormento, miseria (presenti). Contrapposizione che è riassunta nei versi iniziali («*planctus ante nescia / planctu lassor anxia*» *Io che prima non sapevo cosa fosse il pianto, ora, affaticata, dal pianto sono stremata*) ed è già totalmente espressa nell'immagine della madre che guarda a un tempo con tenerezza e dolore il figlio, fonte di infinita tristezza e di unica consolazione («*Fili, dulcor unice, / Singulare gaudium, / Matrem flentem respice / Conferens solatium*»). L'intero *planctus* poggia sull'intimità relazionale tra Maria e Cristo, cui è legata una reciprocità di anima e corpo così totale da giustificare il tormento che ella, alla vista delle ferite del Figlio, prova nel cuore, nella mente e negli occhi secondo un ordine che ripercorre, ma al contrario, la direzione della visione, quasi che il dolore penetrato in lei, da lei tornasse a uscire con le lacrime:

Pectus, mentem, lumina
Torquent tua vulnere.

Infatti, il pianto di Maria in sé è esattamente la manifestazione fisica dell'intimo essere una con il Figlio, l'espressione esteriore di un dolore interno:

Gemitus, suspiria
Lacrimaeque foris,
Vulneris indicia
Sunt interioris.

¹¹⁷ Cioè dalla strofa 1^a alla strofe 9^a esclusa, seguendo la divisione data negli *Analecta Hymnica*.



Un pianto che è il segno dell'amore del cuore, di quel legame totale e di quell'intima fusione che Bernardo e Aelredo – piangendo la morte dei rispettivi confratelli e amici Gerardo e Simone – spiegavano proprio servendosi di un lessico mariano preciso (la spada che scinde i due cuori, le viscere che sono strappate dal corpo, il perdere madre, figlio e marito richiamandosi al cosiddetto «stilema della derelitta»)¹¹⁸, che, evidentemente, meglio di ogni altro esprimeva il senso della coappartenenza fisica ed emotiva¹¹⁹:

Adhaesit anima mea animae illius; et unam fecit de duabus, non consanguinitas, sed unanimitas. [...] Cum ergo essemus cor unum et anima una, hanc meam pariter atque ipsius animam pertransivit gladius, et scindens. [...] Et dicitur mihi: «Ne flevetis?». Avulsa sunt viscera mea a me; et dicitur mihi: «Ne senseris?». Sentio, sentio [...] quia nec fortitudo lapidum fortitudo mea, nec caro mea aenea est; sentio prorsus et doleo, et dolor meus in conspectu meo semper. [...] Carnalem quis dixerit? Ego humanum non nego, sicut nec me hominem. [...] Meus Girardus erat, meus plane. An non meus, qui frater sanguine fuit, professione filius, sollicitudine pater, consors spiritus, intimus affectu?¹²⁰.

E Aelredo, piangendo Simone, rimarca il loro legame d'affetto parentale, così intimo da farli essere un sol cuore:

È incredibile [...] che si possa ancora dire che io vivo dopo che mi è stata tolta una parte così rilevante della mia vita. [...] È come se mi fossero state strappate le viscere, la mia anima infelice è stata come dilaniata. [...] Simone da solo per me fu [...] figlio per la sua età, padre per la sua santità, amico per la sua carità. Piangi [...] il tuo padre carissimo, piangi il tuo figlio affezionatissimo, piangi il tuo dolcissimo amico. [...] Mi rattristo perché mi è stato strappato il mio amico più caro, colui che era un cuore solo con me¹²¹.

¹¹⁸ Sul tema cfr. R. BETTARINI, *Lo stilema della derelitta*, «Studi di filologia italiana», 41 (1983), pp. 5-16.

¹¹⁹ Nel suo *De gradibus humilitatis* Bernardo discute la crescita nell'amore che deriva dall'identificazione di un confratello e Aelredo nel suo *Speculum charitatis* porta avanti l'idea che l'ascesi verso l'amore di Dio possa realizzarsi attraverso l'amore per gli altri, ossia attraverso l'attiva identificazione con le emozioni e le sofferenze dell'altro.

¹²⁰ BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Sermo XXVI*, in *Sermones super Cantica Canticatorum*, in *Sancti Bernardi opera*, I, p. 177.

¹²¹ AELREDO DI RIVEAULX, *Speculum caritatis*, in *Opera omnia*, I, p. 59: «Mirum tamen, si vivere dicendum sum, cui ablata est tanta portio vitae meae. [...] Quasi avulsa sunt



Quelle lacrime, dunque, sono segno d'amore e di umanità, dell'intimo essere due in uno.

Con questo genere di pianto si articola la prima parte del *Planctus ante nescia*, attraverso le opposizioni tra vita e morte, innocenza e colpa, pietà e crudeltà, amore e dolore che costituiscono quasi un *tópos* nella poetica del lamento passionista.

Il *Flete fideles animae*, invece, è da subito un invito al compianto che si svolge davanti a Cristo già morto e ancora appeso alla croce, visto forse nell'imminenza del suo trapasso, reso evidente dal colpo di lancia inferto al costato. Anche in questo caso chi parla è solo Maria ed è lei a guidare il corso delle lacrime; ma non potendo rivolgersi al Figlio e dunque non potendo godere della reciprocità di quella relazione, offre disperatamente il proprio dolore alla partecipazione altrui. Ciò che trafigge il «chiuso recinto» della vergine madre non è la vista diretta delle piaghe dolenti, ma lo «spettacolo» consumato di croce e lancia:

Triste spectaculum
Crucis et lanceae
Clausum signaculum
Matris virgineae
Profunde vulnerat.

La distanza tra le due modalità del pianto è più chiara quando si considera come vengano declinati gli accenti di partecipazione al dolore del Figlio (che trapassa l'anima di Maria così come Simeone aveva profetizzato)¹²² che, in entrambi i casi, sono legati alla vista di lui crocefisso, mostrato nella cruda realtà del suo corpo e del suo sangue, che sgorga copioso. Ma se da una parte l'immagine che la madre ha davanti è quella del corpo morto, col capo reclinato, le mani piagate e insanguinate e il petto squarcia-

viscera mea, quasi dilaniata infelix anima. [...] Omnia haec mihi unus Simon fuit; filius aetate, pater sanctitate, amicus caritate. Plora, ergo, miser carissimum patrem tuum, plora amantissimum filium tuum, plora dulcissimum amicum tuum. [...] Doleo dilectissimum meum, unicordem meum mihi ereptum».

¹²² Così nel *Planctus ante nescia*: «O verum eloquium / Justi Simeonis, / Quem promisit, gladium / Sentio doloris», e nel *Flete fideles animae*: «Hoc est quod dixerat, / quod propheta verat / senex praenuntius / hic ille gladius / qui me transverberat».

to e grondante, dall'altra è quella del Figlio ancor vivo, gravato dalla pena dei chiodi e colto nel momento estremo del tormento, reso efficacemente dall'idea del sangue che abbandona le labbra per fluire dalle ferite in un'onda cruenta:

Dum caput cernuum,	Quam gravis
Dum spinas capitis,	In clavis
Dum plagas manuum	Est tibi poena.
Cruentis digitis	Proh dolor,
Supplex suspicio,	Hinc color
Sub hoc supplicio	Effugit oris,
Tota deficio,	Hinc ruit,
Dum vulnus lateris,	Hinc fluit
Dum locus vulneris	Unda cruoris. (<i>Planctus ante nescia</i>)
Est in profluvio. (<i>Flete fideles animae</i>)	

Perciò nel *Planctus ante nescia* l'immagine così dolorosamente palpitante rimanda al legame tra carne e carne e richiama immediatamente il ricordo della gravidanza e della nascita (contrappo-
nendo a una generazione gloriosa una morte ignominiosa, a un peso del ventre così dolce una ricompensa così amara)¹²⁴, motivando anche la successiva richiesta supplichevole di riottenere il cadavere di Cristo onde rinsaldare l'antico legame tra i baci e gli abbracci («reddite moestissimae / Corpus vel exanime, / Ut sic minoratus / Crescat cruciatus / Osculis, amplexibus»).

Nel *Flete fideles animae*, invece, all'immagine del corpo morto corrisponde quella sacrificale del re della vita, dell'agnello senza colpa e dell'ostia, ossia di un'altra carne, che non è quella intima partorita dalla madre, ma quella pura, immolata per il peccato:

¹²³ «O quam sero deditus, / Quam cito me deseris. / O quam digne genitus, / Quam abjecte moreris. / O quis amor corporis / Tibi fecit spolia, / O quam dulcis pignoris / Quam amara praemia» (*Planctus ante nescia*).



Ergo quare, fili care,
 Pendes ita, cum sis vita
 Vivens ante saecula?
 Rex coelestis, pro scelestis
 Alienas solvis poenas,
 Agnus sine macula?
 Munda caro, mundo cara,
 Cur in crucis ares ara
 Pro peccatis hostia
 Cur in ara crucis ares,
 Caro, quae peccato cares,
 Caro culpae nescia?

Questo diverso riferirsi al corpo del Figlio (vivo o morto) influisce anche sul modo con cui è articolato uno dei temi centrali di entrambi i *planctus*, ossia l'attacco che Maria sferra contro i suoi assassini. Nel *Planctus ante nescia* ella si rivolge alla *gens invida* in due momenti: in un primo tempo quando il Figlio è ancora in vita contrappone la sua *pia gratia* al loro *scelus* e urla la natura criminosa delle loro azioni contro un innocente («O pia gratia / Sic morientis, / O zelus, o scelus / Invidae gentis. / O fera dextera / Crucifigentis, / O lenis in poenis / Mens patientis. [...] / Quod crimen, quae scelera / Gens commisit efferat! / Vincla, virgas, vulnera, / Sputa, spinas, cetera / Sine culpa patitur»); questa invettiva, che all'apparenza può sembrare uno sfogo naturalmente umano, è però alternata al desiderio di condividere la morte del Figlio, un desiderio così forte da indurre la madre a chiedere ai carnefici di crocifiggere lei al suo posto, oppure di appenderli entrambi, e nello stesso tempo, alla stessa croce, rimarcando in che misura l'uguale sentire la renda pienamente compassionata:

Nato, quaesio, parcite,
 Matrem crucifigite
 Aut in crucis stipite
 Nos simul affigite,
 Male solus moritur.

Quando, invece, Cristo è ormai morto Maria mostra agli aguzzini la loro colpa, apostrofa la loro cecità che li rende incapaci di com-

prendere il subbuglio della terra e del cielo, li accusa di preferire il male al bene, Barabba a Cristo, la sedizione alla pace¹²⁴:

Quid stupes, gens misera,
 Terram se movere,
 Obscurari sidera,
 Languidos lugere?
 Solem privas lumine,
 Quomodo luceret?
 Aegrum medicamine,
 Unde convaleret?
 Homicidam liberas,
 Jesum das supplicio;
 Male pacem toleras.
 Veniet seditio.
 Famis, caedis, pestium
 Scies docta pondere
 Jesum tibi mortuum
 Barrabamque vivere.

Lei, che ha svelato la verità, li invita al pentimento cioè a riconoscere, a vedere ciò che hanno compiuto e, quasi mettendo davanti ai loro occhi il corpo morto come risultato delle loro azioni, offre loro l'ultima opportunità di lavare le proprie colpe attraverso lo stesso sacrificio di Cristo:

Gens caeca, gens flebilis,
 Age poenitentiam,
 Dum tibi flexibilis
 Jesus est ad veniam.
 Quos fecisti, fontium
 Prosint tibi flumina,
 Sitim sedant omnium,
 Cuncta lavant crimina.

Nel *Flete fideles animae* l'invettiva contro gli aguzzini di Cristo è ugualmente cruda e sempre basata sulla contrapposizione tra innocenza e colpa, virtù e vizio, ma la condanna è subito più decisa ed espressa sulla base di un giudizio che sembra impietoso:

¹²⁴ È questo l'argomento tradizionale dell'irricoscenza dei crocefissori, della loro mancanza di fede e di intelligenza che li rende, oltre che stolti, crudeli, gente che ricambia il bene con il male.

O mentes perfidas
 et linguas duplices
 Et testes subdolos
 ac falsos iudices,
 Senes cum junioribus
 Solent majoribus
 Criminibus
 Damnati
 Ferre stipendium
 Suspendium
 Peccati.
 A damnatis is
 damnatur innocens
 Explens, quod expedit,
 quod decet, edocens,
 Fremunt auctores criminum
 Et viri sanguinum
 In Dominum
 Salutis
 Zelo nequitiae
 Sub specie
 Virtutis.

Tant'è che per sanare lo *zelus nequitiae* è necessario dare voce a un secondo momento di compianto, quello di Giovanni e Maria stretti in un nuovo patto di reciproca cura («Mi Johannes, plancum move, / plange mecum, fili nove, / fili novo foedere / matris materterae, tempus est lamenti»), e immolare al Cristo morente il sacrificio di queste lacrime («immolemus intimas / lacrimarum victimas / Christo morienti»)¹²⁵ che in qualche misura sembrano essere l'unica possibilità di salvezza per quelli che, terrorizzati dal moto della terra e dal cielo atterrito a causa dello *scelus terrae*, «gladios in sanctorum filios allidunt et te, Christe hagnos, occidunt».

Il compianto, dunque, sembra avere un significato più marcatamente purificatorio ed espiativo: le lacrime altrui si aggiungono a quelle proprie della madre che davanti alla carne spezzata di Cristo, ossia al suo corpo morto, assumono un valore redentivo.

¹²⁵ Le parole che seguono sembrano essere il testo del pianto comune, quasi una preghiera corale davanti al crocefisso: «salutaris noster Jesus / captus, tractus, vinctus, caesus, / et illusus alapis / a gehennae satrapis, / auctor verae lucis, / dies notes caliditur, / vita mortem patitur, / mortem autem crucis».

Il che è chiaramente detto nel *Flete fideles animae* dove Maria che immola le *lacrimarum victimas* a Cristo riveste addirittura una funzione sacerdotale che non è nuova nel pensiero teologico coevo: già Bernardo aveva sottolineato quanto la Vergine contribuisse a offrire in sacrificio il Figlio¹²⁶, e Arnaldo di Bonevalle (l'abate biografo di Bernardo) aveva espresso con chiarezza il suo essere non solo co-celeberrante, ma anche vittima che immola la sua anima e, con il sacrificio del proprio materno affetto, si fa mediatrice presso Dio della salvezza degli uomini¹²⁷.

Nel *Planctus ante nescia*, in modo più attenuato, è comunque il dono del sacrificio che porta al compianto il quale, trasformando il dolore in dolcezza, si scioglie nell'abbraccio reciproco con il Cristo crocefisso («Flete, Sion filiae, / Tanta gratiae gratiae / Muneris, angustiae / Sibi sunt deliciae / Pro vestris offensis. / In amplexu ruite, / Dum pendet in stipite, / Mutuis amplexibus / Parat se amantibus / Manibus extensis»). La madre contribuisce a questa riappacificazione e vede nelle lacrime altrui il risarcimento del debito di dolore che lei ha pagato:

In hoc solo gaudeo,
Quod pro vobis doleo,
Vicem, quaeso, reddite,
Matris damnum plangite.

¹²⁶ «Offri il figlio tuo, o Vergine santa, presenta al Signore il frutto benedetto del tuo seno. Offri la vittima santa e gradita a Dio per la riconciliazione di tutti noi», BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Sermoni per le feste della Madonna, Sermone III per la festa della Purificazione*, p. 191.

¹²⁷ «Securum accessum iam habet homo ad Deum, ubi mediatore causae suae Filium habet ante Patrem, et ante Filium matrem. Cristo, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera; Maria Cristo pectus et ubera. [...] Dividunt coram patre inter se mater et filio pietatis officia, [...] et condunt inter se reconciliationis nostrae inviolabile testamentum. Maria Christo se spiritu immolat et pro mundi salute obsecrat, Filius impetrat Patre condonat» (*Libellus de laudibus B. Mariae Virginis*, PL 189, coll. 1726-1727). In modo ancora più efficace nel trattato *De septem Verbis Domini in cruce*, PL 189, coll. 1693-1694: «Nimirum in tabernaculo illo duo videres altaria aliud in pectore Mariae, aliud in corpore Christi. Christus carnem, Maria immolabat animam. Optabat quidem ipsa, ad sanguinem animae et carnis suae addere sanguinem, et elevatis in cruce manibus celebrare cum filio sacrificium vespertinum, et cum Domino Jesu corporali morte redemptionis nostrae consummare mysterium; sed hoc solius summi sacerdotis privilegium erat, ut de sanguine munus intra sancta inferret; nec poterat ei consors haec esse cum aliquo dignitas, et in reparatione hominis nulli angelo, nulli homini cum eo fuit, aut esse potuit communis auctoritas. Cooperabatur tamen plurimum secundum modum suum ad propitiandum Deum ille matris affectus».



Se, dunque, nel pianto ciò che viene espresso è piuttosto il suo essere partecipe di Cristo, nel compianto – cioè nella condivisione della compassione – Maria svolge pienamente il suo ruolo di corredentrica e di mediatrice di salvezza, associando alle sue lacrime quelle degli occhi umani che, dopo aver lavato la colpa, solo suo tramite possono accedere al perdono amorevole del Padre.

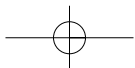
Esattamente questo tema viene toccato dal secondo dei *placatus* più antichi, quel *Maestae Parentis Christi*¹²⁸ cui accennavamo, una composizione narrativa e lirica, anch'essa articolata tra pianto e compianto nella quale, però, il racconto compone scene precise e dettagliate che vengono visualizzate grazie alle molte indicazioni relative ad azioni e a gesti.

Già l'esordio è un invito a raccogliere le lacrime della madre versate per il sangue redentore dell'agnello, e il corpo di Cristo crocifisso è subito descritto, come di tradizione, attraverso l'elenco delle pene («sputa, clavos / atque ludibria, / spinas tulit / et saeva verbera»). A quella vista (*cernens supplicia*) Maria inizia il pianto, con un'indicazione precisa dell'azione, quasi una didascalia implicita, interna al testo narrativo: «flet discernens pectus et ubera». Sebbene l'ordine delle lacrime sia ancora una volta articolato sull'opposizione tra vita e morte, innocenza e colpa, gioia passata e dolore presente¹²⁹, ora è però declinato nel suo essere qualcosa che accade, ben reso dal continuo punteggiare il lamento lirico con verbi che indicano il tono e i modi del pianto (*clamat, congeminat, plorans tristis quam saepe replicat, clamans dat alta suspiria*).

Ed è proprio in quanto azione che avviene ai piedi della croce e che è la risposta emotiva e fisica alla visione della morte *in fieri* del Figlio, che il pianto si distingue dal compianto: è nel morire di Cristo che Maria soffre le pene di lui, pagando con usura il debito di un dolore viscerale che le era stato risparmiato nel momento del parto e che è un dolore florido, che genera vita:

¹²⁸ In AH, LIV, 202.

¹²⁹ Il contrasto tra gioia passata e dolore presente è affrontato richiamando la memoria dell'annuncio di Gabriele che in quel momento a Maria sembra colmo di promesse mendaci («est istane gratia, / quam sic mihi repulisti / Gabriel dicens: "Ave Maria, / Gratia plena? / sunt mihi contraria / quae prius promisisti / cum mihi nunc pro gratia / sint dolor et poena"»).



Mater, laeta concepisti
 et dolorem non sensisti,
 quando virgo peperisti
 tuum unigenitum.
 Cum usura nunc solvisti
 poenas, quas nunc evasisti
 videns modo morte tristi
 mori tuum filium.

Il tema della madre che sotto la croce prova gli spasimi delle doglie, partorendo la nuova umanità sanata dal sangue di Cristo, fu per la prima volta teorizzato da Ruperto di Deutz nel suo commento al vangelo di Giovanni¹³⁰ ed ebbe un certo sviluppo nell'ultimo scorcio del XII secolo, per poi divenire la fonte iconografica dello svenimento della Vergine sotto la croce¹³¹. La nuova

¹³⁰ «Stabat, inquit, mater iuxta Filii crucem, sine dubio dolens, et dolores tanquam parturientis habens. Cruce namque eius nimium ipsa cruciatur, sicut ei praedicens Simeon: "Et tuam ipsius, inquit, animam pertransibit gladius". "Cum vidisset ergo Jesus matrem et discipulum stantem quem diligebat, dicit matri suae: Mulier, ecce filius tuus. Ad discipulum autem: Ecce mater tua". Quo iure discipulus, quem diligebat Jesus matris Domini Filius, vel ipsa mater ejus est? Eo videlicet, quia salutis omnium causam et tunc sine dolore peperit, quando Deum hominem factum de carne sua genuit; et nunc magno dolore parturiebat, quando, ut praedictum est, iuxta crucem ejus stabat. Si enim apostolos suos in illa hora suae passionis Dominus mulieri parturienti recte comparavit, dicens: "Mulier cum parit, tristitiam habet, quia venit hora eius, cum autem peperit puerum, iam non meminit pressurae propter gaudium, quia natus est homo in mundum, et vos igitur nunc tristitiam habebitis, iterum autem videbo vos, et gaudebit cor vestrum". Quanto magis mulierem hanc, stantem iuxta crucem suam, mulieri parturienti, talem matrem talis filius recte similem duxit. Quid autem dico similem, cum vere sit mulier, et vere mater, et veros habeat in illa hora partus sui dolores? Non enim habuit haec mulier hanc poenam, ut in dolore pareret sicut caeterae matres, quando infans sibi natus est; sed nunc dolet, cruciatur, et tristitiam habet, quia venit hora eius, illa videlicet hora propter quam de Spiritu sancto concepit, propter quam gravida facta, propter quam completi sunt dies ut pareret, propter quam omnino de utero eius Deus homo factus est. Cum autem haec hora praeterierit, cum totus iste gladius parturientem eius animam pertransierit, "iam non erit memor pressurae propter gaudium, quia natus erit homo in mundum", quia declaratus erit novus homo, qui totum renovet genus humanum, totiusque mundi sempiternum obtineat imperium; natus, inquam, id est, immortalis atque impassibilis factus, et angustias vitae huius in aeternae patriae amplitudine supergressus mortuorum primogenitus. Proinde quia vere ibi dolores ut parturientis, in passione unigeniti omnium nostrum salutem beata Virgo peperit, plane omnium nostrum mater est» (RUPERTO DI DEUTZ, *Commentarius in Joannem*, ed. R. Haacke, CCCM 9, pp. 743-744).

¹³¹ Amy Neff ha notato come la critica abbia quasi totalmente ignorato questo tema sino al dirompente saggio di Leo Steinberg (L. STEINBERG, *The Sexuality of Christ in*



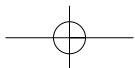
maternità di Maria sul Calvario significa al tempo stesso il parto dell'uomo nuovo (ed è, dunque, intimamente collegata sia con la compassione – in virtù della corredenzione – che con la morte fertile di Cristo, morte che genera vita) e la rinascita del genere umano che, generato da Eva nel peccato e ora redento da Cristo, è ripartorito dal grembo della nuova Eva. Ciò rende il suo dolore al tempo stesso lacerante e produttivo, ri-generativo, in questo senso pienamente simpatetico, poiché del tutto simile a quello del Figlio che muore per risorgere e per eliminare la morte; non a caso l'arte tardo medievale raffigurerà i corpi di Maria e Cristo simili nella loro sofferenza¹³².

Quando il corpo morto le viene riconsegnato il dolore non può che cambiar segno poiché non è più reciprocità di sofferenza. La scena stessa è diversa: lei che non è più una madre in quanto priva del figlio («sic stat mater desolata, / iam non mater, sed orbata / dulci suo filio») *sedet semimorta* e tiene *in gremio* le spoglie prive di vita. È questa immagine che suscita le lacrime di coloro che la vedono («o lacrimosus intuitus!») e dà inizio al compianto che nel *moestae parentis* non è più espresso nella forma lirica, ma nel racconto dello sguardo, delle lacrime e delle azioni che Maria compie sul corpo del Figlio, azioni d'amore, baci e abbracci, e di cura:

omnia pererrat stigmata
locaque cruenta clavorum
necnon et plagas singulas.
Videt spinoso
Praecincta tempora serto
Et in latere
Patentes cordis ianuas.
O gravis dolor et gemitus!
Nati quondam speciosa

Renaissance Art and in Modern Oblivion, The University of Chicago Press, Chicago-London 1996²) che, ponendo il problema dell'oblio moderno sulla sessualità di Cristo, ha aperto la strada a una nuova rilettura anche del corpo di sua madre. Cfr. A. NEFF, *The Pain of Compassion. Mary's Labor at the Foot of the Cross*, «The Art Bulletin», 130 (1998), pp. 245-273. Sul tema si veda anche H.E. HAMBURGH, *The Problem of Lo Spasimo of the Virgin in Cinquecento Paintings of the Descent from the Cross*, «Sixteenth Century Journal», 12 (1981), 4, pp. 45-75.

¹³² Cfr. O.G. VON SIMSON, *Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross*, «The Art Bulletin», 35 (1953), pp. 9-16.



Membra, modo livida,
 tractat mater
 inter manus teneras.
 Amplexatur, osculatur
 Ora facta pallida
 Propter poenas
 Atque plagas aspersa.
 Manus extorquens exclamavit
 Fletuque corpus irrigavit
 Stillas ut rivus lacrimans.

Ma le lacrime di Maria sono uniche nella storia dell'uomo, diverse da quelle di altre donne bibliche (come Anna, Rachele, Noemi il cui pianto viene ricordato), poiché lei è la vergine madre del Cristo crocefisso, il vero Messia: chiunque possa trattenere le lacrime di fronte alle sue ha il cuore di pietra e non è capace di compassione («qui cum ista nescit flere, / non est ei compassio»); invece associarsi al suo dolore e al suo pianto significa averla come guida nel gaudio eterno («des, ut tecum hic ploremus / et cor nostrum perforemus / compassionis gladio. Sic, o virgo dolorosa, / fac nos tecum lacrimosa / sentire suspiria / ut post vitam infelice / habeamus te ductricem / ad aeterna gaudia»).

La distinzione tra pianto e compianto che caratterizza questi più antichi componimenti mi sembra importante proprio in rapporto alla loro funzione rituale e drammatica. Infatti, intonare il pianto della Vergine davanti al Figlio agonico significa presupporre una certa situazione, direi quasi una certa scena, rappresentata attraverso il rapporto simpatetico e reciproco tra madre e figlio. È con quel rapporto che si stabilisce una relazione emotiva, divenendo partecipi di una condivisione del dolore attraverso l'amore. Altra cosa, invece, è unirsi al pianto di Maria davanti al Figlio morto: la situazione scenica presupposta cambia (sino a tratteggiare l'immagine della madre che, seduta ai piedi della croce, accoglie in grembo il corpo di Gesù) e con essa la relazione emotiva, poiché ciò che viene rappresentato non è più l'esperienza compartecipata del dolore di madre e figlio, che è oramai spirato, ma il suo solo pianto, che, come abbiamo visto, è offerto alla condivisione e ha un significato redentivo.

Forse queste due diverse funzioni possono aiutare a capire come i *planctus* potevano essere usati, in che contesto (sia liturgico che drammatico) e a che fine.



Le fonti che ci testimoniano il loro inserimento nei riti pasquali sono per lo più libri liturgici provenienti da chiese cattedrali¹³³. Non sono in grado di tracciare alcun legame certo, ma

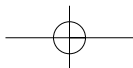
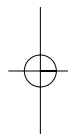
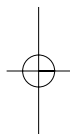
¹³³ La presenza di *planctus* durante le cerimonie pasquali è attestata da pochi documenti fino a ora noti e solo a partire dal XIII secolo. Nel dar conto delle fonti conosciute preferisco seguire un ordine diverso da quello cronologico, distinguendole altresì per appartenenza e sottolineando, laddove sia possibile, in che punto della liturgia il *planctus* era inserito.

a) Il libro degli uffici della cattedrale di Tolosa, risalente al XIII secolo, prevede l'esecuzione recitata o cantata del «planctus Beatissimae Virginis Mariae» dopo il matutino del giovedì santo: «officium matutinorum incipitur hora meliori propter solemnitatem diei (feria V in coena domini) et propter gentium multitudinem et etiam propter planctus Beatissimae Virginis Mariae, quae dicitur a duobus puerulis post Matutinum. Et debent esse monachi, si possunt reperiri, ad hoc apti, sin autem dicitur a secolaribus ad hoc fundati, monachisque deficientibus. Et omnes candelae extinguntur post Matutinum, scilicet post Kirie quod dicitur super altare cum versibus, excerpta una candela, quae remanent accensa usque Planctus finiatur; ad denotandum quod in ista die tota fides remanserit in sola Virgine Maria, quia omnes discipuli erraverunt seu dubitaverunt secundum magis et minus, excerpta Virgine Maria. Ita Planctus dicitur in cathedra predicatorii, et debet esse coperta et circumcincta de cortinis albis praedicta cathedra ad finem, quod dicentes sive cantantes praedictum Planctum non possint videri a gentibus, nec ipsi videant gentes, ut securius possint cantare sine timore, quia forte videndo gentes turbarentur» (testo citato in YOUNG, *The Drama of Medieval Church*, I, p. 698, nota 4).

b) Nella cattedrale di Maiorca nel XIV secolo, il *planctus* veniva recitato ancora durante l'ufficio del mattutino ma di venerdì e dopo il nono responsorio «item fari dicantur bona hora propter planctum [...] Finito nono responsorio, dicantur planctus a tribus bonis cantoribus. Et sint induti vestimentis et dalmaticis nigris vel violatis, et velati faciebus. Et quilibet dicat unum versum planctum in eundo. Et in fine cuiuslibet versus omnes insimul flectendo genua dicant, *Ay te greus nostras dolors*. Et cum fuerint in truna, dicat ibi quilibet duos versus planctus. Finito planctu dicantur laudes» (cfr. R.B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1958, p. 136). Verso la metà del XV secolo la *consuetudo de tempore* della stessa cattedrale dà una diversa modalità di esecuzione del *planctus* che però è nel medesimo contesto liturgico: «et postmodum accensis cereis proceduntur ad faros ut consuetudo continetur. Et post nonum responsorium fiat Planctus Passionis Domini nostri Ihesu Christi. Prius veniat unus presbiter indutus cum dalmatica in persona Sancti Petri, et faciat planctum ante crucifixus paratum in media ecclesie. Et postea veniat alius sacerdos ex alia parte, et faciat in persona Sancti Johannis. Et immediate alius sacerdos in persona Sancte Marie Matris Salvatoris, et eciam alii presbiteri in persona Sancte Marie Magdalene et Matre Jacobi, etc. Et facta Representatione Planctum omnes clerici sint in choro et dicant laudes» (*ibi*, p. 137).

c) I processionali gemelli C55 e C56 della chiesa cattedrale di Padova, risalenti al XIV secolo, prevedono l'esecuzione del *Flete fideles animae* nel giorno di venerdì santo. Giulio Cattin (*Testi e musiche dei compianti*, p. 94) ipotizza durante l'adorazione della croce.

d) Il cosiddetto *Missale civitatense* del 1403 (attuale ms. 82 del Museo Archeologico di Cividale) dopo aver prescritto il canto del *Passio* annota: «postea fit planctus ad cru-



credo che questo dato possa essere interessante in rapporto all'origine canonica della sequenza. Quanto meno denuncia un contesto liturgico diverso da quello monastico e più aperto al mondo dei laici.

Il canto del *planctus* in seno alla liturgia sembra avere un carattere facoltativo¹³⁴ (caratteristica che notammo anche per la cerimonia della *depositio*) e un fine emotivo che rendeva la memoria più viva e accessibile. La commozione doveva essere talmente forte che il libro degli uffici della cattedrale di Tolosa (XIII secolo), ad esempio, prescrive che il *planctus* venga recitato o cantato dal pulpito delle omelie completamente circondato da teli bianchi che nascondevano i cantori agli sguardi della gente e viceversa, proprio per evitare un turbamento reciproco eccessivo¹³⁵.

cifixum, prout patet in cantuariis; et hoc si placet» (cit. in CATTIN, *Testi e musiche dei compianti*, p. 99).

e) Il processionale CI (Museo Archeologico di Cividale, ms. CI, processionale cividalese, foll. 74r-76v, pubblicato da E. DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques du Moyen Age*, Didron, Paris 1861, pp. 285-297, da DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, pp. 532-535 e da YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, pp. 507-512), compilato per la collegiata di Santa Maria Maggiore, l'attuale Duomo, e risalente al 1400 circa, prevede per il giorno di pasceve (ma non si sa in che punto esatto delle liturgia, poiché l'annotazione dice unicamente «Incipit planctus marie et aliorum in die pasceven»), l'esecuzione di una versione interpolata del *Flete fideles animae*, corredata di puntualissime didascalie. Va notato che il *planctus* è interrotto al folio 76v. Il folio 77r riporta il testo della *visitatio* (cfr. CATTIN, *Testi e musiche dei compianti*).

f) Il manoscritto veneziano Lit. 4 di Santa Maria della Fava (risalente al primo XIV secolo e non ascrivibile a un preciso contesto), presenta una versione incompleta del *Flete fideles animae* ad apertura del manoscritto e un'altra, anch'essa incompleta, ad apertura degli uffici drammatici. Entrambe sono drammatizzate e con attribuzione di strofe a personaggi diversi, attestando una forma dialogica (seppur interpolata) del *planctus*.

g) Nell'Ordinario di Ratisbona (Baviera) del XV secolo (Monaco Staatsbibl. Ms 26957, cc. 116r-117v), all'altare della Vergine, dove precedentemente il crocifisso era stato infisso in una pietra robusta, il *planctus* viene cantato *si placet* da parte di «duo scolares indutis vestibibus lamentabilibus, sub typus Beate Virginis et Sancti Joannis», i quali «plangent ante crucifixum alternatim planctum: *planctus ante nescia* et alium: *Hew Hew! virgineus flos*». L'uso del canto amebeo è attestato anche in un altro manoscritto, sempre proveniente da Ratisbona e coevo – il Monaco Staatsbibl. Lat. 14094, cc. 44v-45r – nel quale è contenuto un canto che alterna *Hew, hew virgineus flos* e il *Planctus ante nescia*, attribuendo le strofe ora a Maria ora a Giovanni (cfr. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, pp. 699-700).

¹³⁴ Cfr. nota 134 d); g).

¹³⁵ Cfr. nota 134 a).



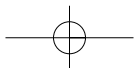
Il *planctus* non aveva una collocazione fissa all'interno delle celebrazioni liturgiche: probabilmente ogni chiesa cattedrale lo inseriva nell'occasione che era più appropriata per le proprie *consuetudines*. A Tolosa ne era prevista l'esecuzione dopo il mattutino del giovedì santo che, come ha sottolineato Yvonne Rokseth, è dedicato alla commemorazione dei fatti del Getzemani (agonia nell'orto, tradimento di Giuda e fuga dei discepoli)¹³⁶; in quel contesto il *planctus* ha esplicitamente la funzione di ricordare la solitudine del dolore di Cristo del quale partecipa solo la madre (cui forse si associa Giovanni): perciò viene eseguito in una chiesa totalmente buia, rischiarata da un'unica candela.

A Maiorca nel XIV secolo (e ancora nel XV) il *planctus* veniva cantato dopo il nono responsorio del mattutino del venerdì santo che, invece, evoca i fatti del Calvario. In particolare i tre responsori del terzo notturno di quel giorno («Tradiderunt me in manus impiorum», «Jesum tradidit impius», e «Caligaverunt oculi mei») presentano forti tratti narrativi volti a suscitare partecipazione emotiva alle sofferenze del Signore, penetrando nella realtà della sua morte onde preparare la gioia della resurrezione¹³⁷. Collocare in quel punto il *planctus* significava porlo in funzione di quella *intentio*, in una continuità rituale che nella fonte seriore diviene esplicita: il *planctus*, infatti, si apre con il canto di Pietro, solo, alla croce¹³⁸. Quale componimento fosse adatto all'esecuzione nel

¹³⁶ Cfr. Y. ROKSETH, *La liturgie de la Passion vers la fin du X^e siècle*, «Revue de musicologie», 31 (1949), pp. 9-26.

¹³⁷ Cfr. *ibidem*. L'elemento narrativo caratterizza soprattutto il secondo dei responsori («Jesum tradidit impius summis principis sacerdotum, et senioribus populi: Petrus autem sequebatur eum a longe, ut videret finem. Et ingressus Petrus in atrium principis sacerdotum»)

¹³⁸ Cfr. nota 134 b). Che il *planctus* fosse eseguito al mattutino del venerdì santo anche a Perpignan, nella chiesa di S. Giovanni, lo apprendiamo da una breve notizia risalente al XV secolo contenuta nel ms. 79 conservato alla Biblioteca Municipal di Perpignan – foll. 7r-7v – e così riportata dal Donovan: «item los dits domasers, o saltim lo domaser sepmmaner, en la Sepmmana Sancta son tenguts, e es tengut, en lo Divendres Sant, dits e fenits los fas, fer la representacio de la Maria maior, e de Johan Evangeliste, e de les altres Maries, e fer cantare lo plant que la glorioso Verges Maria feu del seu car fill Jhesu Christ, e lo plant que feu sant Johan Evangeliste, e los altres plants que feren les altres Maries, e totes altres coses pertanyents e costumades fer a la dita representacio ben e devotament per persones abils e sufficiens, e qui haven veus segons es acostumat, e millor si millor fer lo poran» (DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, p. 160).



contesto dei mattutini è impossibile da ipotizzare: vorrei, tuttavia, segnalare che gli *Analecta Hymnica* riportano diverse sequenze titolate *De compassione Beatae Mariae Virginis* che declinano il pianto di Maria per le ore canoniche, a cominciare proprio dal mattutino¹³⁹.

In Italia, a Padova, i libri processionali attestano una versione interpolata con strofe provenienti da altri brani del *Flete fideles animae* introdotta al posto dei responsori della *depositio crucis* (ossia il *Vadis propiciator* e il *Sepulto Domino*) che contenuti sia nel *Liber Ordinarius* che nel *Liber gradualis* (nei quali altresì non è attestata la sequenza mariana) qui invece non compaiono. Possiamo, dunque, ipotizzare che il *planctus* avvenisse durante o dopo la *depositio crucis*, confortando questa congettura con la testimonianza di un pagamento per due chierici che dovevano «stare al sepolcro e piangere la morte di Gesù Cristo»¹⁴⁰. In questo contesto, il *Flete fideles animae*, che è propriamente una sequenza di compianto, assolve egregiamente la sua funzione. Giulio Cattin ritiene che, giunto in Italia direttamente dal territorio francese in cui fu composto, il *Flete* trovò proprio a Padova la sua collocazione nei riti del venerdì santo, e io aggiungo in corrispondenza con la *depositio*, dove venne inserita e aggiustata, assumendo la forma del canto a due voci. In seguito venne ‘esportata’ tra Venezia e Cividale, dove trovò pieno sviluppo nella forma dialogica e, probabilmente, la sua esecuzione fu anticipata a prima dell’adorazione della croce¹⁴¹. A Cividale, infatti, il *Flete fideles animae* è eseguito *in die parasceve*. Il fatto che il processionale che lo attesta trascriva nel ‘folio’ subito successivo il testo della *visitatio* lascia pensare che il *planctus* chiudesse le celebrazioni del venerdì. D’altronde il cosiddetto *Missale civitatense* prevede che venga recitato dopo la lettura del *Passio* e per la versione da cantarsi rimanda ai *cantuarua*, riferendosi forse proprio al processionale che riporta il *planctus*¹⁴².

¹³⁹ Riporto *exempli gratia* la prima strofe della sequenza AH, XXX, 46: «matutino tempore / mariae nuntiatur, quod a Iudaeis perfidis / Christus capiatur. / Domum Annae petit / nam illuc ducebatur / toto corde tremuit / dum male tractabatur».

¹⁴⁰ Cfr. nota 134.

¹⁴¹ Cfr. G. CATTIN, *Tra Padova e Cividale: nuova fonte per la drammaturgia sacra nel Medioevo*, «Il Saggiatore musicale», 1 (1994), p. 38.

¹⁴² Cfr. *ibi*, p. 13, nota 18. A Venezia l’esecuzione del *planctus* (ancora una versione interpolata del *Flete*) non è collocabile in quanto attestato in un codice miscelaneo



In Baviera, a Ratisbona, il *Liber ordinarius* prevede l'esecuzione del *planctus* al centro della cerimonia dell'*adoratio crucis*, dopo il canto dell'antifona *Ecce lignum* e del salmo 118 (*Beati immaculati*). Viene eseguito il *Planctus ante nescia*, probabilmente affidato a Maria, cui si alterna un secondo pianto, affidato a Giovanni¹⁴³. Anche in questo caso la scelta di una sequenza di pianto e non di compianto quale il *Planctus ante nescia* è particolarmente funzionale al momento liturgico. L'esecuzione, infatti, si interpone tra l'ostensione della croce e la vera e propria adorazione, creando una pausa lirica ed emotiva che è occasione per meditare sui dolori di Cristo, partecipando di essi. Chiudendosi con l'invito al compianto, quella sequenza è perfetta come introduzione a quanto segue (*adoratio*, comunione e, infine, *depositio*).

Sappiamo poi che la sequenza *Surgit Christo cum tropheo*, che ha per tema la resurrezione, era prevista in «dominicis diebus tempore paschali» o «singulis diebus dominicis a Pascha ad Ascensionem», o ancora «dominica in albis»¹⁴⁴. Nella variante in cui il dialogo è con Maria Maddalena la sequenza era cantata a Girona dopo i vesperi di Pasqua¹⁴⁵.

Dove veniva eseguito? A Tolosa dal pulpito delle omelie; a Maiorca in movimento lungo la chiesa, procedendo verso il pulpito. Ogni cantore eseguiva una stanza camminando e al termine delle tre stanze tutti insieme recitavano il *refrain* «Ay, ten greus son nostras dolors», inginocchiandosi. Giunti al pulpito ognuno cantava due stanze e, concluso il *planctus*, subito si dava inizio alle lodi. Un secolo dopo, il *planctus* veniva eseguito al centro della chiesa, dove era stato predisposto il crocefisso; a Padova secondo una testimonianza di Dondi Orologio doveva essere eseguito davanti al sepolcro. A Cividale avveniva davanti al crocefisso¹⁴⁶, a Ratisbona

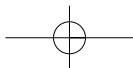
che raduna fascicoli di diversa provenienza e più mani. Altre fonti liturgiche non ne fanno menzione.

¹⁴³ Cfr. nota 134 g).

¹⁴⁴ Cfr. le annotazioni in margine alla sequenza in AH, LIV, 230.

¹⁴⁵ Cfr. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, pp. 104-106.

¹⁴⁶ Le didascalie sono in questo molto chiare presupponendo la presenza del crocefisso che è spesso il fulcro del canto ed è continuamente indicato. In tre occasioni, però, le didascalie chiedono di indicare anche un *angelus*, i *latrones* e la corona di spine: che si presupponga, dunque, la presenza di un Cristo coronato di spine e la raffigurazione di un angelo e dei ladroni (magari su affreschi vicini)?



ancora davanti al crocefisso che durante il canto degli *improperia* era stato portato all'altare della Vergine e lì fissato in una pietra solida per poi essere svelato al canto dell'*Ecce lignum*¹⁴⁷.

Chi lo eseguiva e come? A Tolosa si raccomanda che siano due 'fanciulletti', possibilmente monaci *ad hoc apti*, altrimenti due *seculares ad hoc fundati*. Il che lascia intendere che fosse un canto amebeo o dialogico, in questo caso probabilmente tra Maria e Giovanni. I due cantori erano comunque nascosti al pubblico e quindi non 'impersonavano' l'uno o l'altro personaggio se non con la voce, tant'è che non c'è alcuna prescrizione circa il loro abbigliamento. Un caso molto diverso è invece quello di Maiorca dove nel XIV secolo il *planctus* è eseguito da tre «buoni cantori» che indossano le dalmatiche nere e viola e hanno il volto velato; nel secolo successivo l'esecuzione del *planctus* è più complessa: da diversi luoghi della chiesa raggiungono il centro di essa, dove è predisposto il crocefisso, prima un presbitero che indossa la veste dalmatica «in persona Sancti Petri» e fa il suo canto; poi un sacerdote «in persona Sancti Johannis», seguito immediatamente da un secondo sacerdote «in persona Sancte Marie Matris Salvatoris». Da ultimo due presbiteri «in persona Sancte Marie Magdalene et Matre Jacobi». Abbiamo dunque una divisione dei ruoli sulla base anche delle gerarchie sacerdotali, e un'entrata in scena da luoghi diversi (il che forse poteva avere un significato preciso) e in modo progressivo, cantando probabilmente l'intera vicenda passionista, a partire, forse, dal rinnegamento di Pietro.

A Padova Dondi Orologio ci dice che a eseguire il *planctus* erano due ragazzi, altrove dice chierici, pagati alla bisogna¹⁴⁸; il che conferma il canto a due voci del *Flete fideles animae* che, come Cattin ha mostrato, è tratto propriamente padovano. A Cividale e a Venezia le dettagliate rubriche del *planctus* prevedono quattro cantori per i ruoli della Vergine, Giovanni, Maria Jacobi (o Salome) e Maddalena. Si è molto insistito sulla grado di elaborazione drammatica o addirittura 'teatrale' a cui l'esecuzione del

¹⁴⁷ Cfr. nota 134.

¹⁴⁸ «Nel venerdì santo doveano due chierici stare al sepolcro e piangere la morte di Gesù Cristo e il camerlengo darà loro mercede» Il pagamento per l'esecuzione è rafforzato da una diversa citazione sempre riportata da Dondi Orologio: «Item: dedi duobus pueris, qui fecerunt planctum in die Veneris sancti, solidos decem» (cit. in YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, p. 700, nota 3).

planctus sarebbe giunta nei documenti veneto-friulani. Vorrei far notare, però, che nonostante le didascalie siano puntuali (quasi a ogni rigo), di fatto prescrivono una gestualità rituale, pertinente al contesto in cui il *planctus* è inserito, altamente ripetitiva e codificata, che Laura Jacobus ha definito «deittica»¹⁴⁹. Se si leggono con attenzione, i gesti prescritti sono molto pochi e ripetuti spesso in sequenza: tutti i 'personaggi' mostrano il crocefisso alla gente, si prostrano davanti a esso, si percuotono il petto e le mani, si abbracciano, mostrano se stessi vicendevolmente, si asciugano le lacrime. Non fanno altro, e ogni gesto sottolinea quello che viene detto, forse per rendere comprensibili le parole (latine e cantate) a tutti coloro che assistono. Il manoscritto veneziano prevede qualche sottolineatura espressiva in più (*vultu irata, plena angustiiis*), ma il discorso, a parer mio, non cambia. Il che può essere letto come il grado massimo di performatività proprio di una cerimonia liturgica, ma non può essere inteso, invece, come stadio avanzato *tout court* di elaborazione drammatica poiché a quell'altezza cronologica, siamo nel Quattrocento, il teatro passionista è già ampiamente maturo.

A Ratisbona, infine, il *planctus* è eseguito *alterantim* da due *scolares* con vesti *lamentabilibus* che rappresentano (*sub typis*) Giovanni e Maria.

Va notato che i documenti citati sono tutti posteriori alla data di composizione dei primi *planctus* e non consentono di dire nulla di definitivo circa quella che Drumbl chiamerebbe la natura «eortologica» della sequenza, ossia la funzione che ne determina la nascita. Se è chiaro, a mio parere, il *milieu* spirituale e devozionale che la informa, e se è evidente che nei secoli fu utilizzata in più di un contesto, le fonti restano frammentarie, così come incerta resta ogni ipotesi.

Non ci resta, dunque, che rilevare quello che i documenti ci testimoniano tra il XIII e il XV secolo a proposito dell'uso del *planctus*.

Come abbiamo visto, la sequenza è inserita nelle cerimonie liturgiche del triduo pasquale, dove la sua struttura musicale si complica e da monologica si fa dialogica e a più voci. Con essa

¹⁴⁹ Cfr. L. JACOBUS, 'Flete mecum': *The Representation of the Lamentation on Italian Romanesque Art and Drama*, «Word & Image», 12 (1996), p. 112.

sembra cambiare anche la sua esecuzione divenendo maggiormente agita, ma pur sempre nei termini dell'azione rituale che predilige la funzione ostensiva del gesto.

In alcuni casi accade però che sia la sequenza a trasformare la struttura del rito il quale viene riorganizzato in sua funzione: un esempio è la cerimonia della *depositio crucis* che, trasformata nel *Cum autem venissem ad locum*, da Venezia si diffonde «a macchia d'olio per tutto il Veneto e nelle regioni vicine, ma anche a Firenze e perfino in Portogallo», forse grazie anche al fatto che i benedettini di Santa Giustina di Padova la fecero propria inserendola nei loro cantorini e nel loro messale a stampa¹⁵⁰.

Al di fuori della liturgia, il *planctus* latino come episodio principale tra la crocefissione e la morte di Cristo è inserito nei due *Ludi de Passione* contenuti nel codice di Benediktbeuern, i quali sono tra i primi drammi della passione a noi noti e risalgono alla fine del XII-inizi del XIII secolo¹⁵¹. Poiché mi occuperò dettagliatamente di questi testi, qui mi limito a segnalare che nel *Ludus breviter*, prima della morte di Cristo, la didascalia prevede l'esecuzione di un *planctus* non meglio specificato da parte di Maria, che Young ritiene sia il *Planctus ante nescia* poiché è questo il testo a essere riportato in modo esteso nella pagina del manoscritto che precede il *Ludus*¹⁵². Nel *Ludus de Passione*, invece, la scena del pianto è prevista subito dopo la crocefissione ed è molto articolata, iniziando con l'esecuzione di un pianto in volgare, cui segue una parte del *Flete fideles animae*, e da ultimo, una parte del *Planctus ante nescia*.

Sulla base di queste fonti, Young, come è noto, avanzava l'ipotesi che il *planctus*, in virtù della sua insita drammaticità, potesse

¹⁵⁰ Nel *Liber sacerdotalis nuperrime ex libris Sancte Romane Ecclesie et quarumdam aliarum ecclesiarum et ex antiquis codicibus... collectus* compilato nel 1523 a Venezia da Alberto Castellani è contenuta la descrizione *De processione in feria VI in Parasceve ad ponendum Corpus Domini in sepulchro*. Al momento della sepoltura dell'Ostia è previsto il 'planctus' *Cum autem venissem*. Il *Cum autem venissem* è un noto lamento della Vergine cantato processionalmente durante la liturgia dei benedettini di S. Giustina di Padova il giovedì e il venerdì santo. Cfr. G. CATTIN, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina*, «Benedictina», 17 (1970), p. 255. Il testo è pubblicato anche in YOUNG, *The Drama of Medieval Church*, I, pp. 128-129.

¹⁵¹ Peter Dronke data il *Ludus de Passione* al 1180 (cfr. ID., *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 185).

¹⁵² Cfr. YOUNG, *The Drama of Medieval Church*, I, p. 516, nota 6.



essere uno dei nuclei germinativi dei drammi di passione, i quali, a parer suo, si sarebbero sviluppati in modo copioso in ambito laico e non ecclesiastico dato il valore sacrificale della messa in sé che rendeva la rappresentazione delle ultime ore di Cristo un' inutile ripetizione¹⁵³.

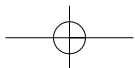
La lettura evolucionista che caratterizza la storiografia di Young e dei suoi contemporanei è oggi ovviamente disattesa. Sandro Sticca obiettava alla teoria younghiana il dato evidente che i drammi della passione sono coevi ai *planctus*, citando, anzi tutto, la cosiddetta *Passione di Montecassino* del XII secolo¹⁵⁴, a riprova che non fosse sostenibile alcuna ipotesi derivazionista¹⁵⁵.

A parer mio il problema non è quello di stabilire la priorità – cronologica e strutturale – di una forma su un'altra; un tale approccio, oltre a implicare sempre gerarchie interpretative velatamente derivazioniste, in questo caso è anche assai delicato, proprio per via dell'esiguità delle fonti e dell'incerta datazione dei documenti. Preferisco invece leggere tanto la nascita del *planctus* quanto quella del dramma passionista come 'esiti' distinti, e pur tuttavia variamente collegati, di quel mutamento spirituale, culturale e sociale che nel XII secolo sposta l'attenzione sulle relazioni affettive e che comporta un senso più realistico della passione, cifra evidente, come abbiamo visto, delle

¹⁵³ Cfr. *ibi*, pp. 492-518. Gli esempi che Young adduce a sostegno di tale ipotesi sono però tutti tardi e riguardano il XIV-XV secolo. La tesi viene condivisa anche da F. ERMINI, *Lo Stabat Mater e i pianti della Vergine nella lirica del Medioevo*, Lapi, Città di Castello 1916, pp. 91-97. Così De Bartholomaeis che accoglie la tesi di Young: «la *Cantio penitentium* de' primi flagellanti ebbe per soggetto [...] i fatti della Passione di Gesù e i dolori della Vergine. In verità i Monologhi e i Dialoghi più antichi sono quelli che trattano dell'angoscia di Maria a' piedi della Croce, delle parole profferite da Gesù per confortarla e del pianto di lei dopo la morte del Figliolo». Quel dialogo sarebbe stato ben presto ampliato e drammatizzato, divenendo una vera e propria scena rappresentata da attori (DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, pp. 212-213).

¹⁵⁴ Young non poteva conoscere il frammento cassinese perché ritrovato solo successivamente alla pubblicazione del suo studio.

¹⁵⁵ Cfr. STICCA, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*, pp. 1-11 a cui rimandiamo per una dettagliata analisi del contesto critico. Del medesimo autore si veda *The Literary Genesis of the Planctus Mariae*, «Classica et Mediaevalia», 27 (1966), pp. 296-309. La stessa posizione era già stata ben argomentata da G.C. TAYLOR, *The English "Planctus Mariae"*, «Modern Philology», 4 (1907), 4, pp. 605-637, in particolare pp. 636-637, che prescindeva, ovviamente, dalla conoscenza del frammento cassinese.



raffigurazioni artistiche. Se, nel contesto meditativo, la vicenda dolorosa delle ultime ore di Cristo è rimemorata non più attraverso sequenze di immagini, ma attivamente ed emotivamente grazie alla costruzione di scene partecipate, ciò che diviene centrale è il passaggio dalla visione atemporale all'esperienza storica che la dinamica relazionale porta con sé attraverso la narrazione degli eventi nel loro accadere. Non più solo oggetto di dettagliate opere esegetiche, né unicamente letto in seno alla liturgia dell'ufficio eucologico, ma offerto alla preghiera, alla predicazione e all'azione, il racconto dell'intera *historia* della passione assume sempre maggiore importanza a partire dal XII secolo ed è tradotto vividamente in *imagines* a un tempo rappresentative, affettive e istruttive. I cosiddetti 'drammi della passione', e più in generale i testi che costituiscono il *corpus* delle fonti per la rappresentazione passionista, sono racconti affettivi che agiscono o narrano la storia dei fatti, rendendola evidente e quindi comprensibile: spiegano, cioè, il simbolismo e la ieraticità delle immagini per articularle in gesti, azioni, parole. In un periodo in cui la rinascita urbana e l'apertura al mondo dei laici rende necessaria la ricerca di nuove modalità di comunicazione della verità – determinando un ripensamento della predicazione e della sua costruzione retorica – la passione sembra quasi assumere i tratti di una 'storia illustrativa', ossia di una 'messa in scena esemplare' che rende la verità più attraente e punta alla *metànoia*, cioè alla conversione individuale e sociale. Sembra, insomma, condividere le caratteristiche narrative e la funzione pedagogica ed edificante degli *exempla* che dalla fine del 1100 divengono uno strumento omiletico straordinariamente diffuso¹⁵⁶. Allora non è forse un caso che Herrada di Landsberg usi proprio il termine *exempla* con riferimento ai drammi latini nel noto brano spesso citato dalla critica storica e teatrológica¹⁵⁷.

¹⁵⁶ La letteratura sugli *exempla* è vastissima. L'*équipe* di ricerca del GAHOM (*Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval* diretto da Jean-Claude Schmitt) appartenente al Centre de Recherches Historiques di Parigi ha stilato una bibliografia aggiornata mettendola a disposizione on-line al sito <http://gahom.ehess.fr/bibliex/Bibliex.php>.

¹⁵⁷ «Postquam Deus homo factus est et mundo apparuit qui in forma Dei sempre invisibilis fuit oblatam gratiam primitivus eccelsiae populus tanto amoris fervente susce-

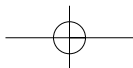


In tal senso lo spostamento dalla *ripresentazione* alla *rappresentazione* potrebbe anche essere inteso come un passaggio dalla ‘res sacrata’ – che implica l’ostensione e la contemplazione – alla ‘res gesta’ – che implica la narrazione e la relazione attiva. Ma accogliendo le osservazioni di Belting sulla funzione delle immagini e impiegandole nel campo della messa in scena, sarà importante non dividere rigidamente tra *imago* e *historia*, e al contrario considerare come a quest’altezza cronologica funzioni e forme continuino a rimanere mescolate e a essere compresenti, in modo particolare nella forma della narrazione per stazioni contemplative, propria della meditazione e della preghiera¹⁵⁸; propria anche della messa in scena drammatica, dati gli esempi che addurremo, sulla cui struttura certamente deve aver influito la tradizione della scena mentale in cui racconto e relazioni, narrazione ed emozione, storia ed empatia si fondono, e in cui il legame con il contesto liturgico è ancora forte, denunciato dai testi oltre che dai contesti.

In questi drammi che procedono per scene in luoghi prefissati (potremmo dire, in modo pertinente, in luoghi deputati) il *planctus* di Maria è immancabile ed è il culmine emotivo di tutto, ma è solo uno degli episodi. La vera rivoluzione drammaturgica sarà nella re-invenzione del racconto di compassione, quando, cioè, la struttura del pianto mariano si rivelerà quella vincente e romperà i limiti di una singola scena per invadere l’intera narrazione. Allora empatia e narrazione si uniranno per rappresentare la realtà totalmente umana della morte dolorosa di Cristo. Questo, però, sarà l’argomento del prossimo capitolo.

pit de ordine illo divino id est de gradibus susceptae humanitatis Christis vel scriptis vel exemplis transmittere posteritati poterat modis omnibus intenderet ut si deessent alicubi scripta ad finem secula secutura firmarent vel exempla. Igitur de Nativitate Christi, de eius manifestatione et Magorum mysticis muneribus, de circumcissione, de eius in laude populi et palmis virentibus Hierosolimam itinere in asino et de duobus in Emaus discipulis quaedam imitandi vestigia ecclesia praecepit per exempla quae in quibusdam aut pro voluntate aut pro necessitate vel mutata sunt vel neglecta» (HERRADA DI LANDSBERG, *Hortus Deliciarum*, citato in YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, II, pp. 412-413).

¹⁵⁸ Cfr. BELTING, *L’arte e il suo pubblico*, pp. 47-72. Per una ricostruzione del dibattito critico sulla funzione delle immagini cfr. il recente lavoro di L. VARGIU, *Prima dell’età dell’arte. Hans Belting e l’immagine medievale*, Aesthetica Preprint, Supplementa, 20, giugno 2007.



Ora, invece, mi interessa analizzare le fonti che ci parlano dei cosiddetti 'drammi' della passione, ossia di quei testi che per la prima volta sembrano dar conto di una vera e propria rappresentazione scenica dei fatti dolorosi che portarono alla morte di Cristo.

4. *La passione sulla scena*

Il problema della rappresentazione scenica della passione di Cristo tra il XII e il XIII secolo è complesso, sia per le difficoltà attributive ed esegetiche che il *corpus* delle fonti presenta, sia per le categorie interpretative con cui approcciarne la lettura. Sul primo fronte disponiamo di un esiguo numero di testi tra loro diversi per struttura compositiva, luogo di conservazione, cronologia. Spesso si tratta di testimoni unici, contenuti in manoscritti miscellanei e dunque decontestualizzati, che non consentono di avanzare ipotesi attendibili né circa la loro reale provenienza, né circa la loro funzione originaria. Rare sono anche le fonti indirette che forniscono notizie sulle rappresentazioni e sulle modalità di esecuzione, dando informazioni circa la committenza, le occasioni, i luoghi, il pubblico. Diviene così molto difficile anche solo tracciare un quadro, impossibile restituirne le caratteristiche. Mi limito, quindi, a fornire l'elenco delle fonti più note; in seguito, analizzerò la struttura compositiva di alcuni testi onde evidenziare l'articolazione della vicenda passionista per episodi o scene, traendo le osservazioni che direttamente offrono.

Con la definizione di 'drammi' della passione la critica storica ha indicato quattro documenti, ossia il frammento cassinese meglio noto come *Passione di Montecassino* che all'epoca del suo ritrovamento e della sua pubblicazione venne fatto risalire agli ultimi decenni del 1100¹⁵⁹; i due già citati *Ludi de Passione Domini*, entrambi conservati a Monaco in un codice dugentesco appartenente all'abbazia di Benediktbeuern, famoso per i cosiddetti *Carmina Burana*, e contenente una delle raccolte più significative

¹⁵⁹ Il frammento cassinese, conservato presso l'archivio dell'abbazia di Montecassino con la segnatura *Compactiones XVIII*, fu studiato per la prima volta dopo il suo ritrovamento da D.M. INGUANEZ, *Un dramma della Passione del secolo XII*, «Miscellanea Cassinese», 12 (1936), pp. 7-38, poi ripubblicata «Miscellanea Cassinese», 17 (1939), pp. 6-56.

di drammi latini che include i drammi del Natale (Profeti, Natività con Pastori e Magi, Strage degli Innocenti, e Fuga in Egitto)¹⁶⁰; il frammento di Sulmona, risalente al XIV secolo¹⁶¹, meglio noto come *Officium quartis militis* visto che non si tratta di un testo passionista completo, ma di una sorta di *rôle* destinato al quarto milite e, dunque, riportante esclusivamente le battute previste per lui e naturalmente corredate delle didascalie che lo collegano agli altri ruoli e che ne contestualizzano le azioni¹⁶².

In tutti e quattro i casi, che, come vedremo, sono comunque molto diversi tra loro, si tratta di testi in latino, a volte con inserti in volgare – spesso notevoli –, interamente in versi corredate di notazioni musicali e dunque destinati al canto; ampie e dettagliate didascalie, anch'esse in latino, danno conto della divisione dei ruoli, dell'ordine e della qualità delle azioni, dell'organizzazione dello spazio in cui le stesse azioni accadono, degli oggetti che intervengono nell'azione.

Non abbiamo alcuna informazione, invece, circa il luogo nel quale l'intera rappresentazione avrebbe dovuto avvenire, né circa gli interpreti impegnati nella messa in scena: il contesto nel quale i manoscritti sono conservati non è infatti eloquente in tal senso

¹⁶⁰ Monaco, Staatsbibl. Ms. 4660a, XIII secolo. Cfr. *Carmina Burana texte un Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift un einem Aufsatz von P. und D. Diemer*, Herausgegeben von B.K. Vollman, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt 1987. Il *Ludus brevier* è conservato alle carte IIIv-IVv; il *Ludus de Passione Domini*, più esteso, è conservato alle carte 107r-112v. Furono pubblicati e analizzati da YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, pp. 513-536 cui si rimanda per le indicazioni bibliografiche precedenti; il *Ludus* più ampio è stato riletto da M. RUDICK, *Theme, Structure, and Sacred Context in the Benediktbeuern "Passion" Play*, «Speculum», 99 (1974), 2, pp. 267-286. Lo studio più recente è quello di DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, pp. 185-237. Sull'origine del codice si veda l'interessante ipotesi di J. Drumbel, *Studien zum "Codex Buranus"*, «Aevum», 77 (2003), 2, pp. 323-356.

¹⁶¹ Il frammento è conservato a Sulmona, Archivio di S. Panfilo, fasc. 47, n. 9.

¹⁶² La divisione delle battute su rotoli che venivano poi distribuiti agli attori sembra una consuetudine per la messa in scena del dramma religioso in Italia, se, oltre che dal documento di Sulmona, la pratica è attestata per il XIV secolo anche dagli inventari dell'archivio Capitolare di Ivrea, che certificano la presenza di «tres rotuli in quibus continetur *Ludus Trium Regum*» (mai ritrovati). In Francia è certamente una pratica diffusa. Sull'argomento si vedano gli studi di G. RUNNALLS, *The Medieval Actors' Roles Found in the Fribourg Archives*, «Pluteus», 4-5 (1986-87), pp. 5-67 e ID., *An Actor's Role in a French Morality Play*, «French Studies», 42 (1988), pp. 398-407 e il repertorio *Actors' Roles from Medieval France* da lui curato e messo a disposizione della comunità scientifica on-line all'indirizzo <http://toisondor.byu.edu/fmddp/roles/index.html>.

trattandosi di raccolte miscellanee. Il che, oltretutto, non dà neppure alcuna certezza sulla località in cui i drammi vennero composti o redatti, né sulla loro funzione.

Disponiamo, invece, di qualche notizia in più sull'occasione in cui i drammi sarebbero stati rappresentati. Circa il *Ludus de Passione* di Benediktbeuern non abbiamo indicazioni dirette, ma Michael Rudick analizzandone la struttura ha ipotizzato che fosse stato composto per la domenica delle Palme, in particolare pensando alla processione celebrata in quella giornata¹⁶³. Invece, il *Ludus breviter de Passione* – che inizia con i preparativi per l'ultima cena e si conclude con la sepoltura di Cristo – era messo in scena probabilmente a Pasqua unitamente al *Ludus Dominice resurrectionis* conservato nel medesimo codice nei fogli che immediatamente lo seguono (Vr-VIv): infatti l'ultima riga del testo è seguita dalla nota «Et ita inchoatur ludus de Resurrectione. Pontifices: *O Domine, recte meminibus*», esplicitamente previsto per la domenica di Pasqua dopo il mattutino¹⁶⁴. Tale consuetudine non è del tutto isolata poiché a essa sembrerebbe far riferimento anche l'*Ordo Paschalis* contenuto in un manoscritto miscelaneo conservato a Klosterneuburg, e datato ai primi decenni del XIII secolo, per altro molto simile nella struttura al *ludus* bavarese¹⁶⁵; c'è poi l'esplicita notizia di una rappresentazione di Passione e Resurrezione in Prato della Valle a Padova in occasione della Pasqua del 1244¹⁶⁶.

È probabile che a un unico *ludus* di Passione e Resurrezione appartenesse anche il frammento cassinese che ci è giunto mutilo tanto dell'inizio quanto della conclusione; infatti ha in comune una sessantina di versi con il documento di Sulmona che, invece, riporta (probabilmente per intero) il ruolo del quarto milite e si estende da prima della cattura di Cristo sino alla resurrezio-

¹⁶³ Cfr. RUDICK, *Theme, Structure, and Sacred Context*. Di parere assolutamente contrario Peter Dronke che lo legge come parte di un *Ludus passionis et resurrectionis* previsto per la Pasqua, alla pari con il *Ludus breviter* (cfr. DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, p. 192).

¹⁶⁴ Così la didascalia d'apertura del *Ludus, immo exemplum, Dominice Resurrectionis*: «cantatis Matutinis in die Pasche, omne persone ad ludum disposite sint paratae in loco speciali secundum suum modum» (riportato in YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, p. 432).

¹⁶⁵ Cfr. YOUNG, *The Drama of Medieval Church*, I, pp. 421-432

¹⁶⁶ Citato da DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica*, p. 137.

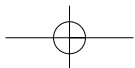


ne. Quest'ultimo condivide alcuni versi (relativi all'ordine che Pilato dà ai soldati acciocchié sorvegliano il sepolcro) con un terzo testo, ossia il *ludus resurrectionis* di Tours¹⁶⁷. Sembra dunque plausibile l'ipotesi dell'esistenza di un dramma pasquale più ampio e più antico comprendente passione e resurrezione che, poi, i singoli monasteri o le singole chiese rielaborarono e adattarono alle proprie esigenze e alle proprie tradizioni rappresentative¹⁶⁸. Se questo testo fosse stato composto in Francia o in Italia è argomento molto discusso ma per ora senza soluzione; certamente, in quel periodo, il territorio francese fu più di ogni altro fecondo tanto dal punto di vista poetico e letterario in generale, quanto nell'elaborazione di 'drammaturgie' latine e volgari per la messa in scena di drammi religiosi. Appoggiandosi anche alle convinzioni dei filologi e degli storici circa la genesi preminentemente francese delle pratiche drammatiche in ambito religioso¹⁶⁹, De Bartholomaeis, quando ancora il frammento cassinese non era venuto alla luce, aveva ipotizzato che il legame tra Sulmona e Tours fosse nel senso di un'importazione del testo dalla Francia verso l'Italia, dove poi venne probabilmente rielaborato. Il ritrovamento del lacerto attribuito al XII secolo costituì ragione certa per smentire lo studioso e invertire la direzione, facendo dire

¹⁶⁷ Conservato a Tours, Biblioteca de la Ville, Miscellanea Turonensia, ms. 927, ff. 1r-8v.

¹⁶⁸ Cfr. S. STICCA, *Note on Latin Passion Play*, «Italice», 41 (1964), 4, pp. 430-433. A proposito della *Passione di Montecassino* e dell'*Officium quarti militis di Sulmona*, va osservato che si tratta di due tipologie di documento oggettivamente distanti, visto che da un lato abbiamo certamente il copione di un singolo ruolo; anche laddove le scene coincidono si intravede una struttura del dramma differente. Portiamo alcuni esempi: la scena della cattura di Cristo che è comune ai due testi, è strutturalmente diversa, poiché Cassino anticipa il bacio di Giuda che Sulmona pone dopo la scena del *quem quaeritis*. Sulmona anticipa la scena della flagellazione a dopo il processo religioso, prima che Cristo sia portato da Pilato; Cassino, invece pone la flagellazione in un punto centrale del dramma facendola avvenire in contemporanea con il sogno di Procula. Cassino omette la scena di Gesù davanti a Erode che in Sulmona c'è. Cassino inserisce la scena del dialogo con i ladroni che in Sulmona non c'è. Sulmona riserva certo spazio alle parole di Cristo in croce che in Cassino, invece, non sono citate.

¹⁶⁹ Cfr. in particolare E. ROY, *Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. Etude sur les sources et le classement des Mystères de la Passion*, Slatkine, Genève 1974. A sostegno della priorità delle fonti francesi su quelle italiane si è notato anche che tanto la maggior parte del testo del frammento di Sulmona (che è polimetrico) quanto l'intero testo di quello cassinese è nel *versus tripartitus caudatus*, ossia quattro ottonari e due senari sdrucchioli, rimati aabccb. Si tratta del metro della sequenza, secondo il tipo diffuso da Adamo da S. Vittore di Parigi.



tanto a Inguanez quanto a Sticca che è Tours, per altro del XIII secolo, ad aver importato dall'asse medioitalico la tradizione di un testo poi adattato alle sue necessità. Ciò che però vorrei far notare è che il *Ludus paschalis* non appartenne alla città di Tours, dove vi è solo conservato e dove giunse in un blocco di manoscritti proveniente dall'abbazia benedettina di Marmoutier, che nel 1716 lo aveva acquistato da Tolosa. Non solo, ma anche la datazione deve essere messa in dubbio, poiché, nonostante il manoscritto sia miscellaneo, è stato dimostrato che fu redatto da tre mani, di cui la prima ha scritto i primi 46 fogli ed è probabilmente databile tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. Il *Ludus* occupa le prime otto carte, ma ai fogli 20-46 è conservato il famoso *Jeu d'Adam*, o *Ordo raeppresentacionis Ade* noto attraverso questo unico testimone e coralmemente attribuito alla fine del XII secolo¹⁷⁰. Credo, dunque, che l'argomento della priorità cronologica non possa essere dirimente, poiché se la questione sta in questi termini, il frammento cassinese e il *Ludus paschalis* sono più o meno coevi.

Oltre che in occasione della Pasqua e congiuntamente alla resurrezione, la passione era messa in scena anche come episodio fondamentale all'interno di rappresentazioni cicliche che potevano comprendere l'intera storia del mondo (dalla creazione sino al Giudizio) o limitarsi ai misteri della vita di Cristo (dall'incarnazione alla resurrezione). Rappresentazioni di questo tipo sono attestate già dal XII secolo in Francia e dal XIII in Italia: la più antica notizia riguarda la messa in scena dei misteri (dalla Natività alla resurrezione) fatta in occasione dell'ingresso della regina Costanza a Tolosa nel 1140¹⁷¹. Da altra fonte sappiamo che a Parigi, nel 1313, venne rappresentata tutta la storia del mondo, dalla creazione al Giudizio Universale¹⁷².

¹⁷⁰ Cfr. P. AEBISCHER, *Introduction*, in *Le mystère d'Adam (Ordo raeppresentacionis Ade). Texte complet de manuscrit de Tours*, Droz-Minard, Genève-Paris 1964, pp. 7-25.

¹⁷¹ Émile Roy nel riferire la fonte (A. NOGUIER, *Histoire Tolosaine*, Tolosa 1559, p. 172) annota che va considerata cautamente (cfr. ROY, *Le Mystère de la Passion en France*, p. 9, nota 2); la notizia è però interessante se confrontata con quanto abbiamo detto circa la presunta esistenza di un *ludus* di passione e resurrezione che sia il progenitore dei tre diversi drammi di Montecassino, Sulmona e Tours, proprio perché il *ludus resurrectionis* qui conservato sembra provenire dal territorio tolosano.

¹⁷² Cfr. ROY, *Le Mystère de la Passion en France*, p. 9, nota 1.



La tradizione del dramma ciclico continuò e fu predominante oltralpe¹⁷³ mentre non ebbe particolare fortuna in Italia dove, tuttavia, nel XIII secolo abbiamo più di una notizia della rappresentazione di articolati *ludi* che sono organizzati dal clero e sempre nella stessa occasione, ossia la festa di Pentecoste: nel 1208 a Padova proprio in quel giorno e nei due seguenti venne messo in scena in Prato della Valle un *Magnus Ludus* che comprendeva, forse, la passione. A Cividale, invece, sappiamo che nel 1298 «facta fuit repraesentatio Ludi Christi, videlicet Passionis, Resurrectionis, Ascensionis, Adventus Spiritus Sancti, Adventus Christi ad Iudicium, in Curia domini Patriarchae Austriae Civitatis, honorifice et laudabiliter per Clerum» ancora nel giorno di Pentecoste e nei due giorni seguenti; cinque anni dopo nel 1303¹⁷⁴ le *repraesentationes* vengono ampliate e sono fatte «per clerum, sive per Capitulum Civitanese» comprendendo «imprimis de Creatione Primorum Parentum, deinde de annunciazione Beatae Virginis; de Partu et aliis multis; et de Passione et Resurrectione, Ascensione et Adventu Spiritus Sancti, et de Anticristo et aliis; et demum de Adventu Christi ad Iudicium»¹⁷⁵.

Dei ludi italiani non abbiamo alcuna traccia e dunque non possiamo sapere se fossero in latino, come è probabile, o in volgare, o in una forma mista del testo. In Francia, invece, già dalla fine del XII secolo sono documentati due testi in volgare – entrambi con un impasto linguistico anglo-normanno – destinati alla messa in scena: si tratta dell'antica *Sainte Resurreccion* in ottosillabi, che sembrerebbe iniziare con la richiesta del corpo di Gesù a Pilato da parte di Giuseppe di Arimatea¹⁷⁶, e ovviamente del già citato *Jeu d'Adam* in ottosillabi e decasillabi, il quale – forse originariamente strutturato per essere un mistero ciclico rappresentante la storia del mondo dalla creazione al Giudizio Universale – comprende gli episodi del peccato originale, dell'omicidio di Abele e dei profeti che annunciano Cristo¹⁷⁷. La parte recitata (dialoghi e monologhi) è in vol-

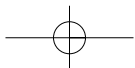
¹⁷³ Cfr. J.-P. BORDIER, *Le jeu de la Passion: le message chrétien et le théâtre français (XIII-XIV)*, Champion, Paris 1998.

¹⁷⁴ Citato da DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica*, pp. 486-487; egli cita Muratori.

¹⁷⁵ Cfr. *ibi*, p. 487.

¹⁷⁶ Conservata da due manoscritti – l'uno a Parigi, l'altro a Canterbury – è priva della conclusione. Cfr. G. FRANK, *The Medieval French Drama*, Clarendon Press, Oxford 1954, pp. 86-92. Cfr. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama*, pp. 253-283.

¹⁷⁷ Cfr. J. VELTRUSKY, *Chants, paroles et jeux de scène dans le Jeu d'Adam*, «Théâtre Opéra Ballet», 2 (1996), pp. 31-54.



gare ma didascalie, responsori – attinti a un *corpus* pertinente al notturno della domenica di sessagesima – e letture sono in latino. Hardison ha notato come in entrambi i casi si tratti di drammi recitati all'aperto, probabilmente davanti alla chiesa (come si deduce dalle indicazioni del *Jeu*)¹⁷⁸.

Infine, c'è un altro contesto che va tenuto in particolare considerazione per costituire un *corpus* di fonti ed è quello dei poemi della passione in volgare, attestati sin dalla fine del X secolo, che probabilmente sono connessi piuttosto al mondo dei laici e dei pellegrini e sembrano rimandare alla tradizione recitativa di stampo giullaresco.

Il testo certamente più importante è la cosiddetta *Passion des jongleurs* redatto probabilmente tra il XII e il XIII secolo: si tratta di un poema francese in 3.000 versi sulla passione di Cristo, dall'entrata in Gerusalemme all'ascensione, che utilizza diverse fonti, latine e francesi, e amalgama motivi tratti dai vangeli, dagli apocrifi e dalle leggende, introducendo, così, nella storia sacra dettagli marcatamente realistici e, spesso, episodi comici¹⁷⁹. Ebbe

¹⁷⁸ Per l'analisi dello spazio cfr. E. KONIGSON, *L'Espace théâtral médiéval*, Editions du CNRS, Paris 1975; A. NICOLL, *Lo spazio scenico*, Bulzoni, Roma 1971, pp. 60-61; cfr. anche G. RUNNALLS, *Mansion and Lieu: Two Technical Terms in Medieval French Staging?*, «French Studies», 35 (1981), pp. 385-393.

¹⁷⁹ Questa, in sintesi, la narrazione della passione (cfr. ROY, *Le Mystère de la Passion en France*, pp. 29-36) che riporto perché mi sembra interessante ai fini di un confronto con il racconto declinato nelle fonti coeve, sia meditative che 'drammatiche'. Il consiglio della Sinagoga presieduto da Caifa decide di far arrestare Gesù, ma prima della Pasqua per evitare una sedizione popolare. Tre giorni prima di Pasqua, *Dieu* giunge da Betania a Gerusalemme e viene ospitato nella casa di Simone il lebbroso, dove la peccatrice Maddalena versa sui suoi piedi un vaso di profumi preziosi suscitando la collera di Giuda che subito va a vendere il suo maestro alla Sinagoga e riceve con gioia i suoi trenta denari. Gesù manda Pietro e Giovanni a preparare la cena da un tizio che incontreranno e che avrà una canna e un secchio d'acqua. La sera successiva a tavola Giuda rivela di nuovo la sua rapacità con un tratto singolare (la gola) e Giovanni invece si addormenta e ha un sonno pieno di sogni e visioni, «che non si possono raccontare». Quando si risveglia Gesù istituisce il sacramento dell'eucarestia e annuncia che uno dei discepoli lo sta per tradire. Giuda viene così svelato. Poi Gesù lava i piedi agli apostoli, cominciando da Pietro. Dopo aver reso la preghiera di ringraziamento vanno tutti al giardino degli ulivi, dove Gesù si ritira a pregare il Padre ed è confortato da un angelo. Arriva Giuda accompagnato da soldati con lanterne. Con la spada Pietro trancia l'orecchio a Malco, servo del sommo sacerdote. Gesù lo guarisce ma i giudei dichiarano che è opera del diavolo. Mettono, dunque, in fuga i discepoli e portano Gesù da Caifa. Pietro e Giovanni, soli, lo seguono di nascosto. Giovanni arriva per primo al cortile del sommo sacerdote e ottiene dal portinaio l'ingresso per Pietro che si avvicina al fuoco. Nel frattempo Gesù si difende davanti al sommo sacerdote e contro i falsi testimoni con molta calma irritando una delle guar-

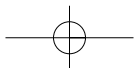


una diffusione importante testimoniata non solo dall'esistenza di ventiquattro manoscritti in francese antico ma anche dal fatto che – tradotto in inglese e noto con il nome di *Northern Passion* – il poema è testimoniato in Inghilterra da almeno quattordici manoscritti con differenti versioni¹⁸⁰. La sua notorietà lo portò a essere inserito in altre opere, come, per esempio, il *Libro delle sette età del mondo* di Goffredo di Parigi. Soprattutto, come Grace Frank aveva notato sin dal 1920, fu la fonte principale delle più tarde passioni francesi – quali la *Passione Palatina* (XIV secolo)¹⁸¹, che a volte ne

die che lo colpisce al viso. Lo stesso sommo sacerdote non si trattiene e perde la calma quando l'accusato dichiara di essere figlio di Dio. La morte è decisa. Contemporaneamente Pietro rinnega tre volte il suo maestro, che verrà maltrattato per tutta la notte. Al mattino dopo Gesù è sottoposto a un nuovo interrogatorio; poi lo trascinano davanti a Pilato che è l'unico a poterne sentenziare la morte. Vedendo ciò che accade, Giuda si fa prendere dal rimorso e riporta i trenta denari al tempio, per poi andare a impiccarsi con la sua cintura al ramo di un sambuco maledetto. Pilato rimanda l'accusato a Erode che è molto contento e spera di ottenere un miracolo. Gesù gli dice solo che non ha alcun potere su di lui e poi si chiude in un silenzio irremovibile. I soldati lo rivestono di una veste bianca come un matto e lo riempiono di botte. Erode lo rimanda da Pilato che convoca i sacerdoti e cerca di convincerli invano a liberare Gesù, dopo averlo fatto flagellare. Loro gli preferiscono Barabba. Pilato è ancora più imbarazzato, quando sua moglie, incitata da Belzebù, che crede che la morte di Cristo distrugga l'inferno, va da lui a chiedergli di liberarlo. Pilato è impressionato da quanto gli dice sua moglie, ma teme la collera di Cesare. Pronuncia la sentenza e i boia costruiscono la croce e i chiodi. Il legno della croce non è un legno qualunque, ma è un germoglio del melo del Paradiso terrestre il cui tronco, dopo essere stato usato per costruire il ponte alla regina di Saba quando entrò a Gerusalemme, si era conservato miracolosamente nel fondo fangoso della piscina probatica. Seguono poi la leggenda del fabbro Israele e di sua moglie, gli episodi di Simone di Cirene, l'incontro con le figlie di Gerusalemme, la crocefissione, il lamento della Vergine e di Giovanni (che è lungo più di 400 versi), gli insulti dei boia, il dialogo di Gesù con il buon ladrone, le ultime parole e i prodigi che seguono la morte. La crocefissione non avviene a terra ma con la croce già innalzata sulla quale Gesù deve salire, dopo essere stato spogliato delle vesti. Giuseppe di Arimatea ottiene il corpo da Pilato e prende con sé Nicodemo e una sindone. Nicodemo lo stacca dalla croce e tutti e due lo ungono – aiutati dalle donne – e lo mettono nel sepolcro intagliato in una roccia meravigliosa che viene dal tempio di Salomone o che è ancora più antica, ossia è la pietra dove dormì Giacobbe. Mentre le guardie sorvegliano il sepolcro, Gesù risorge. Scende agli inferi dove incontra i demoni. Infine, sulla terra appare ai suoi. Dopo quaranta giorni ascende in cielo.

¹⁸⁰ Le edizioni moderne fino a oggi in circolazione non danno conto della complessità della tradizione dei testimoni manoscritti, lasciando in ombra, dunque, le varianti utili a stabilire la sua diffusione e l'influenza del poema su testi successivi. Cfr. S. LECLERC BOURDEAU, *Pour une édition critique de la "Passion des jongleurs"*, Mémoire de DEA, Université François Rabelais, Tours 2000-2001.

¹⁸¹ Biblioteca Vaticana, ms. palatino latino 1969, pubblicato da K. CHRIST, *Das altfranzösische Passionspiel der Palatina*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 40 (1920),



riporta interi passaggi narrativi, la catalano-occitana *Passion Didot* (1345)¹⁸², la *Passion d'Autun* (XV secolo)¹⁸³, la borgognona *Passion de Semur* (XV secolo)¹⁸⁴. Nella versione inglese, influenzò anche i drammi che più tardi vennero organizzati dalle gilde¹⁸⁵.

Il poema viene ritenuto un testo semi drammatico che non rimanda a un vera e propria messa in scena, ma che piuttosto sembra destinato a essere letto, recitato o rappresentato da professionisti quali i giullari, in grado di usare le tecniche del cambio di voce e della gestualità, davanti a un pubblico composito di laici e chierici, sia per istruire i meno colti che per stimolare un sentimento di pietà e commozione¹⁸⁶. Sappiamo, infatti, che le storie sacre e dei santi facevano parte del repertorio giullaresco esattamente come le gesta degli eroi¹⁸⁷. La stessa *Passion des jongleurs* si

pp. 405-489. Si veda anche G. FRANK, *La Passion du Palatinus, mystère français du XIV^e siècle*, Champion, Paris 1922. Lo studio più recente è *La Passion du Palatinus, édition bilingue*, éd. J. Ribard, Champion, Paris 1992.

¹⁸² Si tratta della più antica passione in lingua occitanica. È contenuta nel manoscritto Didot, conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, con segnatura *nouv. acq. franc.* 4232 e risalente al XIV secolo. È stata pubblicata da Aileen Ann MacDonald in *Passion Catalane-Occitane*, Droz, Genève 1999; sul contesto storico che l'avrebbe prodotta e sui problemi linguistici si veda l'ampia e dettagliata introduzione. Sulle passioni in lingua catalana cfr. F. MASSIP, *Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana*, «D'art», 13 (1987), pp. 253-268.

¹⁸³ Edita da G. FRANK, *La Passion d'Autun*, Société des Ancients Textes français, Paris 1934.

¹⁸⁴ Cfr. *La Passion de Semur*, edita da P. Durbin con introduzione e note di L.R. Muir, The University, Leeds 1981; si veda lo studio di G.A. RUNNALLS, *The Evolution of a Passion Play: La Passion de Semur*, «Le Moyen Français», 19 (1986), pp. 163-202.

¹⁸⁵ Cfr. G. FRANK, *Vernacular Sources and Old French Passion Play*, «Modern Language Notes», 35 (1920), 5, pp. 257-269. Sui rapporti tra le diverse passioni francesi si veda anche EAD., *The Palatine Passion and the Development of the Passion Play*, «Publications of the Modern Language Association», 35 (1920), 4, pp. 464-483 ed EAD., *The Medieval French Drama*, capitolo XIII, *The Development of the Passion Play*. Sui misteri francesi si veda anche G.A. RUNNALLS, *Les mystères de la passion en langue française: tentative de classement*, «Romania», 114 (1996), pp. 468-516.

¹⁸⁶ Cfr. lo studio di Anne Perry che accompagna l'edizione del testo in *La Passion des Jongleurs. Texte établi d'après la "Bible des sept etas du monde" de Geufroi de Paris*, par A. Joubert et A. Perry, Beauchesne, Paris 1981.

¹⁸⁷ Sul tema si veda il famoso studio di E. FARAL, *Les Jongleurs en France au Moyen Age*, Champion, Paris 1910; e anche S. MENEGALDO, *Jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles*, Champion, Paris 2005, in particolare pp. 219-228; S. DE LAUDE, «Non sarà forse un mimo?» *Teatro e racconto in alcuni testi del medioevo francese*, «Moderna», 3 (2001), pp. 55-67 ed EAD., *Il monologo drammatico. Sul repertorio dei giullari nel Medioevo*, «Anticomoderno», 5 (2001), pp. 41-54; EAD., *Di-vertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo*, «Critica del Testo», 7 (2003), 3, pp. 1343-1346. C. CASAGRANDE - S.



apre con il rammarico del fatto che al pubblico siano più gradite le storie di Rolando che non quella della passione di Cristo che salva dal peccato di Adamo¹⁸⁸ (preferenza di cui si dispiaceva anche Pietro di Blois)¹⁸⁹, ma sembrano sottintenderlo le note distinzioni dei giullari in categorie di Pietro Cantore e Tommaso di Chabam¹⁹⁰. Aelredo di Rievaulx aveva forse in mente questo duplice repertorio quando nel suo *Specchio di carità* mette in guardia sulla confusione tra la commozione che il racconto delle vicende sacre può suscitare e il vero amore¹⁹¹.

VECCHIO, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)*, «Annales Economies Sociétés Civilisations», 34 (1979), pp. 913-928; C. FRUGONI, *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.*, in *Il Contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II Convegno di Studio (Viterbo, 17-19 giugno 1977), Bulzoni, Roma 1978, pp. 113-134.

¹⁸⁸ «Plus volentiers oroit conter / coment Rolant ala joster / a Olivier son compaignon / k'il ne feroit la passion / ke Dex souffri o grant enhan / por le pechié ke fist Adan» (citato in ROY, *Le Mystère de la Passion en France*, pp. 27-28).

¹⁸⁹ «Saepe in tragoediis et aliis carminibus poetarum, in jocularum cantilenis describitur aliquis vir prudens, decorus, fortis, amabilis et per omnia gratosus. Recitatur etiam pressurae vel injuriae eidem crudeliter irrogatae, sicut de Arturo et Gargano e Tristanno, fabulosa quaedam referunt histriones, quorum auditu concutuntur ad compassionem audentium corda, et usque ad lacrymas compunguntur. Qui ergo de fabulae recitatione ad misericordiam commoveris, si de Domino aliquid pium legi audias, quod extorquent tibi lacrymas, nunquid propter hoc de Dei dilectione potes dictare sententiam? Qui compateris Deo, compateris et Arturo. Ideoque utrasque lacrymas pariter perdis, si non diligis Deum, si de fontibus Salvatoris, spe scilicet fide et charitate, devotionis et poenitentiae lacrymas non effundis» (*Liber de confessione sacramentali*, PL 207, coll. 1088-1089).

¹⁹⁰ Pietro Cantore, nella *Summa de sacramentis* (parr. 211 e 243, III-2), distingue tra cattivi giullari, gli istrioni, i funamboli, i mimi, i maghi che lusingano i ricchi prelati con i loro ritmi, le loro favole e i loro gesti, e che vanno assolutamente condannati e giullari buoni, che cantano vecchie storie per suscitare pietà nei cuori. Tommaso di Chabam li divide invece in tre categorie: a) quelli che trasformano e trasfigurano i loro corpi e il loro volto, da condannare; b) quelli che non lavorano, non hanno fissa dimora e agiscono in modo criminale, da condannare; c) quelli che suonano strumenti musicali per distrarre gli uomini i quali si dividono in due tipi, ossia quelli che frequentano le taverne e quelli che cantano le storie dei principi e le vite dei santi, consolano i malati e possono vivere del loro mestiere (*Summa confessorum*, «transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus vel per turpes gestus, vel denudando corpora turpiter, vel induendo horribiles lorica vel larvas»; «alii qui ludunt in imaginibus inhonestis» (citato in SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, p. 243).

¹⁹¹ «L'amore di Dio non va pesato a partire da un sentimento momentaneo o, per così dire, legato a un'ora. Questo si intuisce in modo chiarissimo facendo ricorso a esempi diversi. Pensa infatti a quando nelle tragedie e nei poemi vani (*vanis carminibus*) qualcuno fa finta di essere offeso, o maltrattato, qualcuno di cui è stata messa in evidenza

I racconti della passione in lingua volgare, oltre a essere inseriti in opere più ampie come nel *Romanz de Dieu et de sa mere* d'Hermand de Valenciennes (canonico del XII secolo)¹⁹², sono attestati nel territorio francese sin dal X secolo, periodo al quale sono fatti risalire due documenti, di diversa natura e provenienza, entrambi collegati con il contesto delle coeve cerimonie liturgiche. Il primo dei due documenti, la cosiddetta *Passione di Augsburg*¹⁹³, è in realtà un frammento di un testo più ampio probabilmente esemplato a Strasburgo – sul verso di un foglio che doveva essere la prima carta di un codice perduto – fortunatamente conservato e recentemente rinvenuto nella cittadina in cui oggi si trova. Sono pochi versi di fisionomia linguistica probabilmente occitanica che riassumono i fatti della passione¹⁹⁴: i verbi al futuro fanno pensare a una profezia, nel contesto di una cerimonia drammatica che preveda una *statio ad Prophetas* sull'esempio dell'*Ordo Stellae* di Einsiedeln (XI-XII secolo)¹⁹⁵, o dello *Jeu d'Adam*. La forma metrica è di due ottosillabi

la bellezza amabile, la forza mirabile, o il sentimento pieno di grazia. Se qualcuno, ascoltando queste storie se vengono cantate, o vedendole se vengono rappresentate, è mosso dall'emozione fino a fare sgorgare le lacrime, non ti sembra del tutto assurdo dedurre da questa compassione la qualità del suo amore, al punto da dire che egli ama realmente non so quale eroe da favola, per la cui salvezza, anche se queste cose accedessero sotto i suoi occhi, non spenderebbe neanche la più piccola parte delle sue sostanze?» [...] A queste parole tutto pieno di vergogna, a testa bassa e con gli occhi fissi a terra disse: «è verissimo. [...] mi ricordo che certe volte mi sono commosso fino alle lacrime ascoltando le leggende che l'immaginazione ha costruito attorno a un certo Artù. Per questo mi vergogno della mia fatuità dato che se riesco a estorcermi una qualche lacrima quando si leggono con devozione, o si cantano, o sono anche dette in un sermone cose che riguardano il Signore, subito mi faccio i complimenti per la mia santità»» (AELREDO DI RIEVAULX, *Specchio di carità*, II, 17, pp. 50-51).

¹⁹² Cfr. J. HAINES, *A Newly Discovered Old French Passion Poem Fragment in Grenoble*, «Romania», 123 (2005), pp. 213-222.

¹⁹³ Conservata nella Biblioteca della cattedrale di Augsburg, *Urkundensammlung*, 5. Cfr. L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'Oc*, Mucchi Editore, Modena 2001, pp. 14-15; G. HILTY, *La «Passion d'Augsburg», reflet d'un poème occitan du X siècle*, «Studi Burger», pp. 231-243. N. HENRARD, *La «Passion d'Augsburg»: un texte dramatique occitan?*, in *Convergences Médiévales: Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, a cura di N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin, De Boeck Université, Bruxelles 2000, pp. 243-256; lo studioso pensa a un pianto profetico proprio del periodo della natività.

¹⁹⁴ Riporto la traduzione di LAZZERINI, *Letteratura medievale*, p. 15, nota 12: «con le mani colpiranno le sue guance, e per scherno diranno le sue lodi, e alla croce l'appenderanno, e con l'aceto gli daranno da bere – tanto duro è parlarne! – e alla croce l'appenderanno».

¹⁹⁵ Cfr. Young, *The Drama of the Medieval Church*, II, pp. 447-448



a rima baciata seguiti da altri due ottosillabi a rima baciata e da un esasillabo e dalla ripetizione del terzo verso, come se fosse un *refrain*. Maria Luisa Meneghetti ha visto in questa struttura uno dei primi esempi di una forma molto usata nella poesia francese del tardo Medioevo e cioè il *rondeau*¹⁹⁶ e Lucia Lazzerini ha ipotizzato che la *Passione di Augsburg* potesse essere un precoce esempio di *rondet de carole*, con un riferimento alle *caroles* paraliturgiche che per tutto il Medioevo furono eseguite nelle chiese¹⁹⁷.

Il secondo documento è la cosiddetta *Passione di Clermont-Ferrand* ascrivibile alla fine del X secolo¹⁹⁸, che A Valle ritiene proveniente dal convento di Saint Martial di Limoges, e che presenta un impasto linguistico singolare, apparentemente eterogeneo ma probabilmente di origine pittavina (ossia sud-ovest Francia nei dintorni di Poitiers)¹⁹⁹. Si tratta di un poemetto di 516 versi in quartine di ottosillabi assonanzati a due a due con notazioni musicali. Questo l'inizio:

Hora vos dic vera raizun
de Jesù Christi passiun:
los sos affanz vol remembar
per que cest mund tot a salvad.

Ora vi canto la storia veritiera
della passione di Gesù Cristo:
voglio ricordare le sue sofferenze
con le quali ha salvato questo
mondo.

La narrazione comprende gli episodi tra l'entrata in Gerusalemme e la Pentecoste e sembra rimandare alla forma della recitazione giullaresca tanto da costituire un antecedente della più tarda *Passion des jongleurs*²⁰⁰. Secondo Zumthor, la *Passion* sarebbe inserita nei tropi delle *lectiones* del mattutino; A Valle, invece, la collega alla testimonianza di Bernardo d'Angers che ci riferisce della con-

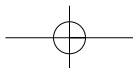
¹⁹⁶ Cfr. M.L. MENEGHETTI, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 169.

¹⁹⁷ Cfr. LAZZERINI, *Letteratura medievale*, p. 16.

¹⁹⁸ La passione è conservata nel ms. della Biblioteca municipale e universitaria di Clermont-Ferrand, 240, ff. 159v-160v.

¹⁹⁹ Per il dibattito di tipo linguistico e la analisi delle forma si veda S. D'ARCO AVALLE, *Cultura e lingua francese delle origini nella "Passion" di Clermont-Ferrand*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962, pp. 13-91.

²⁰⁰ Cfr. B. BURNAM, *An unedited Anglo-Norman prologue to the Passion des jongleurs and its relation to the Passio Christi of Clermont-Ferrand*, «Medium Aevum», 60 (1991), 2, pp. 197-206.



suetudine dei pellegrini di Conques di radunarsi in chiesa con ceri e lumi per lodare Dio con «cantilene rustiche» e altre *nugae*. «est mos ab antiquis, ut peregrini semper vigiliis agant in ecclesia sancte Fidis cum cerei ac luminaribus, clericis quidam litterarumque peritis psalmos ac vigiliis decantantibus. Horum vero ignari, tam cantilenis rusticis quam aliis longe noctis solantur fastidium»²⁰¹. Ulrich Mölk ha recentemente riesaminato questa testimonianza e l'ha ritenuta molto rilevante poiché Conques si trova alle falde meridionali del Massiccio Centrale e se «il discorso di Bernardo [d'Angers] non prova l'esistenza di canzoni religiose provenzali a Conques negli anni intorno al 1000 né questa risulta in nessun modo dalle sue parole [...], tuttavia la sua argomentazione non è comprensibile, se non si presuppone che egli sia a conoscenza di canti religiosi in lingua volgare e che attribuisca tale conoscenza anche ai pellegrini convenuti a Conques»²⁰². Meneghetti ha sottolineato come i luoghi che si trovavano lungo le strade di pellegrinaggio, in particolare quelle che dai Paesi Baschi conducevano a Santiago de Compostela (che tornarono a essere frequentate solo dopo il 1075, con la ricostruzione della cattedrale di Santiago grazie soprattutto a maestranze francesi), fossero il luogo di confluenza non solo di mercanti e artigiani ma anche, non di rado, di giullari «attirati dalla possibilità di guadagno offerte dal concentrarsi di un vasto e ben disposto pubblico [...] nei luoghi di sosta [...] situati, di regola, accanto a chiese o monasteri»²⁰³. Senza dunque stabilire alcun nesso certo è però ipotizzabile un legame tra la letteratura poetica volgare, la tradizione narrativa giullaresca e il pubblico dei laici, sovente composto da pellegrini²⁰⁴.

Il *corpus* delle fonti che abbiamo cercato di tracciare sembra parlarci di tre tradizioni: una scenica, esterna alle cerimonie liturgiche vere e proprie, ma comunque legata alla liturgia e da essa influenzata poiché appartenente al mondo dei chierici e dei

²⁰¹ BERNARDO D'ANGERS, *Liber miraculorum Fidis*, p. 176.

²⁰² U. MÖLK, *La testimonianza di Bernardo d'Angers*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Mucchi, Modena 1989, p. 912.

²⁰³ MENEGHETTI, *Le origini delle letterature medievali romanze*, p. 140.

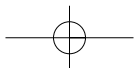
²⁰⁴ Sul rapporto tra giullari e pellegrinaggi cfr. M. DI GIOVANNI, *Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII sec.*, in *Il Romanico*, Atti del Seminario di Studi (Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973), Scuole grafiche pavoniane, Milano 1975, pp. 164-180.



monaci, prevalentemente in latino, ma già mistilingue, che sembra presupporre un pubblico ampio di laici; la seconda simile alla prima, ma prevalentemente volgare e attestata solo da documenti in lingua anglonormanna; la terza narrativa, paraliturgica, in volgare occitanico, legata al mondo dei laici, importante nella formazione delle passioni francesi del più tardo Medioevo.

In tutti e tre i casi il contesto al quale questi testi si riferiscono è 'altro' rispetto a quello delle cerimonie drammatiche che la critica storica ha chiamato 'dramma liturgico'. Il che è evidente dalle testimonianze circa l'occasione di esecuzione dei *ludi* che non si sovrappone alle celebrazioni del triduo pasquale, ma occupa tempi diversi (il mattino della domenica di Pasqua, la festa di Pentecoste ecc.) e, almeno nei casi attestati dalle fonti padovane e francesi, anche un luogo diverso da quello della chiesa. Una cosa dunque sembra essere la commemorazione rituale di passione, morte, sepoltura e resurrezione, un'altra la sua rappresentazione; una cosa l'*officium sepulchri* (con cui si indica spesso quella che la critica ha chiamato *visitatio*), un'altra il *ludus de Passione* o *de Passione et Resurrectione* o *Paschalis*. Il che mi induce a proporre una riflessione sul fatto che la cosiddetta nascita del dramma passionista sia ritenuta 'tarda' rispetto al grado di evoluzione drammatica cui le cerimonie per il Natale e la Resurrezione, attestate sin dalla fine del X secolo, erano giunte tra il XII e il XIII secolo. Tale affermazione, infatti, presuppone una continuità e una contiguità tra il contesto delle cerimonie liturgiche e quello delle rappresentazioni drammatiche, appoggiandosi all'argomento dell'inesistenza di un 'dramma liturgico' della passione. Ma proprio chiarendo il fraintendimento sulla dimensione drammatica delle celebrazioni di pasceve si impone la distinzione tra i due contesti. È noto, infatti, che l'introduzione della *depositio* al venerdì santo viene letta come un'innovazione puramente rituale essendo assenti gli elementi drammatici di dialogo, azione, attori. Così facendo non solo si usano categorie moderne per leggere fenomeni antichi, e Drumbl ha ben articolato la critica di un tale metodo²⁰⁵, ma soprattutto non si riconoscono i caratteri che rendono significativa la *depositio* sul piano della commemorazione rituale dell'evento della sepoltura di Cristo, ossia sul piano della ripresentazione; caratteri che nel medesimo

²⁰⁵ Cfr. DRUMBL, *Quem Quaeritis*, pp. 19-72.



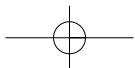


periodo intervengono sensibilmente anche nella modalità celebrativa dell' *adoratio crucis*²⁰⁶. Come invece abbiamo visto, se si presta attenzione alla funzione che il nucleo *adoratio-depositio* assume tra il X e il XII secolo, si nota che l'intera celebrazione del venerdì santo porta avanti il suo processo di elaborazione rituale in senso drammatico di pari passo alle altre cerimonie e con lo stesso valore di estraneità alla tradizione liturgica, ma nei modi che sono propri al suo essere in sé memoria del sacrificio, e cioè del suo essere in sé ripresentazione dell'evento che viene riattuito qui e ora attraverso la memoria agita. Credo che la dimensione drammatica della cerimonia sia difficile da cogliere perché quella cerimonia è in sé *drama*. Nel corso dei secoli, però, l'accentuarsi della sensazione di presenza del corpo di Cristo e la sempre maggiore attenzione alla sua umanità determinano il fatto che venga agita con gesti, azioni, parole volti a indicare in modo sempre più efficace e percepibile la realtà di quello che accadde, ponendola 'ora' davanti al fedele e coinvolgendolo in una relazione con essa. Non si tratta dunque di leggervi un ritardo nell'elaborazione drammatica, ma di considerare la peculiarità delle cerimonie del venerdì santo proprio poiché commemorano l'evento sommo del sacrificio di Dio: la loro alterità corrisponde esattamente all'alterità del Crocefisso in quanto *res sacrata* nel contesto delle immagini sacre.

Quest'ottica obbliga a tenere separati l'ambito liturgico e la funzione ripresentativa delle celebrazioni di parasceve dall'ambito extraliturgico e dalla funzione rappresentativa dei drammi della passione. In tal modo si constata che questi ultimi iniziano a essere composti più o meno nello stesso periodo degli altri drammi, ossia attorno al XII secolo, in ragione di un mutato clima culturale e sociale che ne sostanzia la nascita. Non devono essere considerati l'evoluzione dei riti pasquali e non sono pensati per prenderne il posto. Tuttavia, è evidente che non possono ignorarne la pratica, trattando gli stessi argomenti, conoscendone la tradizione esecutiva, ed essendo, probabilmente, promossi dai chierici stessi.

Ma vediamolo in dettaglio analizzando i tre drammi a noi giunti in veste più completa.

²⁰⁶ Cfr. *supra*, capitolo III, pp. ?



4.1. La «Passione di Montecassino»

La cosiddetta *Passione di Montecassino*²⁰⁷ è in realtà un frammento di testo forse relativo a un più ampio dramma di passione e resurrezione interamente in latino, contenuto in quattro fogli racchiusi in una rilegatura più tarda e compilati nella scrittura beneventana di cui, come è noto, quello *scriptorium* fu il centro principale. Proprio sulla base di un esame paleografico il frammento è stato fatto risalire al XII secolo dal suo primo editore e da allora gli studiosi hanno accolto e confermato tale datazione²⁰⁸.

Il segmento che possediamo è in versi composti nel metro della sequenza diffuso da Adamo da S. Vittore, ossia il *versus tripartitus caudatus* (sei versi rimati aabccb, quattro ottonari e due senari sdruciolli) e comprende dettagliate didascalie – anch'esse in latino – che, oltre a indicare movimenti e azioni, individuano alcune scene della passione, dal tradimento di Giuda al pianto di Maria Vergine sotto la croce prima della morte di Cristo. Il modo con cui il testo è disposto all'interno dei singoli fogli lascia chiaramente capire che erano previsti dei disegni a penna o delle miniature le quali probabilmente avrebbero dovuto illustrare l'episodio o la scena a cui immediatamente andavano ad affiancarsi²⁰⁹.

La scansione per scene segue il racconto evangelico senza preferire nessuna delle quattro versioni dei canonici, ma rifacendosi soprattutto a Matteo con ampie inserzioni di Luca e Giovanni²¹⁰.

²⁰⁷ Sul manoscritto e la sua prima edizione cfr. nota 160. Venne studiata anche da DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica*, pp. 135-136 e pp. 487-492; S. STICCA, *The Priority of the Montecassino Passion Play*, «Latomus», 20 (1961), pp. 381-391, 568-574, 827-839; Id., *The Montecassino Passion and the Origin of Latin Passion Play*, «Italice», 44 (1967), 2, pp. 209-219; Id., *The Planctus Mariae and the Passion Plays*, in *The Latin Passion Play: Its Origin and Development*, Albany-New York 1970. Opera monografica sulla *Passione di Montecassino* è quella di R. EDWARDS, *The Montecassino Passion and the Poetics of Medieval Drama*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1977, preceduta da un primo studio che ne comparava la struttura scenica con la coeva iconografia della passione: Id., *Iconography and the Montecassino Passion*, «Comparative Drama», 6 (1972), pp. 274-293.

²⁰⁸ Cfr. INGUANEZ, *Un dramma della Passione*, pp. 14-17.

²⁰⁹ Sulla base della disposizione del testo Inguanez ipotizza che le illustrazioni riguardassero: 1) tradimento di Giuda; 2) i falsi testimoni; 3) negazione di Pietro; 4) pentimento di Giuda; 5) Gesù dinnanzi a Pilato; 6) colloquio della serva della moglie di Pilato con Pilato; 7) Gesù dinnanzi a Pilato; 8) Pilato si lava le mani; 9) Gesù nel pretorio schernito dai soldati; Gesù coronato di spine; 10) Gesù prega per i suoi crocefissori; 11) crocefissione. Cfr. *ibi*, pp. 13-14.

²¹⁰ Baldelli aveva notato che, introducendo episodi attinti da altre fonti, quali il pian-

Trattandosi di un frammento, mancano sia l'inizio che la conclusione. Quello che resta si apre con il complotto tra Giuda e Caifa circa la consegna di Gesù che certamente non doveva essere la scena iniziale, poiché la didascalia che introduce la scena successiva, quella della cattura di Cristo, fa esplicitamente riferimento all'episodio dell'agonia nell'orto: «Iudas eat ad illum locum ubi Iesus orat sicut super scriptum est». Ciò non toglie, però, che il racconto avrebbe potuto includere anche la scena dell'ultima cena o, pensandolo molto più esteso, addirittura prendere avvio dall'entrata in Gerusalemme²¹¹. Che poi la passione non terminasse con la scena del pianto di Maria è ovvio, poiché quel pianto è inserito esattamente nel momento in cui, secondo il racconto giovanneo, Gesù, dopo aver parlato al buon ladrone, vede la madre e le si rivolge consegnandola a Giovanni e viceversa. Non si tratta, dunque, di un corrotto *post mortem* o addirittura sul sepolcro, ma di un pianto sotto la croce, mentre Gesù è ancora vivo; va da sé che dovevano seguire tutte le scene che portano alla morte di Cristo e alla sua deposizione, forse sino a giungere alla resurrezione.

Del pianto di Maria conserviamo solo tre versi privi dell'*incipit*: come Baldelli ha dimostrato, dovevano probabilmente far parte di un più ampio componimento poetico di area mediana in quartine monoassonanzate di doppi quinari. La presenza di un inserto volgare all'interno di un dramma latino non è rivoluzionaria, bensì 'di prassi' e collaudata al di là delle Alpi, come dimostra l'occitanico *Sponsus* dell'abbazia benedettina di St. Martial di Limoges, centro che sin dall'XI secolo rivestì grande importanza nel contesto della produzione letteraria del periodo²¹². Tuttavia, dovette essere importante nel centro cassinese e venne sottolineata anche dal copista che non la trascrisse in beneventana ma in

to di Pietro con i discepoli e il sogno di Procula, il dramma di Montecassino non segue strettamente la lezione evangelica. Tuttavia, la sequenza dei fatti e il loro accadere non vengono modificati e non sono introdotti elementi in più che consentano la costruzione di scene dettagliate insistendo, ad esempio, sulle torture inflitte a Cristo o sulle modalità della crocefissione, come avverrà nelle passioni più tarde. Cfr. I. BALDELLI, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. I. L'età medievale*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1987, p. 46.

²¹¹ Di questo avviso ad esempio D. BEVINGTON, *Medieval Drama*, Houghton Mifflin, Boston 1975, p. 202.

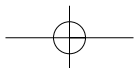
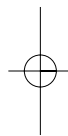
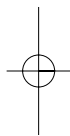
²¹² Cfr. *Sponsus. Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, testo letterario a cura di D.S. Avalle, testo musicale a cura di R. Monterosso, Ricciardi, Milano-Napoli 1965.



carolina, la nuova scrittura francese ormai propria del volgare²¹³. L'inserzione del *planctus* in quel punto del dramma e in quella forma poetica ha suscitato il profondo interesse dei linguisti e dei filologi che si sono occupati del frammento cassinese proprio per comprendere le caratteristiche di quei pochi versi e collocarli nel contesto della letteratura volgare delle origini, in rapporto con altre composizioni analoghe, coeve e soprattutto posteriori²¹⁴.

²¹³ Cfr. MENEGHETTI, *Le origini delle letterature medievali romanze*, pp. 221-223.

²¹⁴ Baldelli sosteneva che la formula benedettino-mediana del *planctus* avesse nella quartina monoassonanzata di doppi quinari il metro prediletto e specifico. Lo testimonierebbero la *Lamentatio* abruzzese (*a ccui me laxi me me dolente*) e il pianto delle Marie marchigiano (*a ccui me laxi, Christu potente?*). Il pianto posteriore è invece ascrivibile a una diversa spiritualità, quella francescana delle confraternite laiche dei flagellanti e ha un punto di svolta nel ludario urbinato – che notoriamente attesta un discopolato jacobonico – che si serve di un altro ritmo. Infatti il ritmo del pianto benedettino fu rotto da Jacopone introducendo nel quarto verso un novenario ottonario di rima diversa, la rima che lega tutte le quartine nello schema ritmico della ballata: e il verso novenario ottonario è proprio il metro della lauda ballata di Jacopone, Garzo e dei laudari confraternali. Insomma si passa dalla quartina monorima di doppi quinari alla quartina con schema di ballata. Si parla comunemente di tradizione benedettino-mediana, dalla quale si dirama lo stesso genere francescano della lauda-ballata. In questo contesto è importante il manoscritto conservato al museo nazionale dell'Aquila datato al primo trentennio del Trecento e attribuito a Celestino V; vi si conserva il testo in volgare della *Lamentatio beatae Marie de filio*, di 120 vv., in quartine monorime di doppi quinari, che viene ritenuto il testo di congiunzione tra il pianto cassinese, il pianto delle Marie marchigiano (fine XIII secolo) e i pianti dei laudari umbro marchigiani del secolo successivo. Questa *Lamentatio* sarebbe la giuntura tra la cultura benedettino-cassinese e quella umbra francescana, compiuta attraverso gli spirituali marchigiani operanti nell'ultimo decennio del Duecento, in stretti rapporti con i monaci di Pietro da Morrone (i Celestini) che osservavano la regola di san Benedetto. A tal proposito i maggiori studi sono: I. BALDELLI, *Problemi e rapporti tra uso del volgare e scrittura nei più antichi documenti italiani*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, Atti del Seminario di Perugia, Università degli Studi, Perugia 1978, pp. 187-193; Id., *Dal Pianto Cassinese alla lauda umbra*, «Rassegna linguistica italiana», 85 (1981), 1-2, pp. 5-15; Id., *Testi poco noti in volgare mediano dei secoli XII e XIII*, in Id., *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Adriatica editrice, Bari 1983², pp. 169-173; Id., *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *La letteratura italiana. Storia e geografia. I. L'età medievale*, pp. 28-63 (le pagine dedicate a Montecassino sono 34-35 e 44-60); C. BOLOGNA, *L'Ordine francescano e la letteratura dell'Italia pretridentina*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1982, I, *Il letterato e le istituzioni* pp. 729-797; P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, in *L'italiano nelle regioni. I. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Utet, Torino 1992, pp. 544-545; U. VIGNUZZA, *Gli Abruzzi e il Molise*, in *ibi*, pp. 598-603; G. BRESCHI, *Le Marche*, in *ibi*, pp. 470-472 e 476-477; E. MATTESINI, *L'Umbria*, in *ibi*, pp. 514-517; G. VARANINI, *Laude dugentesche*, Antenore, Padova 1972; Id., *Lingua e letteratura italiana nei primi secoli*, 2 voll., Giardini, Pisa 1994; L. PETRUCCI, *Il problema delle origini e i più antichi testi italiani*, in *Storia della lingua italiana. III. Le altre lingue*, a cura di M. Dardano e P. Trifone, Einaudi, Torino 1994, pp. 70-71; F.A. UGOLINI, *Postille al ritmo cassinese*, «Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani», 7 (1962), 3 tomi.



La struttura scenica del dramma cassinese è complessa e prevede una dislocazione di *loci* probabilmente già predisposti nei quali avvengono precisi episodi scenici spesso simultanei.

I luoghi principali desumibili da quel che resta del testo sono cinque e cioè il Getzemani, il sinedrio, il pretorio, l'*alius locus* dove avviene l'incoronazione di spine, il Golgota. A essi si debbono aggiungere alcuni luoghi per così dire 'minori' nei quali avvengono piccole scene (il *locus absconditus* in cui si rifugiano i discepoli, la stanza da letto di Procula, il luogo in cui Giuda si impicca, il luogo dove avviene la flagellazione alla colonna di Cristo). Le didascalie dicono in modo chiaro che l'azione avviene spostandosi da un luogo all'altro. Il termine *locus* vi sembra usato con il significato generico che Graham Runnalls ha chiarito essere quello condiviso dalla maggior parte delle fonti drammatiche coeve e successive, ossia come «stazione» o «parte di luogo scenico occupato da gruppi di attori», senza dunque avere una connotazione tecnica precisa e specifica²¹⁵. D'altronde, come abbiamo visto, il termine aveva assunto un significato importante come luogo in cui si pongono e ritrovano immagini – e dunque come luogo della visione memorativa – all'interno dei meccanismi mnemotecnici della meditazione e della preghiera, che dovettero avere certa influenza sulla composizione di scene e sulla loro fruizione (ben appunto trascorrendo di quadro in quadro e di luogo in luogo) tanto nell'arte figurativa quanto in queste prime forme drammatiche.

Volendo dare una scansione per scene del testo si individuano alcune scene principali nelle quali sono articolate più azioni che costituiscono sotto-unità sceniche [tav. I].

La scena con cui si apre – che indico come seconda poiché preceduta almeno dall'episodio della preghiera nel Getzemani – è la congiura tra Giuda e i sacerdoti. L'azione presuppone oltre che la presenza di Giuda e Caifa, tra i quali avviene il dialogo, anche quella di altri sacerdoti (dato il plurale con cui Giuda si rivolge loro *Vos salvete sacerdotes*) – tra cui probabilmente Anna – e di alcuni uomini armati. Dunque dobbiamo ritenere che un *locus* indicasse il sinedrio. Le didascalie delle scene successive lasciano capire che in quel *locus* devono essere predisposti uno scranno per Caifa e una «mensa». Giuda sembra arrivarvi da altrove ed

²¹⁵ Cfr. RUNNALLS, *Mansion and Lieu*, pp. 391-393.



entrarvi: infatti saluta ed è richiesto di motivare il perché «bussa a quelle porte», secondo uno schema d'azione che, come vedremo, è fisso ed è proprio di chi giunge dall'esterno in un *locus*.

Iudas dicat:

Vos salvete sacerdotes
quos adornant morum dotes
et virtutum gloria.

Cayphas respondeat Iude et dicat

[F]rater Iuda tu salveris
Iam revela si quid queris
Nostra peten[s l]imina²¹⁶.

L'apostolo va dritto all'oggetto dell'affare che propone al sacerdote, ossia Gesù, aggiungendo le motivazioni che lo spingono a consegnarlo loro. Naturalmente ogni azione ha il suo prezzo e Giuda chiede quanto sarebbero disposti a dare in cambio:

Et Iudas responeat Cayphe:

Iesus doli seminator
Nostre gentis supplantator
Tetro fraudis nomine.
Multos nostrum iam seduxit
In errorem quos perduxit
Fraudolento nomine.
Cui si vita perdurabit
Totus populus errabit
Suis blandis monitis.
Tradam vobis ipsum vere
Si vos vultis respondere
Digne mei meritis²¹⁷.

Caifa, che accetta, fa il prezzo e subito gli dà il denaro. Giuda, allora, gli chiede uomini armati per portare a termine l'impresa. Caifa si rivolge ai soldati, che la didascalia definisce *loricati*, cioè vestiti di corazza, e ordina loro di andare con Giuda affidando-

²¹⁶ Il testo di cui mi servo è quello dato da INGUANEZ, *Un dramma della Passione del secolo XII*, «Miscellanea Cassinese», 17 (1939), pp. 25-42 (d'ora in poi abbreviato con PM). Il passo citato è a p. 25.

²¹⁷ *Ibidem*.

glieli come compagni 'armati' («arma plurima ferentes») per il compimento di quanto stabilito. Costoro costituiranno l'unica milizia che avrà la custodia del prigioniero per l'intero svolgimento del dramma. Non c'è, al contrario di quanto riportato nei vangeli, una distinzione tra le forze armate del sinedrio e i soldati romani, neppure nei momenti della flagellazione, incoronazione di spine e dell'esecuzione della condanna.

Ad hec Cayphas respondeat et dicat ei:

[S]i [q]uod dicis perpetrabis

Sic a nobis impetrabis

Quicquid expetieris.

Si tu complex quod optamus

Nos triginta tibi damus

numbos iusti ponderis.

Ad hec Cayphas det denarios Iude et Iudas dicat eis:

[E]rgo factum maturetis

Et clientes mihi detis

Probos atque strenuos.

Et Cayphas precipiat loricatis ut eant cum Iuda et dicat:

Istos optimos clientes

Arma plurima ferentes

Ducas tibi socios²¹⁸.

Scena di passaggio: Giuda porta con sé gli armati ed esce di scena per recarsi in un altro luogo, ossia quello «ubi orat Iesus». Nel tragitto si mette d'accordo con i militi, indicando loro che l'uomo da prendere è colui che bacerà:

Post hec exeat Iudas cum loricatis et consilium cum eis statuens eat

ad locum ubi orat Iesus et dicat:

Vos hoc signum habeatis,

Illum caute teneatis

Cui iam tradam osculum²¹⁹.

Robert Edwards ha sottolineato come la scena di complotto tra Giuda e i sacerdoti sia singolarmente posposta all'ultima cena e

²¹⁸ *Ibi*, p. 26.

²¹⁹ *Ibidem*.



addirittura all'agonia nell'orto, immediatamente collegata, invece, alla cattura senza seguire, in tal modo, alcuna fonte evangelica. Lo studioso attraverso l'analisi di alcune fonti iconografiche soprattutto orientali ipotizza che l'unione dell'episodio della vendita di Cristo con il suo arresto non fosse estraneo alla cultura del tempo, in modo particolare nel centro di Montecassino i cui rapporti con Bisanzio erano certamente intensi²²⁰. Indubbiamente il motivo di Giuda *mercator pessimus* e dell'ingiusto commercio del più giusto degli uomini sono propri della tradizione liturgica occidentale dove sono ri-memorati nei responsori del secondo notturno del giovedì santo, laddove il primo notturno rievoca l'agonia dell'orto e il terzo l'arresto, secondo una progressione, dunque, non lontana da quella proposta dal dramma cassinese²²¹.

Terza scena: il *locus* è il Getzemani. In scena Gesù e i discepoli tra cui Pietro. Gesù è probabilmente intento a pregare poiché, quando sopraggiunge, Giuda si piega (*inclinans se*) verso di lui e lo bacia. Poi, *alta voce*, lo saluta:

*Post hec Iudas eat ad illum locum ubi Iesus orat sicut super scriptum est.
Et Iudas dicat alta voce inclinans se ei et osculans eum Iesum et dicat:
[A]ve rabbi veritatis
in quo nullus falsitatis
adinvenit scrupulum²²².*

Gesù gli risponde:

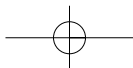
*Et Iesus respondeat Iude et dicat ei:
O amice quid venisti?
mecum fu[rtim tu] existi
ut latronem perdere²²³.*

²²⁰ Edwards fa riferimento soprattutto al vangelo Armeno conservato alla Walters Gallery di Baltimora, segnato 539 e datato 1262. Cfr. EDWARDS, *The Montecassino Passion*, pp. 97-102.

²²¹ Cfr. ROKSETH, *La liturgie de la Passion*, pp. 13-16.

²²² PM, p. 26.

²²³ *Ibi*, p. 27.



Poi si rivolge agli armati domandando loro perché non lo hanno catturato quando insegnava nel tempio, ma di nascosto, con lanterne e fiaccole. Chiede poi loro chi cercano:

Cur me tunc non tenebatis
cum docentem videbatis
in templo consistere?
Venientes cum lanternis
armis fustibus lucernis
dicite quem queritis²²⁴.

Loro *alta voce* gli rispondono e Cristo chiede di lasciare andare i discepoli:

Ad hec loricati respondeant alta voce et dicant:
Iesum virum nazarenum
virum multa fraude plenum
et horrendis meritis
Ad hec respondeat Iesus armatis et dicat eis:
Si me queritis sineatis
hos abire quos spectatis
adque mecum cernitis²²⁵.

A questo punto la scena vede tre azioni in contemporanea: i militi catturano Gesù e lo legano (*loricati capiant Iesum et ligent eum*), i discepoli scappano (*discipuli fugiant*), Pietro taglia l'orecchio a Malco (*Petrus incidat auriculam Malcho*) e Cristo lo redarguisce²²⁶. Da come le azioni successive si svolgono capiamo che i discepoli lasciano quel luogo scenico e «stant in abscondito»; Pietro, invece, segue Cristo che viene portato «ligatum ad sacerdotes».

Scena di passaggio: lungo il tragitto dal luogo scenico dell'orto degli ulivi al sinedrio i *loricati* cantano *alta voce* due strofe che introducono la scena successiva e la descrivono, dando anche la definizione del *locum* al quale si dirigono, ossia l'*atrium* del sinedrio:

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ L'azione di Pietro è accompagnata dal canto di due strofe alle quali Gesù risponde redarguendolo e spiegandogli l'inutilità e l'erroneità del suo gesto, cantando quattro strofe.



ecce Iesum teneamus
 quem ligatum perducamus
 Cayphe in atrium.
 Ubi populi maiores
 Scribe nec non seniores
 faciunt consilium²²⁷.

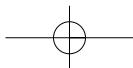
Quarta scena: si torna nel luogo scenico del sinedrio nel quale sin dalla precedente scena sono presenti i sacerdoti. Lì avvengono in contemporanea due azioni, quasi fossero reciprocamente scena e controcena, che presuppongono l'articolazione del luogo in due spazi: da una parte Cristo legato è presentato a Caifa dai *loricati* e, accusato da falsi testimoni, viene interrogato dal sacerdote che si presuppone seduto *in solio*; dall'altra Pietro è a sua volta interrogato per tre volte dall'*ancilla* e per tre volte nega di conoscere Gesù. Le didascalie spiegano che la serva si avvicina ripetutamente (*iterum*) a Pietro, che probabilmente si trova in uno spazio non molto distante da quello occupato da Cristo e dai sacerdoti. Le due scene, infatti, sembrano articolate in modo da correre parallele sino a culminare rispettivamente nell'ammissione di Gesù di essere il Figlio di Dio e, per contrapposizione, nel rinnegamento da parte del primo apostolo. Alla prima delle due scene consegue l'ira di Caifa che si scinde le vesti e, alzatosi «de solio», lo accusa di bestemmia e lo condanna, provocando le percosse, gli oltraggi e lo scherno dei *loricati*. Alla seconda segue il canto del gallo e lo sguardo silenzioso che Cristo rivolge a Pietro, seguendo la versione evangelica di Luca. Riporto i testi delle due scene affiancandoli in modo da consentire un confronto diretto²²⁸. Il problema rimane quello dell'esecuzione del canto, poiché credo sia impensabile la sovrapposizione delle voci ed è quindi un'ipotesi più plausibile quella dell'alternarsi tra strofe o coppie di strofe. L'ordine, ovviamente, non è ricostruibile:

*Dum Iesus stat ligatus coram
 sacerdotibus surgant duo
 ex loricatoris et clamet contra
 eum dicentes:*

*Dum hec suprascripta fiunt, silicet dum falsi
 testes accusant Iesum coram Caypha, ancilla
 clamet contra Petrum et dicat:*

²²⁷ PM, p. 28.

²²⁸ *Ibi*, pp. 29-31.



Vos audite circumstantes
namque sumus confirmantes
verax testimonium.

Templum dei destructurum
hic predixit et facturum
se fore post triduum.

*Ad hec Iesus nichil respondeat
set Cayphas clamet contra eum et dicat:*
Nil respondes ad obiecta?
Non sunt ista verba tecta,
non est hoc mendacium.

Per deum te coniuramus
tibi et interrogamus
si sis dei filius.

*Ad hec dominus Iesus
respondeat Cayphe et dicat:*
Quem videtis audientem
vos cernitis venientem
ethereis nubibus.

Et videbitis sedentem
Dei filium potentem
ad virtutis dexteram.

*Ad hec Cayphas clamet contra
Iesum alta voce,
et scindat vestimenta sua,
et surgat de solio et excuteat se et dicat:*

Blasphemavit, cur tacemus?
Quid iam testibus egemus?
Ecce scindo tunicam.

Ad hec loricati respondeant contra Iesum
Alta voce et percutiant eum et expuant
in faciem eius et dicant:
Reus mortis puniatur
collu colaphis cedatur
quid est hoc quod protulit?
Prophetiza nobis Christe
dicas nobis quis est iset
qui te modo percutit.

Tu cum Iesu galileo
eras inquam tu cum eo
vidi sine dubio.

Et Petrus respondeat ancilla et dicat:

Certe nescio qui dicas
cur sic verba falsa plicas
tetro sub mendacio?

*et iterum ancilla veniet
ad Petrum et dicat ei:*

Nonne tu cum Nazareno
eras inquam corde pleno,
Quid nobis cooperis?

et Petrus iterum neget et dicat:

Deum teste mihi posco
quia hominem non nosco
Nescio quid loqueris.

*iterum veniat ancilla et clamet contra Petrum
et dicat:*

licet tibi sit molestum
te loquela manifestum
Facit adque cognitum.

Et Petrus tertio neget et iuret et dicat:

Iuro verbo veritatis
quod non novi quid dicatis
.....falsissimum.

Ad hec gallus cantet et Iesu respiciat Petrum

Dalle didascalie apprendiamo che dal luogo del sinedrio escono contemporaneamente sia Pietro, il quale va dagli altri discepoli che stanno *in abscondito*, sia Cristo che viene accompagnato dai *loricati* al luogo del pretorio, davanti a Pilato. Nel luogo del pretorio, invece, sopraggiunge Giuda. Durante lo spostamento da un *locus* all'altro (che ancora una volta è accompagnato dal canto dei militi con cui vengono descritti sia l'azione che si sta compiendo e quella che si compirà, sia il luogo in cui ci si dirige: «Iesum stricturn religatum / perducamus ad Pilatum / Iudeorum Presidem. Religemus ad columpnam / demergentem in erumpnam / Iesum mortis obsidem») avvengono altre due scene in due luoghi diversi: Pietro che è andato dai discepoli piange e ammette il suo triplice rinnegamento:

Et Petrus lamentetur et eat ad discipulos qui stant in absco[ndito et dicat]:
 heu quam graviter peccavi.
 Iesum tertio negavi
 et nunc [ga]llus cecinit.
 Ecce fleo nunc amare,
 quem promiseram amare
 mea lingua renuit²²⁹.

Contemporaneamente, nel *locus* del sinedrio Giuda riporta i denari ai sacerdoti e li butta *in mensa* davanti a Caifa ammettendo il proprio peccato con la stessa formula usata da Pietro:

Ecce numbos reportavi,
 heu quem graviter peccavi
 tradens iustum sanguinem²³⁰.

Se Caifa gli risponde «quid ad nos? Hoc tu videbis, / iam nec aliud habebis / iam tenemus hominem», Anna, invece, prende i denari per destinarli all'acquisto di un campo ove seppellire i pellegrini. Giuda, allora, esce e, probabilmente in un luogo diverso, si impicca («et Iudas exit et suspendit se»).

Quinta scena: il *locus* è il pretorio. I militi arrivano davanti a Pilato e tenendo Gesù legato (*tenentes Iesum ligatum*) si inginoc-

²²⁹ *Ibi*, p. 31.

²³⁰ *Ibidem*.

chiano davanti al procuratore e lo salutano. Pilato ricambia il saluto e chiede il perché della loro presenza. La struttura è la stessa con cui veniva introdotta la scena d'apertura, ossia una stanza di saluto e una, in risposta, di richiesta dei motivi della visita. Gesù viene presentato in modo speculare a come lo aveva presentato Giuda:

Ecce vobis seductorem	Jesus doli seminator
Gentis nostre perversorem	Nostre gentis supplantator (<i>Giuda</i>)
(<i>loricati</i>)	

Viene mandato a lui dai sacerdoti con l'accusa di sedizione e soprattutto di farsi re dei giudei, in questo modo negando l'autorità di Cesare. Perciò ne chiedono la morte per crocefissione. Pilato si rivolge a Gesù che gli conferma di essere il re dei giudei. I militi allora ne chiedono ancora la crocefissione. Pilato incita Gesù a difendersi dalle accuse, ma egli tace.

Nel medesimo *locus*, questa volta articolato in tre spazi diversi, assistiamo a una scena divisa in tre azioni contemporanee e complementari. Pilato rimane al suo posto; Gesù, portato via dalla sua presenza, viene legato alla colonna e flagellato. In un secondo spazio diverso da quello in cui sta Pilato ma vicino, sta Procula che giace addormentata. Mentre Cristo viene flagellato – e la flagellazione dura per tutto il tempo in cui avviene questa scena («dum uxor eius dormit et ligatur ad columpnam et flagelletur. Et tamiu stet Iesus ligatus quo usque ancilla redierit a Pilato») – Procula è visitata in sogno dal diavolo («et diabolus appareat ei dum dormit in sompnis»). Il motivo, già usato nella *Passion des jongleurs* e rievocato da Aelredo di Rievaulx²³¹, si appoggia a *Matteo* (27, 19) e all'apocrifo vangelo di Nicodemo, ma amplia il tema del sogno e delle orrende visioni introducendo la figura del demonio, che avrà tanto successo nelle successive passioni tardo medievali²³².

²³¹ Cfr. *supra*, capitolo IV, p. ?

²³² Sul tema si veda almeno *Le Diable au Moyen Age. Doctrine, problèmes moraux, représentations*, CUERMA Champion, Aix-en-Provence-Paris 1979; E. DUBRUCK, *The Devil and Hell in Medieval French Drama*, «Romania», 100 (1979), pp. 165-179; T. ANDRUS, *The Devil on the Medieval Stage in France*, PhD tesi inedita, Syracuse University, 1979, riassunta in «Treteaux», 3 (1981), pp. 47-81; C. FOXTON, *Hell and Devil in Medieval French Drama*, in *Dies Illa. Death in the Middle Ages*, a cura di G.H.M. Taylor, Cairns, Liverpool 1984, pp. 71-80.

Poi, svegliatasi, Procula parla con la sua serva e la manda di fretta («tolle moras et festinas») da Pilato per avvertirlo di non prendere alcuna decisione contro quell'innocente poiché tutta la notte lei, molestata da sogni inquieti e da visioni, non ha riposato. L'ancella va da Pilato e, seguendo la solita formula, lo saluta e viene richiesta del motivo della sua visita. Gli dice allora di essere lì su incarico di sua moglie e gli riferisce delle visioni di *terribilia* e degli *orrenda sompna* che Procula ebbe durante la notte, per cui gli chiede di non fare del male a *istum iustum hominem*. Pilato la rassicura che non ha intenzione né di ucciderlo, né di versarne il sangue («vade nuncia uxori / quod non ipsum cogam mori / nec effundam sanguinem»). La serva torna da Procula («ancilla revertatur ad uxorem Pilati») e la trova pallida e rattristata («cur sic stupida moraris / vultu pallens contristaris / et denisse loqueris?»), ma subito la incita a rallegrarsi poiché la sua richiesta al marito verrà accolta («vultu retulit sereno / quod nequaquam nazareno / inferet iniuriam»). Procula allora *levet manus suas ad celum* ed esulta. Quindi congeda la serva («vade sede cum ancillis / operare iam cum illis / pleno filans stamine») ed entrambe escono di scena («ad hec uxor Pilati et ancilla tunc recedant»), mentre Gesù viene liberato dalla colonna e riportato davanti a Pilato («tunc solvatur Iesus a columna et reinducatur coram Pilato») che lo interroga nuovamente. Gesù gli risponde che egli non avrebbe alcun potere sopra di lui se non gli fosse dato *celitus*. A quel punto Pilato si rivolge ai militi e ai sacerdoti chiedendo loro se preferiscono liberare Barabba o Cristo. Prima rispondono i militi che gli chiedono la liberazione di Barabba. Poi i sacerdoti i quali gli dicono che se lo libererà non sarà amico di Cesare, poiché Gesù si fa re. Pilato, allora, chiede loro cosa ne dovrebbe fare e i sacerdoti «estendant manus contra Iesum», chiedendone la crocefissione. Pilato si alza (*surgat*) e si lava le mani davanti a tutti («lavet manus suas coram omnibus»). Poi consegna Gesù ai sacerdoti («tradat Iesum ligatum per funem sacerdotibus») ed emette la sentenza:

E[cc]e I]esum flagellatum
vobis trado condempnatum
ite cruci[figi]te.
Barabb[an] vobis dimissus

set Iesus sit crucifissus,
Sicut vultis facite²³³.

Sesta scena: i sacerdoti e i militi prendono Gesù e lo portano *ad alium locum*, dove lo svestono dei suoi indumenti, gli sputano in faccia, lo vestono di porpora, lo incoronano di spine servendosi di una *arundine* e, inginocchiati, lo salutano burlandosi di lui. Le azioni che vengono compiute in scena sono sia cantate che indicate nelle didascalie:

Vestimentis sic exutus
iste Iesus et indutus
clamide coccinea.
Genu flexo [salute]mus
ipsum adque corone[mus]
de corona spinea.
Illudamus sibi multum
[conspu]amus eius vultum
dextre dantes calamum.

Hic ponant calamum in manu Iesu et expuant in faciem et dicant:

Iesum grave puniamus,
capud ictibus plectamus
sic et occipitium

Hic induant eum purpuream et ponant coronam spineam super caput eius cum arundine et flexis genibus loricati dicant:

Ave nunc rex iudeorum
ave decus [angelorum?]
[dex]tra tenes calamum²³⁴.

Poi, *statim*, i loricati lo spogliano della veste rossa lo rivestono dei suoi indumenti e lo portano «ad locum ubi debet crucif[igi]». Le lacune della didascalia non consentono di ricostruire lo svolgimento delle azioni con cui Cristo viene caricato della croce e portato al luogo stabilito per la scena del calvario.

Settima scena: l'intera scena presenta ampie lacune tanto nelle didascalie quanto nel testo destinato al canto, per interrompersi poi con i primi versi del pianto di Maria sotto la croce davanti al

²³³ PM, p. 38.

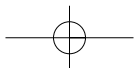
²³⁴ *Ibi*, pp. 38-39.



Figlio ancora vivo. Tuttavia, si individuano almeno sei diverse azioni, non contemporanee, ma in sequenza: 1) Gesù si inginocchia e prega con le mani alzate per i suoi crocefissori giudei (il testo che Cristo cantava è quasi completamente caduto e quindi impossibile da dedurre). 2) Rialzatosi, i militi lo spogliano e lo mettono in croce tra due ladroni. Non si capisce quale fosse la modalità di crocefissione se *jacente cruce* o *erecta cruce*, modalità già attestata al tempo e scelta, ad esempio, nella *Passion des jongleurs*²³⁵. 3) I militi tirano a sorte sulle sue vesti. 4) I sacerdoti e Caifa *stantes ante crucem* lo denigrano scotendo il capo per poi tornare *ad loca sua*. 5) Uno dei due ladroni si rivolge a Cristo affinché salvi se stesso e lui, ma l'altro ladrone lo rimprovera e chiede a Gesù di ricordarsi di lui nel suo regno. Cristo gli risponde assicurandogli la salvezza. 6) La madre che si trova con Giovanni e altre donne davanti alla croce («*stans cum Ioanne et aliis mulieribus ante crucem*»), addolorata «*quia loquendo latroni et matri sue flenti numquam loquitur*» chiama il Figlio «*cum ingenti clamore*» e «*quasi ostendens ei ventrem in quo Christum portavit*» inizia il suo pianto. L'azione che Maria avrebbe dovuto compiere non è completa. Si comprende che le parole che avrebbe pronunciato sono legate al contesto che la didascalia probabilmente descriveva con minuzia di particolari. I pochi versi del *planctus* in volgare, infatti, non sono che una piccola parte di un lamento certamente più esteso, al quale manca anche la parte iniziale. Così si interrompe il frammento cassinese.

Sembra evidente che la *Passione di Montecassino* presenti uno stadio maturo di elaborazione drammaturgica e scenica: nonostante si tratti del documento più antico che oggi si conosca, non è testimone dei primi passi di un processo che andrà compendosi nei secoli futuri, ma attesta una tradizione già consolidata del dramma di Pasqua. Tradizione che ha caratteristiche molto diverse da quelle proprie delle cerimonie liturgiche che memorano la morte e la resurrezione di Cristo. Come dicevamo, non si tratta dello stadio compiuto di una progressiva drammatizzazione della liturgia, che per gradi si accresce e si complica, bensì di un dramma che certamente ha forti legami con il contesto liturgico del

²³⁵ Sulle due modalità di crocefissione con riferimento ad Anselmo e Bonaventura cfr. PICKERING, *Literature and Art*, pp. 238-248.



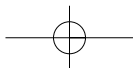
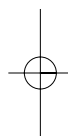
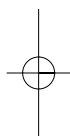
quale osserverà il tempo, trovando la propria occasione di rappresentazione in un giorno adatto, e dal quale trae elementi, quali, ad esempio, la forma sequenziale del canto. Tuttavia ha una funzione diversa rispetto alle cerimonie liturgiche che è indicata dalla modalità delle azioni che non sono deittiche e ostensive, ossia non indicano o mostrano fatti riattuandone la memoria, ma li agiscono rappresentandoli. Portiamo un esempio: nella celebrazione della morte di Cristo durante il venerdì santo la lettura del *Passio* giovanneo rievoca ciò che accadde rendendolo attivo e i sacerdoti, mostrando il crocefisso, presentano ai fedeli la realtà fattuale e viva del suo sacrificio, qui, ora, davanti all'uomo che immediatamente si relaziona con quella realtà. Nel dramma casinese – e in genere nei drammi di passione – quel fatto non è ripresentato come reale, ma è realisticamente rappresentato nel suo accadere. Il che non sottrae nulla alla sua natura di *drama* in sé, ma la traduce in termini teatrali, rendendo visibili le azioni che lo hanno prodotto. In altre parole, non si mette in presenza del fatto, ma di come il fatto è accaduto. Il centro dell'attenzione non è più il corpo vivo e salvifico di Dio, che nel suo essere *res* riassume in sé tutte le azioni e le mostra, redimendole; ora interessa come agiscono, cosa dicono, cosa provano gli uomini che lo mandarono a morte, che cercarono di salvarlo, che lo tradirono, che, amandolo, piansero per la sua morte. La storia che era racchiusa nell'evidenza delle ferite sulla carne viva di Cristo ora è sciolta e articolata nel racconto incarnato nelle azioni, ossia messo in scena attraverso relazioni. In questo senso mi sembrano esemplari tanto le indicazioni delle didascalie che, precisando la direzione di parole e gesti, specificano i rapporti scenici tra i ruoli (per cui sono sempre indicati gli interlocutori dei dialoghi cantati, *Iudas respondeat Cayphe, Iesus respondeat loricatis* –; i modi del canto – *dicat alta voce, clamet, clamet contra* –; coloro che compiono i gesti e verso chi li compiono – *Cayphas det denarios Iude, Iudas inclinans se et osculans Iesum*), quanto la tecnica della messa in scena simultanea di azioni spesso contrapposte che rappresentano diversi atteggiamenti e quindi diversi piani di lettura dei fatti. Il senso della scena nel suo complesso è dato non dalla semplice somma di quello che si vede, ma dalla sintesi dei singoli significati, in un sistema di scena e contro-scena, dove le azioni sono reciproche,



l'una correlata all'altra e l'una complementare all'altra. Si pensi all'efficacia della rappresentazione in contemporanea dell'interrogatorio di Cristo da parte di Caifa e dell'insistente serva che provoca Pietro, o dei due diversi pentimenti di Giuda e Pietro, che avvengono mentre Gesù è trascinato da Pilato, o ancora e soprattutto della flagellazione, che è pura azione priva di parola, alla quale viene contrapposto il tentativo di Procula di mandar libero Cristo, visto non come atto giusto ma come diabolico stratagemma per impedire la salvezza dell'umanità.

La differenza tra la modalità ripresentativa e quella rappresentativa si può ancor meglio e più precisamente cogliere considerando come la meditazione e il dramma articolano la scena dello scherno o quella più complessa del Golgota: se nella meditazione il corpo di Cristo è il soggetto che mostra i segni di un'azione subita («spinas habet in capite» diceva Rabano Mauro e Pier Damiani «caput multiplici spinarum densitate densatum, usque ad cerebri teneritudinem confixum est dum configitur spina»), nel dramma ciò che viene rappresentato è l'azione nel suo accadere («hic induant eum purpuram et ponant coronam spineam super caput eius») per cui Cristo è l'oggetto dei gesti e della violenza («genu flexo salutemus / ipsum adque coronemus / de corona spinea»). Quando lui è in croce lo sguardo non è più sul suo corpo ma su ciò che accade attorno, sugli atteggiamenti, le azioni, le parole che gli vengono rivolti. Il Golgota non è più solo la puntoativa ostensione del sacrificio di Dio, ma è la rappresentazione delle relazioni che gli altri hanno con lui: i militi che tirano a sorte la sua veste, Caifa e i sacerdoti che davanti alla croce scuotono il capo, il cattivo ladrone che lo insulta, il buono che lo difende e gli si raccomanda. E infine la madre che lo chiama, gli parla, gli mostra il ventre e stabilisce con lui il rapporto eletto, il rapporto esemplare: il pianto di Maria che, come abbiamo visto, indica la relazione d'amore reciproco e di reciproca partecipazione, è il punto culminante di quel processo religioso, culturale e sociale che sta maturando nell'Europa centrale e che sulla condivisione affettiva del corpo di Dio fonda l'*ecclesia*.

Tale processo assume caratteristiche singolari nell'area dell'Italia mediana e massimamente si esprime nella tradizione monastica casinese che dai tempi di Desiderio sino a tutto il Duecento si pone



«al servizio di una religiosità orientata verso la realtà popolare»²³⁶: di essa fanno parte il progetto iconografico degli affreschi di Sant'Angelo in Formis, la trascrizione dei riti della settimana santa di Gerusalemme tramandati dalla *Peregrinatio Aetherae*, e poi le glosse esplicative in volgare al *Carmen paschale* di Sedulio e le prose di commento alle miniature del codice vaticano-barberiniano dell'*Exultet*. E soprattutto la traduzione dei modelli sequenziali vittorini che attraverso la cultura monastica giungeranno alla formalizzazione due-trecentesca della laude promossa e divulgata dagli ordini mendicanti²³⁷. Il pianto di Maria (del quale, irrimediabilmente perso, non è ipotizzabile alcunché né circa la struttura, né sul significato che avrebbe dovuto ricoprire in seno al dramma) tanto in ciò che esprime quanto nella forma, è al tempo stesso il punto di arrivo di un processo e il punto di avvio di un altro, l'incrocio tra il sentire affettivo – che nel XII secolo fu comune tanto al mondo monastico quanto a quello canonico aprendosi ai laici – e una dimensione storica e antropologica inedita, che troverà piena realizzazione nella drammaturgia fraterna.

4.2. I «*Ludi de Passione Domini*» del codice di Benediktbeuern

Molto diversi i due ludi provenienti dal monastero di Benetiktbeuern e conservati all'interno della monumentale silloge di canti che Johann Andreas Schmeller denominò *Carmina Burana* dandone per primo un'edizione a stampa nel 1847. La datazione del manoscritto, conservato a Monaco dal 1803 (epoca della secolarizzazione dei conventi), è stata fissata attorno agli anni '30 del 1200, ma il materiale che vi è raccolto risale all'XI e al XII secolo. In tempi recenti la critica ha diviso il contenuto in quattro sezioni, ossia *carmina moralia*²³⁸, *amatoria*²³⁹, *lusoria et pota-*

²³⁶ Cfr. P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, in *L'italiano nelle regioni. I. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Utet, Torino 1992, p. 545.

²³⁷ Cfr. BOLOGNA, *L'Ordine francescano e la letteratura dell'Italia pretridentina*, pp. 729-797, in particolare pp. 782-784.

²³⁸ Comprende i componimenti dal n. 1 al n. 55, in gran parte provenienti dal repertorio della scuola di Nôtre Dame di Parigi e del convento di San Marziale di Limoges.

²³⁹ Comprende i componimenti dal 56 al 186 che sono per lo più poesie di derivazione classica.

*toria*²⁴⁰ e *carmina divina*, quest'ultima comprendente componenti di ispirazione religiosa e legati alla liturgia, tra i quali il *corpus* dei drammi sacri di cui fanno parte i due *ludi de Passione*.

Michael Rudik ha sottolineato come i ludi bavaresi abbiano caratteristiche compositive e una struttura drammaturgica molto distanti dal dramma cassinese e, ovviamente, dal frammento di Sulmona a esso correlato. Entrambi infatti sono sostanzialmente conformi e aderenti alle proprie fonti che seguono in modo pedissequo, sino a citarle quasi letteralmente, senza alcuna rielaborazione poetica, laddove nei drammi medioitalici la forma metrica sequenziale conferisce una certa qualità drammatica, evidente nella caratterizzazione di gesti e personaggi²⁴¹.

Il che è riscontrabile leggendo i drammi in parallelo e confrontando il modo con cui trattano le stesse scene. Voglio portare due esempi e cioè la scena del complotto tra Giuda e Caifa nel *ludus breviter* e quella della cattura di Cristo nel *ludus* più ampio, paragonandole alle corrispondenti scene nel dramma di Montecassino. Nel primo caso, Montecassino costruisce una scena di dialogo articolata e complessa tra l'Iscriota e il sacerdote, dalla quale entrambi vengono caratterizzati sia in base a quello che dicono e a come lo dicono, sia per le azioni che compiono. Giuda, lusinghiero, appare ammiccante nel suo rivolgersi al sinedrio con il quale mercanteggia («Vos salvete sacerdotes / quos adornant morum dotes / et virtutum gloria»), e al contrario si riferisce a Cristo con parole dispregiative («Iesus doli seminator / nostre gentis supplantator / tetro fraudis nomine. / Multos nostrum iam seduxit / in errorem quos perduxit / Fraudolento nomine»). Caifa, concreto e distante, vuole subito chiudere l'accordo e gli dà denaro e armati immediatamente, senza troppi giri di parole²⁴². Il *ludus breviter* si limita, al contrario, a citare le due battute del vangelo di Matteo e non aggiunge nulla, né parole, né azioni.

Vada Iudas ad Pontifices et ad Iudeos, et dicat:
Quid vultis michi dare, et ego vobis eum tradam?

²⁴⁰ I componimenti dal 187 al 226 destinati all'intrattenimento e assai noti, da ascrivere al repertorio dei *clerici vagantes*.

²⁴¹ Cfr. RUDICK, *Theme, Structure, and Sacred Context*, p. 268.

²⁴² Per l'intera scena di Montecassino rimando a *supra*, p. ?

At illi constituent ei:
Triginta argentos.

E così per molte altre scene, quali la cattura di Cristo, il processo davanti a Pilato, la crocefissione. Il risultato complessivo è che il dramma bavarese è schematico e succinto, presentandosi come una successione di scene molto poco parlate, piuttosto mimate che agite e comunque sempre in modo essenziale. L'unico episodio che si stacca è il pianto di Maria, il quale, oltre a essere il solo brano poetico e cantato, è anche introdotto da un'azione scenica che lo prepara e sembra essere il 'pezzo forte' di tutta la rappresentazione, se la didascalia si raccomanda che venga eseguito *quantum melius potest*. La distanza che separa i due testi è ancor più significativa poiché sappiamo che entrambi furono composti probabilmente con la stessa funzione e per la medesima occasione rappresentativa, ossia come parte di un *ludus de Passione e Resurrectione* più ampio, previsto per la Pasqua.

Nel secondo caso, ossia confrontando la scena della cattura di Gesù nell'orto degli ulivi tra Montecassino e il maggiore dei due ludi bavaresi, rileveremo che se il dramma medioitalico rielabora le fonti evangeliche in modo assai libero, ampliando i dialoghi e costruendo una scena articolata anche dal punto di vista della sequenza delle azioni, il *ludus*, al contrario, si limita ad aderire pressoché letteralmente alla versione di Giovanni per poi aggiungere alcuni passi da Matteo (ma omettendo l'*osculum* del tradimento); ne risulta una forte stilizzazione drammatica del testo, il quale è statico e laconico.

*Veniat Iudas ad Iesum
cum turba Iudeorum,
quibus Ihesus dicat:
Quem queritis?
Qui respondeant:
Iesum Nazarenum.
Iesus dicat:
Ego sum,
Et turba retrocedat.
Item Iesus dicat:
quem queritis?
Iudei:
Iesum Nazarenum.*

*Iudas eat ad illum locum ubi Iesus orat [...]
Et Iudas dicat alta voce inclinans se ei
et osculans eum Iesum et dicat:
[A]ve rabbi veritatis
In quo nullus falsitatis
Adinvenit scrupulum
Et Iesus respondeat Iude et dicat ei:

O amice quid venisti?
Mecum fu[rtim tu] existi
Ut latronem perdere.
Cur me tunc non tenebatis*



<i>Jesus respondeat:</i>	Cum docentem videbatis
Dixi vobis quia ego sum.	In templo consistere?
<i>Item:</i>	Venientes cum lanternis
Si ergo me queritis,	
sinite hos abire.	Armis fustibus lucernis
<i>Tunc Apostoli dent fugam,</i>	Dicite quem queritis.
<i>excepto Petro, et Iudas dicat:</i>	<i>Ad hec loricati respondeant alta voce</i>
	<i>et dicant:</i>
Ave Rabbi.	Iesum virum nazarenum
<i>Jesus Illi respondeat:</i>	Virum multa fraude plenum
o Iuda, ad quid venisti?	Et horrendis meritis
Peccatum magnum tu fecisti.	<i>Ad hec respondeat Iesus armatis et dicat eis:</i>
Me Iudeis traditum	Si me queritis sineatis
Ducis ad patibulum	Hos abire quos spectatis
Cruciandum.	Adque mecum cernitis.
<i>(Ludus de Passione Domini)</i>	<i>(Passione di Montecassino)</i>

Ma circa il *Ludus de Passione Domini* il discorso diviene più complesso poiché quest'ultimo non si serve solo di ampie citazioni dai vangeli canonici ma dipende anche da fonti liturgiche (responsori e antifone) riferite alle celebrazioni quaresimali e della settimana santa²⁴³. La sua struttura drammaturgica è assai singolare e composita e il racconto passionista, che si estende dall'entrata in Gerusalemme e si interrompe poco dopo la morte di Cristo, oltre a essere preceduto da tre brevi episodi relativi alla chiamata di Pietro e Andrea, alla guarigione del cieco e alla conversione di Zaccheo il pubblicano, introduce dopo l'ingresso trionfale di Gesù nella Città Santa due elaborate scene relative all'unzione di Maddalena in casa di Simone il fariseo e alla resurrezione di

²⁴³ Rudick ha ricostruito le citazioni liturgiche e scritturali fornendo un elenco che riporto: v. 153 *Lazarus...eum*: antifona per l'ufficio del venerdì prima della domenica di passione; vv. 155-158 *Videns Dominus...mortuus*: versi di comunione per la messa del venerdì prima della domenica di passione; v. 174 *Tristis...sustinete hic e et orate...temptationem*: responsori per l'ufficio del giovedì santo; vv. 176-177 *Pater, si fieri...tua*: responsorio nella benedizione delle palme nella domenica delle Palme; v. 178: *Symon...mecum*: antifona per l'ufficio del mercoledì santo; v. 181 *Pater, si non...tua*: verso del 'communio' per la messa della domenica delle Palme; vv. 182-183 *una hora...Judeis?*: responsorio per l'ufficio del mercoledì santo; v. 203 *Tanquam ad latronem...me*: responsorio per i mattutini del venerdì santo; v. 209 *Hic dixit...illud*: antifona per l'ufficio del martedì prima della domenica di passione; v. 236 *non haberes...fuisset*: antifona nell'ufficio per il martedì della settimana santa (cfr. RUDICK, *Theme, Structure, and Sacred Context*, pp. 269-270).

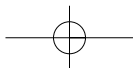


Lazzaro che, attenendosi alla cronologia evangelica, sono 'fuori posto' poiché si riferiscono a fatti che precedono la passione. Sandro Sticca ha giudicato l'ordine di presentazione delle scene il frutto di un disarticolato assemblaggio privo di una sequenza logica, a parer suo evidente se paragonato agli altri drammi²⁴⁴. Rudick, invece, non ritiene che tale esito sia dovuto a un casuale e poco attento processo compositivo, bensì crede che sia intenzionale e necessitato dal fatto che chi lo ha redatto lo ha pensato non come un dramma autonomo ma come una cerimonia drammatica all'interno del contesto liturgico, probabilmente in funzione di una precisa occasione: la processione delle Palme nella domenica che introduce la settimana santa²⁴⁵. In quest'ottica il dramma non tenderebbe alla rappresentazione storica e realistica della passione, ma alla ripresentazione dell'evento servendosi di elementi dal significato tipologico e allegorico strettamente connessi con la liturgia. Se letto da quest'angolazione, dunque, il dramma risulta coerentemente costruito, poiché tutte le scene hanno un significato simbolico specifico, illuminato esattamente dall'ordine in cui si succedono: le tre scene introduttive che precedono l'ingresso di Gesù in Gerusalemme – e che in qualche misura segnano il suo avvicinarsi alla Città Santa – indicherebbero nel loro complesso il valore della conversione, tema forte e principale tanto della domenica delle Palme quanto della settimana santa, declinandolo nei rimandi singoli alla fondazione della Chiesa (la chiamata dei discepoli Andrea e Pietro), alla rivelazione della fede e della salvezza (la guarigione del cieco) e al conferimento della grazia a chi crede (l'episodio di Zaccheo). Gli episodi di Maria Maddalena e della resurrezione di Lazzaro, invece, acquistano un senso proprio posposti all'entrata trionfale in Gerusalemme in correlazione non con il tempo specifico della passione, per cui Young li aveva ritenuti inessenziali²⁴⁶ ma piuttosto con quello della domenica delle Palme che celebra il programma di salvezza, ossia la vittoria spirituale sulla morte. In base a queste considerazioni, Rudick ritiene sia più opportuno defi-

²⁴⁴ Cfr. STICCA, *The Priority of the Montecassino Passion*, pp. 568-574 e Id., *The Latin Passion Play*, pp. 66-78.

²⁴⁵ Cfr. RUDICK, *Theme, Structure, and Sacred Context*, pp. 272-275.

²⁴⁶ Cfr. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, pp. 534-535.





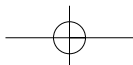
nirlo un *Palm Sunday play* o, in senso più ampio, un *Holy Week play*, e non un *Passion play*²⁴⁷, proponendo così un'interpretazione certamente affascinante, ancorché ipotetica.

All'interno di entrambi i ludi bavaresi c'è però un elemento singolare che riguarda proprio l'ordine della narrazione passionista ed è l'anticipazione della trafittura del costato di Cristo a prima della sua morte, come atto principale dopo la crocefissione – ed è il caso del *Ludus brevis* – o come estremo atto prima dell'esalazione dell'ultimo respiro – così nel più ampio dei due drammi –, in questo caso legato a un gesto di pietà che le parole pronunciate da Longino sottolineano («Ich wil im strechen ab das herze sin, das sich ender siner marter pin», *voglio trapassare il suo cuore per metter fine ai suoi tormenti*); comunque sempre seguito dalle parole con cui egli invoca il Padre sentendosi totalmente abbandonato (*Ely, ely, lema sabactani*). Come è noto, l'episodio del colpo di lancia rimanda al vangelo di Giovanni (19, 33-35) e non vi è inteso come una causa della morte, bensì come la sua prova, teologicamente connessa con la fondazione dei sacramenti di battesimo ed eucarestia e con la nascita della Chiesa: quella piaga aperta nel corpo sacrificato è fonte del sangue di salvezza e dell'acqua di grazia²⁴⁸. Come ho già detto, Wessel ritiene che, anticipato a prima della morte del Salvatore, equivalga a fondare i sacramenti sulla carne sempre viva di Cristo e derivi da un'antica e rimaneggiata versione del vangelo di Matteo interpolato con quello di Giovanni, molto nota in Irlanda, cui probabilmente si deve ascrivere la tradizione iconografica carolingia che ritrae il Dio vanificatore della morte contemporaneamente abbeverato e trafitto²⁴⁹. Non so se la versione che i due *ludi* adottano nel narrare la passione di Cristo possa risalire alla medesima tradizione, comunque accertata nei secoli precedenti proprio nel territorio

²⁴⁷ Cfr. RUDICK, *Theme, Structure, and Sacred Context*.

²⁴⁸ Sulla ferita del costato e la tradizione iconografica della sua raffigurazione in rapporto al suo valore teologico ed ecclesiologico cfr. V. GUREWICH, *Observations on the Iconography of the Wound in Christ's Side, with Special Reference to Its Position*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 20 (1957), 3-4, pp. 358-362. Sul rapporto tra piaghe e sacramenti cfr. E. P. BAKER, *The Sacraments and the Passion in Medieval Art*, «The Burlington magazine for Connoisseurs», 89 (1947), pp. 80-81. Sul significato del sangue salvifico nella passione cfr. PEZZINI, *Il sangue di Cristo*.

²⁴⁹ Cfr. WESSEL, *Die Kreuzigung*, p. 23. Vedi *supra*, capitolo I, p. ?



germanico dove, per altro, il culto della lancia fu particolarmente sentito²⁵⁰, ma di certo tradisce una versione non del tutto aderente alla lezione canonica e ortodossa, che la liturgia indubbiamente osservava. Preferisco, dunque, seguire la linea di Peter Dronke che legge anche i *ludi* bavaresi – in modo particolare il *ludus* più ampio – come drammi religiosi solo in parte connessi alla liturgia e non ascrivibili al genere del cosiddetto dramma liturgico²⁵¹.

Vediamone, allora, la scansione drammaturgica.

Ludus breviter de passione

Il minore dei due *ludi* è un testo in prosa, interamente in latino, non corredato di notazioni musicali. La passione vi è rappresentata dall'ultima cena, con cui certamente ha inizio il dramma (la didascalia infatti recita «primo inchoatur ita, quando Dominus cum Discipulis suis procedere vult ad locum deputatum, ubi Mandatum debet esse»), sino alla deposizione di Cristo nel sepolcro. Per lo più totalmente scritturale, il *ludus* segue quasi alla lettera il vangelo di Matteo sino alla cattura di Cristo, per poi preferire Giovanni, ma con inserti da Luca e Marco, negli episodi del processo davanti a Pilato e della crocefissione, per altro trattati in modo molto sintetico.

I luoghi scenici, che la didascalia introduttiva, riferendosi al primo di essi, indica come *locum deputatum*, sono probabilmente quattro e cioè il cenacolo, il sinedrio, il pretorio e il Golgota. Le didascalie spesso non sono altro che citazioni scritturali, ma con l'aggiunta di dettagliate indicazioni sui gesti, sulle modalità reci-

²⁵⁰ Il culto della lancia che squarciò il costato del Signore fu molto importante presso gli imperatori germanici poiché andava a rafforzare il tradizionale significato che la lancia aveva in quanto simbolo del potere militare. Santificata dal sangue di Cristo santifica a sua volta l'autorità politica e bellica assicurando la vittoria contro i nemici. Dal XIII secolo, la lancia segue la reliquia della croce e precede l'imperatore nelle sfilate imperiali. Papa Innocenzo VI istituirà una festa *lancae et clavorum Domini* per la Germania e la Boemia (1353). Tale festa venne celebrata con messe e uffici propri e fu inserita nella liturgia degli ordini militari e degli altri ordini religiosi, alla maniera di una festa votiva chiamata con il nome di *festa della lancia e dei chiodi*. Nel XIV secolo la lancia passa alle chiese di Praga e Norimberga. Oggi il culto è legato a quello del Sacro Cuore (cfr. J. KOPÉC, A. RAYEZ, *Instruments de la Passion*, in DS, VII/1, coll. 1822-1825).

²⁵¹ Cfr. DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, pp. 185-197.

tative, sull'allestimento degli spazi; ne deduciamo che l'azione si spostava da luogo a luogo, come già nel dramma cassinese. Anche la tecnica di messa in scena sembra meno complessa, servendosi una sola volta della simultaneità e con intenti rappresentativi meno sofisticati [tav. II].

La scena di apertura è una sorta di antefatto, un breve dialogo tra Gesù – quasi sempre indicato come *Dominus* – e gli apostoli, che accade andando (*in processu*) al luogo deputato per l'ultima cena (definita però *Mandatum* anche se poi l'episodio della lavanda dei piedi e dell'affidamento del nuovo comandamento agli apostoli di fatto non vi è rappresentato).

Prima scena: nel *locus* del cenacolo, dopo aver fatto preparare una mensa «cum mensale, cum pane et vino», i dodici apostoli, seguendo alla lettera *Matteo* 26, 20-21, si siedono a tavola con Gesù ed egli, mentre mangiano (*edentibus*), si rivolge a loro:

Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est in hac nocte.

Et unusquisque pro se respondeat:

Numquid Ego sum, Domine?

Et Dominus respondeat:

Qui intinguit mecum manum in parapside, hic me tradet. Filius quidam hominis vadit, sicut scriptum est de illo. Ve autem homini illi, per quem filius hominis tradetur; bonum erat illi si natus non fuisset homo ille.

Respondeat Iudas:

Numquid ego sum, Rabbi?

Et Dominus dicat:

Tu dixisti²⁵².

La scena, dunque, sembra finalizzata a introdurre il tradimento di Giuda che, infatti, subito dopo, quasi colmando il silenzio del testo evangelico, lascia il cenacolo e «vadit [...] ad pontifices et ad Iudeos» probabilmente in altro *locus*, anche se non precisamente indicato.

Seconda scena: in sostanziale continuità con ciò che accade prima, l'azione diviene doppia secondo la modalità che già abbiamo visto utilizzata nel dramma cassinese; la didascalia ne indica la contemporaneità con la formula «tunc medio tempore» e «et ista

²⁵² Cito dall'edizione di YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, pp. 514-516, a cui rimando per una lettura del testo per esteso.

hora»: mentre Giuda si accorda con i sacerdoti sul prezzo per consegnar loro Cristo, posticipando così l'episodio che nel vangelo di Matteo segue l'unzione della donna in casa di Betania e precede la cena, Gesù istituisce l'eucarestia in assenza del discepolo. Entrambi gli episodi sono molto sintetici e per nulla sviluppati drammaturgicamente; ne diamo il testo in parallelo:

<p><i>Tunc medio tempore vada Iudas</i></p> <p><i>ad Pontifices et ad Iudeos, et dicat:</i> <i>Quid vultis michi dare, et ego vobis</i></p> <p><i>eum tradam?</i> <i>At illi constituent ei:</i> <i>Triginta argentos.</i></p>	<p><i>Et ista hora accipiat Dominus</i> <i>panem, frangat,</i> <i>benedicat, et dicat:</i> <i>Accipite et comedite, hoc est</i> <i>corpus meum.</i> <i>imiliter et calicem.</i></p>
---	--

Terza scena: senza alcun reale cambio di luogo la scena diviene quella della cattura di Cristo. La didascalia informa che «postquam cenavit, Dominus dicat: “surgite, eamus hinc; ecce appropinquabit qui me tradit”», determinando il modificarsi della scena attraverso la semplice citazione letterale di *Matteo* 26, 46; tant'è che subito Giuda entra e si avvicina salutandolo ad alta voce («Iudas accedens ad Ihesum clamando»). Giuda è accompagnato dai giudei e dai militi che si fanno attorno a Cristo mentre riceve il bacio e poi, ancora una volta citando letteralmente *Matteo* 26, 50, «manus iniciant in eum et teneant eum». A quel punto i discepoli fuggono e Cristo, abbandonato, viene condotto da Pilato («et ita ducant eum ad Pilatum»).

Quarta scena: probabilmente nel *locus* deputato al pretorio. In scena Pilato e Cristo, i giudei, i militi. Gesù viene accusato con tre imputazioni (che la lezione evangelica di Matteo e Luca divide tra il processo religioso – qui assente – e quello politico), ossia di aver profetizzato la distruzione del tempio e la sua ricostruzione in tre giorni; di aver sobillato i giudei a non pagare i tributi a Cesare dicendo loro che lui era il loro re; di aver sommosso il popolo con i suoi insegnamenti dalla Galilea sino a Gerusalemme. Non è possibile dire se alle tre imputazioni corrispondano tre diversi accusatori che in successione (come indica la dicitura *secundo, tertio*) prendono la parola davanti al procuratore romano. Segue un serrato scambio di battute tra i giudei e Pilato che alla fine, preso il



bacile d'acqua e lavandosi le mani, non pronuncia la sentenza ma si limita a dire: «mundus sum a sanguine huius iusti; vos videritis». Caricato della croce, Cristo è condotto al luogo dove viene crocifisso («et baiolent sibi crucem, et ducant eum ubi crucifigitur»).

Quinta scena: Gesù è in croce. Come nel dramma di Montecassino anche in questo caso la scena del Golgota si compone di più azioni l'una in seguito all'altra, ma qui in modo assai succinto e, soprattutto, con un ordine alquanto inconsueto, poiché la prima cosa che accade è la trafittura del costato di Cristo che è anticipata a prima della morte: «tunc unus ex militibus veniat; cum lancea tangat latus eius». Al colpo di lancia, quasi ne fosse una conseguenza, segue l'esclamazione a gran voce di Gesù «Ely, Ely, lema sabactani» e immediatamente dopo si avvicina la Madre. La didascalia chiarisce i modi dell'azione: «tunc Maria mater Domini veniat et due alie Marie et Johannes. Et Maria planctum faciat quantum melius potest». In scena quindi quattro figure delle quali solo la Vergine parla rivolgendosi al Figlio ancora vivo e intonando, forse, il *Planctus ante nescia* che, in una versione abbreviata rispetto a quella sequenziale, è riportato nella pagina precedente del manoscritto, con notazioni musicali²⁵³.

Dopo il pianto di Maria tre giudei, probabilmente rivolgendosi alla croce, scherniscono Cristo:

Unus ex Iudeis dicat:

Si filius Dei es, descende nunc de cruce.

Alter Iudeus:

Confidit in Deo; liberet eum nunc si vult.

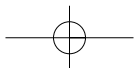
Item tertius:

Alios salvos fecit, seipsum autem non potest salvum facere.

Quindi, Gesù, dopo aver pronunciato le parole *consummatum est et in manus tuas commendo spiritum meum*, chinato il capo spira.

La scena che segue è solo accennata in didascalia, ma doveva svolgersi al *locus* del pretorio dove Giuseppe di Arimatea va a chiedere il corpo di Cristo a Pilato che glielo concede («tunc veniat Ioseph ab Arimatia et petat corpus Ihesu. Et permittat Pilatus»).

²⁵³ Young chiarisce che il *planctus* è trascritto al margine superiore del folio IVr subito dopo la scena della cattura di Cristo, ovviamente fuori posto (cfr. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, p. 515, nota 5).





Quindi, probabilmente recatosi al Golgota e dopo averlo deposto dalla croce, «Ioseph honorifice sepeliat eum».

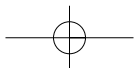
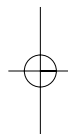
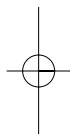
Con la scena della sepoltura si chiude il *Ludus de passione* e «ita inchoatur ludus de Resurrectione».

Ludus de passione

Molto più ampio e completamente privo di relazioni con quanto precede all'interno del manoscritto, il *Ludus de passione* non ha intestazione: il margine superiore del foglio sul quale sono vergate le parole di inizio riporta la scritta *Sancta Maria Virgo assit nostro principio*.

Come ho accennato, la sua struttura è complessa e, pur ammettendo un preciso intento didattico a informare l'ordine delle scene, resta il fatto che la fisionomia di alcuni episodi è incerta, così come la loro collocazione all'interno del dramma. Un esempio è la scena del rinnegamento di Pietro che non solo è situata durante la cattura di Cristo nell'orto degli ulivi, ma è anche monca, priva della sua conclusione, dando l'impressione di essere in quel punto per ragioni diverse dall'ordine della messa in scena, forse per un errore del copista o per il meccanismo di compilazione del testo. Peter Dronke ha ipotizzato che il testo a noi pervenuto sia uno 'scenario' in via di compilazione piuttosto che un dramma completo e compiuto nella sua redazione.

Difficile pronunciarsi sull'organizzazione dello spazio scenico. La didascalia di apertura del dramma indica con chiarezza che i personaggi fanno il loro ingresso contemporaneamente e si vanno a disporre nei luoghi a loro destinati (*in locum suum*), dove rimangono in attesa del proprio turno. Sappiamo così che Pilato, Procula e i soldati romani occupano un dato spazio, Erode e i suoi militi un secondo luogo, e così i sacerdoti del sinedrio, il mercante con sua moglie e Maria Maddalena, deducendo la presenza certa di cinque luoghi scenici deputati. Oltre a essi la composizione del dramma presuppone la presenza almeno di altre quattro *sedes*, corrispondenti alla casa di Simone il fariseo, al cenacolo, all'orto degli ulivi e al Golgota. William Tydeman – che colloca il *ludus* nella sezione 'indoor theatre' – sostiene la necessità di uno spazio molto ampio proprio perché deve ospitare un così alto numero di *sedes* diverse; allo stesso tempo ipotizza la possibi-





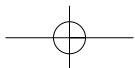
lità che alcuni dei *loci* non siano permanenti, ma occasionali²⁵⁴. Il che mi sembra plausibile soprattutto nel caso delle scene per così dire ‘minori’, agite da colui che interpreta Cristo, spesso indicato come *Dominica persona*. Egli, infatti, si muove nello spazio scenico passando di luogo in luogo e durante il tragitto compie una serie di azioni che equivalgono ad altrettanti episodi evangelici – quali la chiamata di Pietro e Andrea, la guarigione del cieco, il dialogo con Zaccheo, la resurrezione di Lazzaro e l’incontro con le donne di Gerusalemme – i quali forse non prevedono un allestimento fisso.

Il testo alterna parti in latino e parti in volgare, canto monodico, corale e recitazione. L’inserzione delle parti corali (che, come le didascalie puntualizzano, sono spesso eseguite dal clero) sembra essere pensata per dividere le scene o, in alcuni casi, per accompagnare specifiche azioni: è l’esempio del responsorio introduttivo «Ingressus Pilatus», che accompagna appunto l’ingresso in scena dei personaggi del dramma, in testa ai quali è proprio Pilato; oppure delle antifone «cum appropinquaret Dominus», «cum audisset populus», «pueri hebreorum» e dell’inno processionale «Gloria laus et honor» che sono eseguiti mentre *Iesus venit*, ovvero durante il cammino di Cristo da un luogo a un altro.

La lingua volgare è utilizzata esclusivamente da alcuni personaggi e solo nei tre episodi che non sono direttamente tratti dai vangeli, e cioè da Maddalena e dal mercante nella scena dell’acquisto di profumi e unguenti, da Maria Vergine per il pianto sotto la croce e, infine, molto brevemente, da Longino, dopo la morte di Cristo, per svelare la sua conversione. Il resto del testo è interamente in latino e segue le Scritture probabilmente servendosi di una versione unificata o armonica dei vangeli.

Il dramma ha una struttura molto fluida, nella quale è complesso identificare vere e proprie scene, separate l’una dall’altra e corrispondenti a luoghi diversi. In questo caso, l’ampiezza delle parti cantate che spesso collegano un’azione all’altra, il continuo movimento di Cristo nello spazio, la complessa dislocazione dei luoghi deputati, non consente di individuare moduli scenici precisi, ma, per così dire, unità d’azione [tav. III].

²⁵⁴ Cfr. W. TYDEMAN, *The Theatre in the Middle Ages. Western European Stage Conditions (800-1576)*, Cambridge University Press, Cambridge 1978, p. 60.



All'ingresso dei personaggi in scena e al canto del primo responsorio, segue la prima unità che è articolata in tre azioni compiute in tre luoghi diversi precedentemente predisposti, ma forse non in modo permanente. Colui che impersona Cristo – forse già in scena – si reca (*vadat*) da solo *ad litus maris* dove Andrea e Pietro stanno pescando e li chiama con sé; poi, andando da Zaccheo, incontra per via il cieco e lo guarisce; infine, giunto da Zaccheo lo chiama *de arbore* e lo invita a scendere per ospitarlo, annunciandogli, così, la sua salvezza («quia hodie huic domui salus facta est, eo quod et tu sis filius Abrahe»)²⁵⁵.

L'azione dunque ha già la forma processionale propria di quella che immediatamente le succede (seconda unità): al canto delle antifone per la domenica delle Palme, Gesù avanza «pueri prosternentes frontes et vestes» sin quando «veniat Pharieseus» che lo invita a cena. Non appena il Maestro accetta, il fariseo parla con i servi e li invita a preparare «sedilia ad mense convivium», probabilmente allestendo il luogo scenico che indica la sua casa.

Terza unità: Cristo, i discepoli e il fariseo sono insieme a cena. In scena una tavola con delle sedie, e tra gli apostoli certamente Giuda e Pietro. Contemporaneamente, si svolge la scena della conversione di Maddalena – una delle più ampie e importanti dell'intero dramma – che, oltre a essere interamente cantata, è giocata sulla contrapposizione tra adesione al mondo terrestre e scelta del mondo celeste, significata dalle coppie di opposti *Amator – Ihesus, Diabolus – Angelus, vestimenta secularia – nigrum pallium*. Articolata in più azioni, si svolge tra i due luoghi deputati a ospitare il *dormitum* di Maria e il banco del mercante²⁵⁶. Le dida-

²⁵⁵ Cito il testo da DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, pp. 198-235.

²⁵⁶ Nicole Sevestre ha fatto notare l'importanza del tipo del mercante nel dramma liturgico tra l'XI e il XIII secolo, sottolineando che il suo emergere può essere connesso con la rivoluzione commerciale che l'Europa conosce in quei decenni. Il problema è quello del ruolo del denaro nella società cristiana legato ovviamente ai peccati di cupidigia e avarizia e al fenomeno sociale dell'usura, contrapposti a un'idea cristiana del commercio e in generale della ricchezza (cfr. N. SEVESTRE, *Le marchand dans le théâtre liturgique des XI^e et XIII^e siècles*, «Revue de musicologie», 73 [1987], pp. 39-59). Sul tema del mercante nel teatro medievale cfr. P. ABRAHAM, *The Merchant-Scenes in Medieval French Passion Plays*, «Medium Aevum», 3 (1934), pp. 112-123; M. MATHIEU, *Le personnage du marchand de parfum dans le théâtre médiéval en France*, «Le Moyen Age», 74 (1968), pp. 39-71.

scalie non forniscono tutte le indicazioni necessarie alla comprensione corretta dell'azione. Ciononostante ne deduciamo che Maddalena, la quale dall'inizio del dramma era già in *locum suum* (altrove indicato come *dormitum*), si reca con alcune fanciulle dal *mercator*, anch'egli in *locum suum*. Lì giunta, cantando il piacere di goder delle delizie del mondo («mundi delectatio dulcis est et grata»), la peccatrice acquista dei cosmetici per ornare il suo corpo e sedurre un giovane uomo²⁵⁷. Torna poi al 'suo' luogo dove probabilmente era preparato un giaciglio sul quale si sdraia e si addormenta: in sogno le appare un angelo che, cantando, le annuncia la presenza di Gesù – colui che rimette i peccati e salva il mondo – in casa di Simone il fariseo. Quando l'angelo se ne va («recedat»), Maria si alza («surgat») e come se nulla fosse intona ancora il canto *mundi delectatio*, per poi ricevere l'*Amator* con il quale conversa brevemente. La scena si ripete per altre due volte: Maria torna dal mercante, acquista profumi, rientra, si addormenta e le appare l'angelo. Solo dopo la terza apparizione Maria comprende e, riconosciute le sue mancanze, si pente. La conversione è segnata dal cambio dell'abito, per cui Maddalena depone *vestimenta secularia* e indossa *nigrum pallium*, la veste penitenziale. L'angelo esulta tra sé per la sua penitenza («dico tibi: gaudium est angelis Dei super una peccatrice penitentiam agente») e svanisce (*evanescat*). Anche l'*Amator* se ne va e con lui il *Diabolus*, che, pur non essendo mai citato nel testo e nelle didascalie, forse per una lacuna, deve essere stato presente durante l'intera scena. Come Dronke ha osservato, la struttura giocata su copie di opposti rende molto probabile l'ipotesi che il *Diabolus* compisse un'azione parallela a quella dell'*Angelus*, quasi in un conflitto mimato tra forze celesti e forze infernali le quali si contendono l'anima della donna influenzandone il sonno²⁵⁸. Solo così la reiterazione della scena assume senso e anzi significa la difficile vittoria del bene sul

²⁵⁷ Sulle corrispondenze tra questa scena con quella analoga, ma molto più elaborata, conservata a Vienna nel manoscritto trecentesco 12887, cfr. DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, pp. 192-194 e bibliografia indicata.

²⁵⁸ L'apparizione onirica è parallela a quella del diavolo nel dramma cassinese: una modalità scenica molto comune e usata che, oltre ad appoggiarsi sullo statuto di realtà che il mondo antico attribuisce al sogno, è particolarmente adatto a informare lo spettatore di quello che accade, lasciando invece inconsapevole e smarrito il personaggio.

male che nonostante si sia aggiudicato due battaglie, viene, poi, definitivamente sconfitto e vanificato²⁵⁹.

Maria, a quel punto penitente, torna per l'ultima volta dal mercante per acquistare l'unguento da donare a Cristo. Ma il tono del dialogo cambia e diviene doloroso *praeconium passionis*: tant'è che le parole di Maddalena – che si chiudono con il verso *Heu quantus est noster dolor!* – e quelle in risposta del mercante sono citazione puntuale del canto delle tre Marie e del *mercator* dei versi pasquali di Vic²⁶⁰. Acquistati gli aromi, la donna si reca alla casa di Simone mentre il coro canta i versi *Accessit ad pedes*. Lì giunta si getta ai suoi piedi piangendo e li colma di profumi. Simone resta stupito dal fatto che Cristo accetti di essere toccato da una peccatrice e Giuda lamenta lo spreco di denaro. Gesù allora racconta a Pietro la parabola dei due creditori con la quale risponde implicitamente alle critiche. Poi rivolto a Maddalena la perdona e la manda in pace. Maddalena lascia il *locum* con un canto di penitenza e di invito al coraggio della conversione.

Quarta unità: separata dalla precedente dal verso *Phariseus iste fontem misericordie conabatur obstruere* cantato dai discepoli, ha inizio la breve scena della resurrezione di Lazzaro. Gesù lascia la casa di Simone e va in 'altro luogo' dove probabilmente è allestita la tomba dell'amico. Lì «occurant» Marta e Maria Maddalena (qui identificata con la sorella di Lazzaro) che, in lacrime, spiegano al Signore la sorte del fratello. La scena è interamente cantata, ma dal *clerus*, con l'unico intervento solista di Cristo sulle parole «Lazare, veni foras».

Inizia di seguito la vera e propria rappresentazione della passione.

Quinta unità: contemporaneamente accadono due azioni in due luoghi diversi. Da una parte Gesù consuma la sua ultima cena con gli apostoli – l'azione è solo accennata in didascalia («interea Iesus faciat ut mos est in cena») forse a indicare una scena puramente mimata²⁶¹ – per poi spostarsi sul monte degli ulivi, portando con sé quattro discepoli, e ritirarsi a pregare. Dall'altra Giuda «festinando» va al *locus* del sinedrio e si accorda con i sacerdoti sul prezzo del tradimento.

²⁵⁹ Cfr. DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, p. 187.

²⁶⁰ Cfr. *ibi*, pp. 92-94 e p. 208.

²⁶¹ Cfr. *ibi*, p. 188.



Sesta unità: ricevuta una «turba Iudeorum [...] cum gladiis et fustibus et luecernis» Giuda va *donec ad Ihesum* nell'orto degli ulivi e lì Cristo viene catturato. Nella scena, che riprende la lezione di *Giovanni* 28, 4-8, seppur ampliandola con l'introduzione del reiterato *quem queritis*, è inserito l'episodio del rinnegamento di Pietro che si contrappone, in modo drammaturgicamente molto efficace, al tradimento di Giuda. Tuttavia, la sua composizione non è strutturalmente risolta e conclusa: infatti subito dopo il colloquio tra Gesù e Giuda, Pietro, che è l'unico degli apostoli a non essere fuggito («apostoli dent fugam, excepto Petro») segue Gesù e nel mentre viene interrogato per due volte da *una ancilla* e poi da un servo dei sacerdoti. L'inserito non si conclude con il canto del gallo, ma si interrompe alle negazioni di Pietro; al suo termine riprende la scena della cattura con le parole di Cristo ai militi («tamquam ad latronem existis cum gladiis et fustibus comprehendere me») che lo legano e lo portano dai sacerdoti.

Settima unità: in sostituzione del processo davanti al sinedrio, il dramma prevede l'esecuzione dell'antifona *Collegerunt pontifices* che costituisce il testo della scena ed è cantata in modo alternato dal clero, dai sacerdoti e da Caifa, seguendo una divisione che corrisponde ai ruoli:

chorus cantet:

collegerunt pontifices et,

et cetera. Et pontifices cantet et cogitent quid faciant:

quid facimus, quia hic homo multa signa facit? Si dimittimus eum sic, omnes credent in eum.

Et Cayphas cantet:

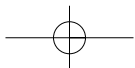
Expedit vobis ununs moriatur homo pro populo, et non tota gens pereat.

Clerus cantet:

Ab ipso ergo die cogitaverunt,

et cetera.

Ottava unità: durante il canto del coro – che, ancora una volta, separa una scena dall'altra e contemporaneamente le unisce in un flusso continuo – Gesù è portato da Pilato in *locum suum*. Dopo un primo colloquio con i giudei che accusano Cristo, il procuratore lo manda subito da Erode. L'azione si sposta di luogo: nella *sedes* di Erode Gesù, che è stato in silenzio di fronte al re, viene



vestito di una veste bianca («induitur veste alba»). Poi, mentre è ricondotto al pretorio, Pilato ed Erode si incontrano e si scambiano il reciproco bacio della pace («tunc conveniunt Pilatus et Herodes et osculantur invicem»).

Tornato Gesù davanti al procuratore, inizia il primo interrogatorio che si conclude con la decisione di Pilato di punirlo e rilasciarlo. Cristo viene quindi condotto in un luogo diverso – ma probabilmente vicino alla *sedes* del pretorio (forse una parte di essa) – per essere flagellato. Qui viene vestito poi di porpora, incoronato di spine e sbeffeggiato dai giudei:

*Ihesus induatur veste purpurea et spinea corona. Tunc dicant Iudei
blasphemando ad Iesum:
Ave, rex Iudeorum.
Et dent alapas:
Prophetiza, qui est qui te percussit?*

Quindi lo riportano da Pilato che lo mostra ai giudei («ecce homo»), i quali ne invocano la crocefissione. Pilato, dopo aver cercato di liberarlo «lavans manus suas cum aqua» lo consegna loro.

Nona unità: mentre Gesù è condotto al Golgota, e lungo la strada incontra le donne di Gerusalemme, Giuda va dai sacerdoti a restituire il denaro piangendo, manifestando l'intenzione di suicidarsi.

Penitet me graviter quod istis argenteis Christum vendiderim.

Item:

Resumite vestra, resumite!

Mori volo et non vivere.

Suspendii supplicio

ne volo perdere!

Peccavi, tradens san[guinem] iustum!

Pontifices:

Quid ad nos, Iuda Scariotys? Tu videris.

Statim vadat Diabolus, et ducat Iudam ad suspendium, et suspendetur.

La scena è liberamente rielaborata sia nella forma lirica che assumo le parole pronunciate dal traditore disperato davanti ai *pontifices*, ma soprattutto per la costruzione passiva con cui è giocata l'intera azione che segue: infatti, non appena Giuda esce dal sinedrio un diavolo si affianca a lui, lo porta alla forca e, proba-



bilmente, esegue l'impiccagione, come lascerebbe intendere il verbo *suspenditur* in didascalia²⁶².

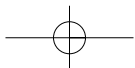
Decima unità: nel *locus* del Golgota Gesù è appeso alla croce. In scena si presume la presenza dei giudei e delle donne piangenti; immediatamente dopo la crocefissione, Pilato risponde alle rimostranze dei giudei per l'affissione del *titulus crucis* ordinando che non venga rimosso. Poiché la scena avviene senza soluzione di continuità, si può presumere che la *sedes* del Calvario fosse vicina a quella del pretorio. Una soluzione che è plausibile nel sistema simbolico dei *loci deputati* e che è preferibile all'ipotesi della presenza del procuratore romano sotto la croce.

Anche in questo caso la scena del Golgota è composta da una serie di episodi posti in sequenza, dei quali il primo e il più ampio è il lamento di Maria ai piedi del Figlio crocefisso, articolato in sei diverse sezioni cui corrispondono sei azioni diverse. La madre giunge in scena piangendo e accompagnata da Giovanni («*tunc veniat Mater Domini lamentando cum Iohanne evangelista*»). Da sola (il pronome *ipsa* indica con precisione che unicamente lei compie l'azione) si avvicina alla croce e, intona un primo lamento, in quattro strofe, in volgare, nel quale piange i tormenti del corpo del Figlio e invita a guardare le sue membra rosse di sangue, ricordando il tenero bimbo, offrendo se stessa al posto di lui. Poi, si rivolge alle donne invitandole a piangere con lei e intona il *Flete fideles animae*²⁶³, ossia il testo di compianto per eccellenza, e lo agisce con tutti i gemiti adatti a esprimere i toni delle lacrime («*omni ploratu exhibens multos planctus*»).

Di seguito abbraccia Giovanni e tenendolo tra le braccia prosegue il *Flete* cantando solo i versi relativi al loro comune sacrificio di lacrime («*Mi Iohannes, planctum move*») al cui termine si siede, calmandosi per qualche momento, per poi rialzarsi e intonare il *Planctus ante nescia* (del quale è dato solo il verso incipitario – seguito dall'indicazione *et cetera* – senza riportare il testo per esteso). Quindi abbraccia nuovamente Giovanni e ripete il *planctus* comune al quale il discepolo risponde cercando di consolarla.

²⁶² Cfr. *ibi*, p. 190.

²⁶³ Come Young notava l'interruzione del testo a pie' del foglio non indica necessariamente che venisse eseguito solo in quella parte (cfr. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, I, p. 531, nota 1).



Mentre Giovanni tiene sotto braccio Maria, sorreggendola («et Iohannes teneat Mariam sub humeris»), Cristo si rivolge a loro affidandoli l'una all'altro. A quel punto entrambi si allontanano dalla croce («postea vadant Maria et Iohannes de cruce»).

Al lungo episodio del *planctus* segue la scena finale del dramma, ossia la convulsa sequenza dei fatti che portano alla morte di Cristo e immediatamente la seguono: per prima cosa Gesù chiede da bere e «statim veniant Iudei prebentes spongiam cum aceto, et Iesus bibat». Poi, dopo aver esclamato *consummatum est*, Longino gli si avvicina e con la lancia ne perfora il costato per alleviarne le sofferenze. Solo allora, *videns finem*, urla «Ely, Ely lama sabactany» e, *inclinato capite*, spira. Di colpo Longino capisce che era veramente il Figlio di Dio²⁶⁴, riacquistando miracolosamente la vista e, con essa, conquistando la fede. Per converso i giudei continuano a parlare tra loro (*unus ex iudeis dicat ad Iudeos*, e poi *alter*, e *item alter*) e a insultare Cristo come se ancora fosse vivo²⁶⁵. I due episodi sono costruiti in modo da essere paralleli e opposti, consentendo di leggere gli atteggiamenti antitetici di colui che, illuminato, crede e di coloro che, ciechi, restano privi di fede. Perciò Dronke considera questa un'interessante conclusione del dramma, che comunque, a suo avviso, non doveva essere messo in scena come atto unico, ma più probabilmente doveva essere seguito da un *ludus resurrectionis* alla stregua del dramma bavarese minore²⁶⁶.

²⁶⁴ La frase «vere filius dei erat iste» è ripetuta di seguito in volgare.

²⁶⁵ La scena di schermo è pressoché identica a quella che il *Ludus breviter* colloca, però, prima della morte.

²⁶⁶ Cfr. DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, p. 192.

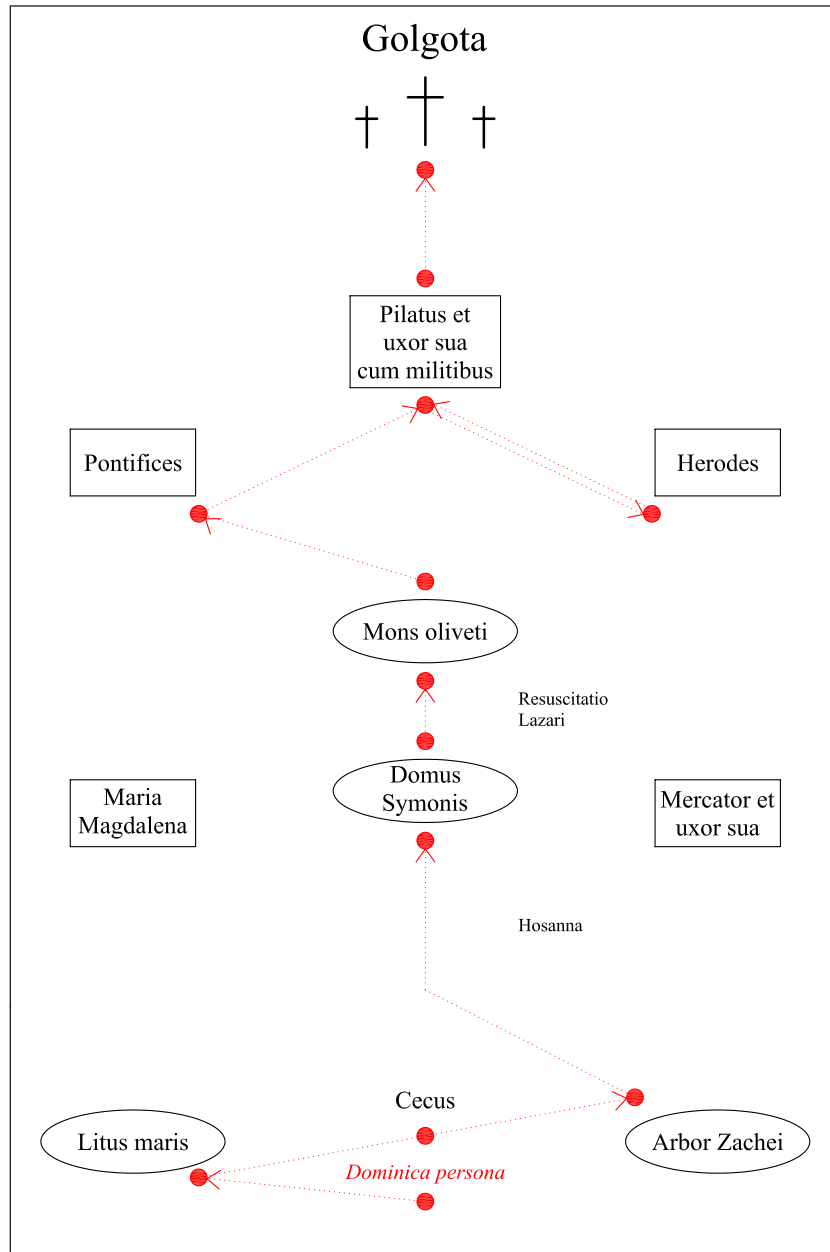


Tavola II - C. BINO, S. TEMPINI, Ipotesi di ricostruzione della sequenza di scene nel *Ludus brevis*

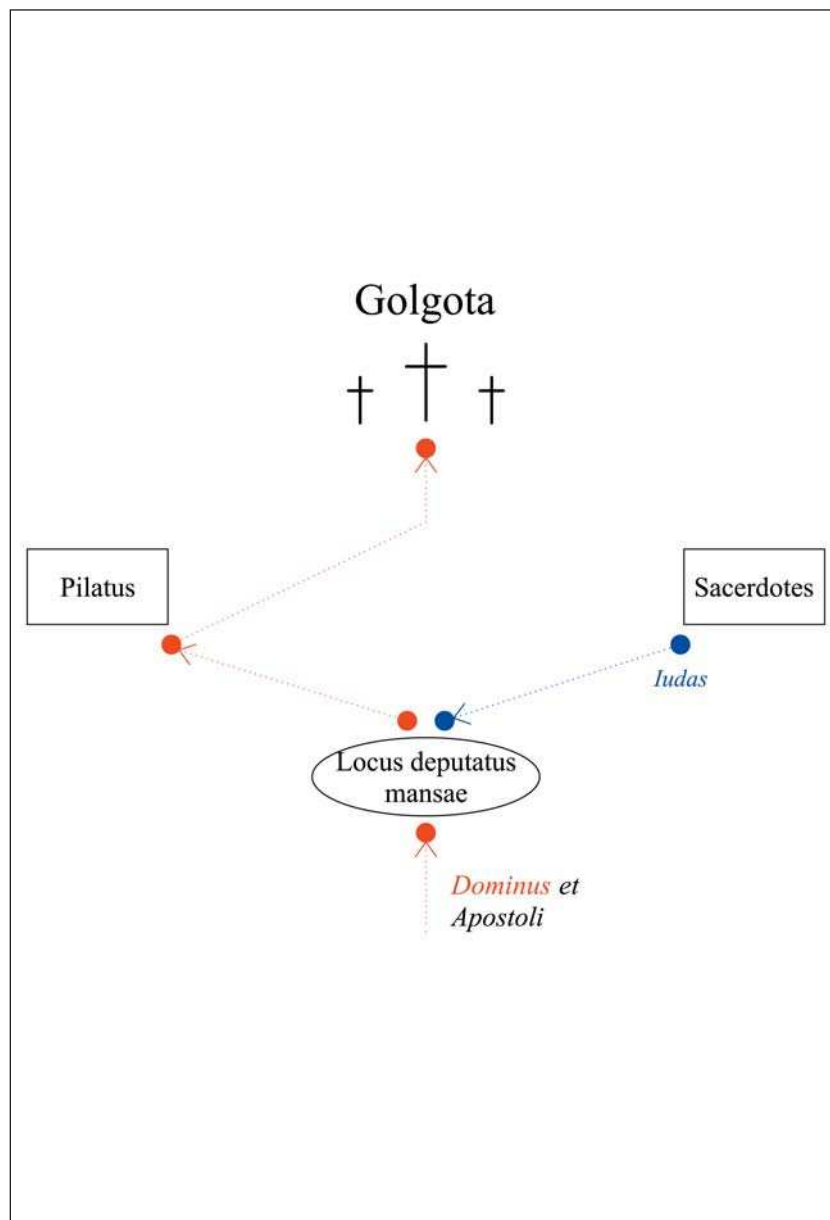


Tavola III - C. BINO, S. TEMPINI, Ipotesi di ricostruzione della sequenza di scene nel *Ludus de Passione Domini*

CAPITOLO QUINTO

Il teatro della misericordia

1. *La rivoluzione drammaturgica delle lacrime*

Sul finire del secolo dell'amore, un monaco cistercense, in un immaginario dialogo con Maria assunta in cielo, la pregava di infondere nei suoi occhi le lacrime che lei aveva versato, trafitta dall'amarissimo chiodo della morte di Cristo. La supplicava di farlo piangere, copiosamente, di quelle stesse lacrime e di raccontare, in ordine, la verità di ciò che era accaduto:

Tu [...] quae in mente clavis amarissimae fuisti confixa suae piissimae mortis mihi tamen, obsecro, lacrymas illas infunde quas habuisti in sua passione, ut iis fluam largius. [...] Enarra, te flagito, seriem veritatis, quae mater es veritatis.

La madre gli rispondeva in questo modo:

Illud quaeris, caput et initium est magni doloris.
Sed quia glorificata flere non possum,
tu cum lacrymis scribe
quae cum magnis doloribus ipsa persensi¹.

E, poi, cominciava a ricordare e a narrare la passione del Figlio.
Con questi versi che appartengono al *Liber de Passione Christi et*

¹ *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*, PL 182, coll. 1133-1142 e attestato da un codice del XIII secolo. Thomas Bestul (*Text of the Passion*, pp. 165-185) pubblica la versione più tarda (XIV secolo) attestata dal manoscritto Cotton Vespasian E.i, della British Library di Londra, sostanzialmente uguale, ma il cui diverso *incipit* («Quis dabit capiti meo et oculi mei imbrem lacrimarum» – *Geremia* 9, 1) l'ha resa nota presso la critica con il titolo *Quis dabit*. A quest'ultima rimando e da essa cito il testo, segnalando altresì quei passi in cui preferisco la lezione pubblicata nella Patrologia Latina.

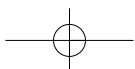


doloribus et planctibus Matris eius sono riassunte simbolicamente le istanze realiste e affettive che nel corso di quasi due secoli avevano portato a un diverso modo di intendere, raffigurare e vivere l'evento del sacrificio di Dio. Non a caso il libello, che certamente è uno dei componimenti più popolari e diffusi nel tardo Medioevo – alla pari solo con le seriori *Meditationes* attribuite a Johannes de Caulibus, cui è sovente associato nei manoscritti dopo il XIV secolo –, circolò nei secoli successivi sotto il nome di Bernardo di Clarivaux², quasi ponendone l'autorità a *sphragis* di una tradizione che aveva riportato la madre al centro del mistero di redenzione, consegnandole definitivamente il ruolo di coadiutrice di salvezza e mediatrice tra Dio e gli uomini.

L'opera segna una straordinaria innovazione sul piano della drammaturgia passionista poiché fa dello sguardo materno il punto di vista dal quale l'intera vicenda è ripercorsa e restituita: in tal modo la verità del dolore di Maria, cioè la sua intima coappartenenza alla natura umana del Figlio, non è più significata entro i racchiusi limiti della sua presenza ' lirica ' ed episodica ai piedi della croce; ora lei rievoca la memoria delle cose accadute, dando al ricordo la struttura del racconto che viene scritto attraverso le parole del pianto.

Esplicitamente, dunque, la prospettiva con cui viene rappresentata l'intera passione di Cristo è quella dell'assoluta compartecipazione d'amore che presuppone l'abbandono di una postura emotiva penitenziale ed espiativa. Il radicale cambio di *intentio* avviene all'inizio del *liber* allorché il meditante, dichiarata l'impossibilità di trattenere le lacrime di fronte al massacro del Figlio di Dio («*quis unquam regnans in coelo sursum, vel peregrinans in terra deorsum, audiens vel mente pertractans quomodo factus est opproprium ipse Dominus [...] poterit lacrymas continere, vel ei enim erit impossibile flere?*»), cerca le ragioni di quella dolorosa commozione non nel peccato ma nella passata amarezza di

² L'autore è dubbio. Henri Barré ha formulato l'ipotesi che sia da ascrivere al cistercense Ogiero di Lucedio (1136-1214). La fortuna della composizione è però da ascrivere al XIII secolo, epoca alla quale risalgono i testimoni più antichi, diffusi soprattutto nell'occidente dell'Europa e in modo significativo tra la Francia e l'Inghilterra (cfr. H. BARRÉ, *Le Planctus Mariae attribué à saint Bernard*, «Revue d'Ascétique et de Mystique», 28 [1952], pp. 243-266). Si veda anche la più recente edizione di W.C. MARX, *The Quis dabit of Ogiero de Tridino Monk and Abbot of Locedio*, «Journal of Medieval Latin», 4 (1994), pp. 118-129.



Maria, accettando di piangere al suo posto le lacrime che i suoi occhi, ormai nella gioia della gloria, non possono più stillare («flere peropto, sed quia nihil mihi aliud libet [...] da quod iubes, et prebe quod cupio»). Attraverso questo 'scambio di ruoli' l'interlocutore stabilisce un'intensa reciprocità emotiva con Maria e, suo tramite, è mosso a rispondere in termini compartecipativi al dolore di Cristo.

Ciò che ne nasce è una rinarrazione dei fatti della passione in cui alla versione evangelica si sovrappone, e a volte si sostituisce, quella materna, la quale è quanto mai veritiera poiché si basa sull'autorevolezza di Maria, che è, allo stesso tempo, il sommo testimone oculare e la «mater veritatis». Questa duplice valenza del suo sguardo determina da un lato una selezione degli episodi della passione, omettendo tutti quei fatti ai quali la Vergine non fu presente – ossia l'ultima cena, la preghiera nell'orto degli ulivi e l'arresto, il processo –; dall'altro consente la rielaborazione emotiva della Scrittura, procedendo all'ampliamento di alcune scene che divengono più dettagliate e dense di particolari³. La narrazione, dunque, alterna e sovrappone di continuo il piano oggettivo della 'testimonianza oculare' con quello soggettivo degli affetti, passando con grande fluidità dalla dimensione storica e descrittiva del racconto a quella 'aoristica' e lirica delle emozioni. Ciò che è innovativo è l'innestarsi del piano lirico e soggettivo su quello narrativo e oggettivo, comportando un diverso modo di recepire e intendere l'intero racconto dall'unico punto di vista materno che non appare come relativo, bensì come assoluto: lo sguardo di Maria mostra la verità e svela il mistero attraverso la chiave del dolore e dell'amore.

La dimensione oggettiva del racconto è immediatamente attivata dall'unica domanda che il fedele rivolge alla madre («dic [...] si in Jerusalem fuisti, quando captus fuit filius tuus et vincus, et ad Annam tractus et ductus?») e che dà avvio al flusso della memoria, la quale però non è riattuada nel presente, in un 'qui e

³ Come James Marrow ha ampiamente dimostrato, tale processo ha molto a che fare con l'uso tipologico della citazione scritturale proprio dell'esegesi apologetica prima e patristica poi. Ma l'uso di materiale proveniente dall'Antico Testamento, soprattutto da Isaia, dai salmi e dai profeti in funzione di un racconto realistico della parte efficace emotiva è del tutto inedito (cfr. MARROW, *Passion Iconography*, p. 5). Sul tema si veda anche PICKERING, *Literature and Art in the Middle Ages*, pp. 223-307.

ora' atemporale, ma viene collocata in un preciso 'là e allora' che restituisce e garantisce il valore storico dei fatti, realmente accaduti in quei giorni e in quei luoghi («at illa: 'Fui utique in Jerusalem'»). È con queste coordinate di tempo e luogo che Maria prende a narrare in prima persona e al passato ciò che vide e sentì.

Come accennavo, la struttura della narrazione appoggia su episodi selezionati⁴ e si concentra prevalentemente sul Golgota che diviene la scena principale del racconto, dalla crocefissione alla sepoltura. Ciò che precede è il concitato capitolare degli eventi, riassunti in tre quadri: l'incoronazione di spine, la condanna e il tragitto verso il calvario.

La prima scena di cui Maria è testimone è quella del Figlio umiliato, picchiato, schernito e incoronato:

Gressu qualicumque potui, [...] ad dominum meum, filium meum, veni plorans. Cumque eum fuisset intuita pugnīs percuti, alapis caedi, spinis coronari, conspui, et obprobrium hominum fieri, commota sunt omnia viscera mea, et defecit spiritus meus, et non erat michi sensus, neque vox, neque sonus. Erant mecum et mee (sic) sorores et alie feminae multe plangentes eum, quasi unigenitum. Inter quas erat Maria Magdalene, quae super omnes, excepta me, plorabat⁵.

Alternando di continuo diversi piani dello sguardo, Maria compone la scena e passa dalla descrizione di quel che accadde a Gesù, enumerando le azioni subite, alla descrizione della sua personale reazione emotiva e fisica (le viscere che si torcono, il respiro che viene meno, la voce che non ha più suono e i sensi che mancano). Infine allarga il quadro e racconta la situazione attorno a lei (le donne che piangono di un sol pianto quel figlio divenuto di tutte, e tra loro Maria Maddalena, seconda solo alla madre nel dolore). In questo modo l'immagine tradizionale del corpo violato di Cristo viene risignificata in rapporto all'immagine del dolore della madre e all'intera situazione.

Fatti e relazioni affettive, intrecciandosi, ampliano il racconto evangelico, pur non modificandolo nella sua struttura di fondo. Il che è evidente in come vengono riferiti i due episodi della condanna e della salita al calvario:

⁴ Gli episodi sono scherno, condanna, salita al calvario, crocefissione, testamento di Cristo, ultime parole, morte, deposizione, unzione e sepoltura. Tutto il resto è omesso.

⁵ BESTUL, *Text of the Passion*, p. 168.



Dum Christus deus, precone clamante, Pilato imperante, sibi baiulans crucem ad supplicium traheretur. Factus est concursus populorum post ipsum: alii ridebant illudentes ei, alii proiciebant lutum et fimum et inmundiciam super caput eius. Sequebar eum ego mestissima mater, cum mulieribus que secute eum fuerant a Galilaea; tenebar et sustentabar, quousque perventum est ad locum passionis, ubi crucifixerunt eum ante me⁶.

Tra la sentenza di Pilato e la crocefissione, i due fatti semplicemente riferiti, sta il tragitto di Cristo con la croce; Maria non lo racconta ma contrappone due sèguiti e due cammini, contrari e speculari. Da una parte il *conkursus populorum* che segue oltraggioso suo Figlio e dall'altra lei che triste lo accompagna. Da un lato lui schiacciato dal peso del patibolo, trascinato e ricoperto di fango e sporcizia; dall'altro lei sostenuta e sospinta dalle donne di Galilea. Non solo la sofferenza della madre è parallela a quella del Figlio, ma risponde esattamente alle azioni violente compiute su di lui, esplicitando la prospettiva emotiva con cui guardare a quei fatti.

Il ruolo strategico del punto di vista materno nella ricomposizione della vicenda passionista giunge al suo apice nel momento della messa in croce di Cristo, quando la narrazione è interamente centrata su diversi modi di vedere⁷, a partire dalla crocefissione che è suggestivamente raccontata attraverso il reciproco 'vedersi' di madre e Figlio, i quali, occhi negli occhi, soffrono vicendevolmente e ineffabilmente l'una il dolore dell'altro:

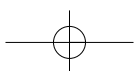
Et ipse videns me fuit in cruce levatus, et ligno durissimis clavis affixus. Ego videns eum et ipse videns me, plus dolebat de me quam de se. [...] Aspiciebam ego [...] filium meum in cruce pendentem, et morte turpissima morientem. Tanto dolore et tristitia vexabar in morte, quantus non posset explicari sermone⁸.

Poi lo sguardo materno disegna i tratti del volto e del corpo del Figlio appeso alla croce e svela il significato della parola profetica che ora è incarnata e compiuta, tradotta in realtà:

⁶ *Ibi*, pp. 168-169.

⁷ Ben dieci i verbi che rimandano alla sfera della visione in poche righe (cfr. *ibi*, p. 170).

⁸ *Ibidem*.





Discurrebat namque sanguis ex quatuor partibus rigitibus undis, ligno manibus pedibusque confixis. De vultu illius pulcritudo effluxerat omnis, et qui erat pre filiis hominum forma speciosus, videbatur indecorus. Videbam quod complebatur illud propheticum in eo: 'vidimus eum et non erat ei species neque decor', quia vultum illius verberibus iniquorum fedaverat livor⁹.

Infine Maria vede se stessa, abbandonata da lui, e i segni con cui il dolore si esprime attraverso il suo corpo, lasciandola priva di voce e gemente, incapace di dire parole d'amore, capace solo di emettere suoni di pianto:

videbam me deseri ab ipso quem genueram; nec supererat alius, quia michi erat unicus, et ideo non potuit in me capere dolor meus. Vox mea fere pertransierat omnis, sed dabam pro gemitibus suspiria doloris. Volebam loqui, sed dolor verba rumpebat, quia verbum iam mente conceptum, dum ad formationem procederet oris; ad se imperfectum revocabat dolor nimis cordis. Vox triste sonabat foris, vulnus denuncians mentis. Verba dabat amor, sed rauca sonabant, quia lingua magistra vocis usum loquendi perdiderat¹⁰.

La reciprocità degli sguardi corrisponde alla reciprocità della pena in un continuo scambio di vedere e sentire che ben si riassume nell'immagine della madre sciolta nel dolore davanti al Figlio morente («videbam morientem, quem diligit anima mea, et tota liquefiebam prae doloris angustia») e in quella, speculare, del Figlio che vede la madre tra le lacrime e cerca, invano, di consolarla («aspiciebat et ipse ut et benignissimo vultu me matrem plorantem, et verbis paucis me voluit consolari, et nullo modo potuit»)¹¹.

Soprattutto fonda il significato della prima scena di pianto che è interamente centrata sul rapporto simpatetico di Maria e Cristo, sull'intima relazione che li unisce tanto nella gioia quanto nella sofferenza. Il lamento che la Vergine rivolge al Gesù agonizzante è una ripresa, a tratti sino alla citazione letterale¹², del *Planctus*

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Vengono citati i versi «filii dulcor unice, singolare gaudium» e «orbis orbem radio, me Judea filio» (*ibidem*).





ante nescia, che persa la sua forma lirica e poetica, traduce in una prosa ricca di *pathos* il disperato desiderio materno di morire con il Figlio, non potendo morire al suo posto¹³. Maria pretende di non sopravvivere al suo *amor unicus* e si rivolge supplichevolutemente («dicebam plorando») a Cristo («fili mi dulcissime, noli me derelinquere post te trahe me ad te ipsum, ut ipsa moriar tecum»), alla morte («mors, mihi miserae parcere noli, tu mihi sola prae cunctis placens, exere vires tuas, trucida matrem, et cum filio perime simul»), ai giudei («O Judaei impii [...], nolite mihi parcere! Ex quo natum meum unicum crucifigitis, matrem crucifigite, aut alia quacumque morte saeva me perimite. [...] Tollite, suspendite matrem cum suo pignore»): che la madre non muoia con il Figlio non solo è assurdo, ma è anche un male («moritur filius, cur nec secum misera moritur mater ejus? [...] Male solus moreris, tecum morte perimatur ista tua genitrix»). È la comunanza della carne e del sangue, su cui si fonda la reciprocità di un unico amore condiviso, che rende necessaria la morte simultanea; questo Maria dice a Cristo pregandola di portarla con sé: «in tuo me suscipe patibolo, ut qui una carne vivant et uno amore se diligunt, una morte pereant»¹⁴.

Proprio sulla scorta di quella coappartenza genetica che li rende l'uno parte dell'altra, la relazione di Maria e Cristo non si limita a quella della madre con il figlio, ma include e riassume gli altri rapporti affettivi, quello della figlia con il padre e della sposa con lo sposo, traducendosi, nella morte, in una perdita assoluta:

O fili care, o nate benigne, miserere matris, suscipe preces. [...] Tu michi pater, tu michi mater, tu michi sponsus, tu michi filius, tu michi omnia eras. Nunc orbor patre, viduor sponso, desolor prole, omnia perdo¹⁵.

Il piano soggettivo ed emotivo interviene a modificare la struttura narrativa evangelica e amplia l'episodio giovanneo in cui Cristo, con poche parole, affida reciprocamente Maria e Giovanni; quel-

¹³ Per un'analisi dei temi del *Planctus ante nescia* e delle sue caratteristiche si veda *supra*, capitolo IV, pp. ?

¹⁴ *Ibi*, pp. 170-172.

¹⁵ *Ibi*, p. 172.





l'episodio non solo viene introdotto da un lungo discorso che il Figlio rivolge alla madre per farla cessare dal pianto («Noli flere, mulier; noli plangere, speciosissima mater»), ricordandole il piano di salvezza («dolorem depone, quia ad patrem vado, ad gloriam paterne maiestatis ascendo. [...] Moriatur unus, ut inde totus mundus reviviscat. [...] Calicem quem dedit michi pater, non vis ut bibam illum?»)¹⁶ e assicurandole la sua eterna presenza («Non te desero. Non te derelinquo. Tecum sum, et tecum ero, omni tempore seculi»)¹⁶, ma qui assume anche un maggior significato proprio alla luce del rapporto parentale invocato da Maria: Giovanni diviene il nuovo figlio della madre di Cristo ed entra a far parte di quell'intima relazione.

«Johannes [...] tibi reputabitur filius. Curam habebit tui, et solacium fidelissimum erit tibi».

Inde Johannem intuitus dominus ait: «Ecce mater tua, ei servias, eam tibi commendo. Suscipe matrem tuam, immo magis suscipe meam»¹⁷.

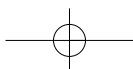
La nuova unità di Maria e Giovanni sotto la croce è subito tradotta nel racconto del loro comune stremato silenzio. Il piano narrativo si sposta totalmente al di fuori della scena e disegna l'immagine tradizionale dei due ora, però, vicini. Il sentire che era proprio di Maria si apre a Giovanni ed entrambi (in una forma quasi di duale – *isti ambo, illi duo* – continuamente rimarcata) condividono il morire di Cristo, perdendo la voce e il respiro, restando solo in grado di piangere un identico pianto d'amore che li accomuna, trapassati, insieme, dalla spada della passione:

Tacebant isti martires ambo, et pre dolore immo loqui non poterant. Isti virgines duo Christum audiebant voce rauce, et semiviva loquentem, et ipsum videbant paulatim morientem. [...] Illi enim duo erant quasi mortui, unde spiritus eorum non poterant exalare. Defecerant spiritus eorum et virtutem loquendi amiserant [...]. Solus illis dolor luctusque remansit amicus. Amabant flere, et flebant amare; amare flebant, quia amare dolebant. Nam gladius Christi animas utriusque transibat¹⁸.

¹⁶ *Ibi*, p. 174.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.



La *societas* stabilita con il discepolo determina la possibilità di accedere alla condivisione del dolore: tant'è che, dopo le parole di affidamento, la soggettività emotiva del punto di vista si perde e il racconto procede in terza persona sino alla fine, includendo in un quadro allargato le altre relazioni affettive stabilite con Cristo. In altre parole lo sguardo materno non è più solo proprio degli occhi di Maria, ma, come 'oggettivato', diventa lo sguardo narrante. Da questo momento in poi ciò che viene raccontato è la sua sofferenza. L'immagine di lei, di ciò che fa e di cosa dice, filtra ogni altro accadimento, a cominciare dai dolori di Cristo morente che sono descritti attraverso la madre e in lei riassunti:

Mater senciebat [...] Christi dolores. [...] Christi morientis vulnera matris erant; Christi dolores sevi fuere tortores in anima matris. Mater erat laniata pignoris morte. Mente mater erat percussa cuspide teli quo membra Christi servi foderunt iniqui. Ipsa enim erat, quam dolor magnus tenebat. In mente eius creverant magni dolores, nec poterant extra refundi, intus atrociter sevientes. Dolor nati matris animam gladiabat¹⁹.

Morto Cristo, cessata la reciprocità dell'*affectus*, resta lo spettacolo della Vergine prostrata e pallida sotto la croce, del tutto assimilata al cadavere di Lui: «Juxta Christi crucem stabat emortua mater. [...] Ista stabat, hic pendebat. Immo ista strata jacens pallescebat. [...] Vivebat moriens, et vivens moriebatur»²⁰. Questo dolore diviene il paradigma più alto e il metro con cui misurare ogni altro dolore. A essa è paragonato lo sconquasso di terra e sole che segna lo spirare di Cristo, il pianto delle stelle, il dolore che spegne la luna e fa ritirare la luce dal cielo:

Tunc tremuit terra, tunc sol sua lumina clausit. Merebant poli, merebant sydera cuncta. Omne suum iubar amisit luna dolendo, recessitque omnis ab alto ethere fulgor. [...] Cogitare libet quantus dolor tunc infuit matri, cum sic dolebant quae insensibilia erant²¹.

¹⁹ *Ibi*, pp. 174-176.

²⁰ *Ibi*, p. 176.

²¹ *Ibidem*.



Attraverso il disperato desiderio di Maria di riottenere quel corpo ormai privo di vita e di toccare quella che è la sua carne («Reddite nunc miserae corpus vel exanime. [...] Deponite, queso, illum. Reddite mihi lividum corpus ut sit mihi solamen, vel saltem defunctus»)²² viene raccontata la solitudine desolata della croce dopo la morte di Cristo, lui che pende esanime dal patibolo, lei sotto che abbraccia il legno e si tende, in alto, a cercar di sfiorare almeno i piedi del Figlio:

Juxta crucem stabat Maria intuens vultu benigno Christum pendentem in patibulo pedibusque nitens. In altum manus levabat, crucem amplectens, in osculatum ruens ex qua parte sanguis unda crucem rigabat. Illuc se vertit anxia, circuibat ut Christum valeret amplecti, quem dudum vivido ubere lactabat. Ex quo non poterat, manus erigere volebat. [...] Volebat amplecti Christum in alto pendentem, sed manus inde frustra tense in se complexu redibant; se elevat a terra tangere dilectum [...] et quia tangere nequibat, membra virginea ad terram collisa iaciuntur. Ibi prostrata jacebat, immensitate doloris depressa²³.

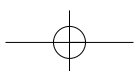
L'immagine del cadavere di Cristo si riflette e confonde in quella della madre pallida del pallore del suo volto e con la bocca rossa per i baci dati al suo sangue («tamque mortis pallor ejus perfuderat mentem, vultu tamen perfuderat, et genis, et ore rubra erat Christi cruore. Cadentes guttas sanguinis ore tangebatur, terram deosculans quam cruoris unda rigabat»)²⁴. Il racconto della deposizione²⁵ diviene l'attesa di un abbraccio, il suo lento compiersi quando il corpo schiodato dal legno viene ridato alla madre, la quale, levate in alto le braccia per accoglierlo, non appena riesce a toccare il capo e le mani li sommerge di baci e abbracci. Poi, si riversa su di lui adagiato per terra e anche lei è come morta per l'immensità del dolore e dell'amore:

²² *Ibidem*.

²³ *Ibi*, p. 178.

²⁴ Preferisco qui la lezione di PL 182, col. 1138.

²⁵ «Interim vir nobilis Joseph, corpus Christi arridum a Pilato impetrat, Nichodemum secum assumens, venit ad mortuum, et fere ad mortuam; Quos, ut mater vidit volentes eum deponere. Languoris et infirmitatis sue oblita, consurgit; spiritus alquantulum reviviscit. Et quantum potuit, illis adjutorium ministrabat. Unus clavos e manibus traxit, alius ne corpus caderet sustenuit» (BESTUL, *Text of the Passion*, p. 178).





Maria brachia levans in altum, ut caput et manus dependentia Christi super pectus traheret ipsa simul. Quem dum attingere valuit, in osculis, et amplexibus ruens de eo suo dilecto, licet extincto, satiari non poterat. Hoc dum de cruce in terra corpus depositum fuit, super ipsum ruens prae incontinentia doloris et immensitate amoris quasi mortua stabat²⁶.

L'immagine che infine si compone è quella del volto di Maria stretto al volto di Cristo, delle lacrime di lei che scorrono su di lui e dei baci su tutta la faccia, fronte, gote, occhi e bocca: «Stabat ad caput extincti filii [...], lacrymis faciem ejus rigans; per diversa torquebatur suspiria, interius frontem, et genas, oculos, quasi simul et nasum omniaque frequentius osculabatur»²⁷. Ed è un'immagine di amore in cui Maria non dà più voce e volto alla sofferenza per le ferite pulsanti del Figlio, né riflette su di sé il dolore della passione. Proprio perché nulla è rimasto da fare, ogni suo gesto è tanto inutile quanto gratuito; è solo cura amorevole che non vuole o si aspetta nulla in cambio.

Su questa immagine di amore si innesta il secondo lamento che è universale e contagioso, condiviso da tutti i presenti, dalle donne, dai pochi uomini, e persino dagli angeli, i quali, pur non sapendo piangere, sono travolti dal dolore della madre:

Quaedam et illae plorabant feminae sanctae, [...] paucique virorum, qui lugerent Christum simul cum Virgine matre. Erant et angeli simul cum illa dolentes [...]. Compatiebantur in morte Christi dolendo, gaudentes quod redimeretur genus humanum, flebant, ut arbitror, amarissime mente conturbati, quia matrem Christi videbant tanto dolore teneri²⁸.

²⁶ Preferisco qui la lezione riportata da PL 182, col. 1139.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «O quis angelorum vel archangelorum contra naturam illic non flevisset! Imo contra naturam immortalis Deus homo mortuus jacebat. Videbant corpus Christi sic male tractatum ab impiis, sic vulneratum jacere exanime, et Mariam suo cruentatam cuore, illam piam, illam sanctam, totam bonam, totam dilectam, totam dulcem, totam pulchram, totam delectabilem Mariam suam beatissimam matrem tantis cruciari singultibus, tam amoris repletam doloribus, sic amarissime flere, unde suas lacrymas non poterat refrenare. Flebat luctus, et planctus, et moeror ab angelis praesentibus ibi quales docebat luctus spiritus almos. Imo mirare, si angeli cuncti non flevisset etiam in illa beatitudine ubi est impossibile flere. Credo propter quod loquor, quod dolebant, si dolore valebant, sicut enim fuit possibile Deum per assumptum hominem mori, ita possibile fuit angelos beatos dolere in morte Domini sui» (*ibidem*).





Che sia solo il dolore di Maria a suscitare il pianto di tutti è esplicito nella scena della sepoltura, quando la madre, che vuole essere sepolta con il Figlio, dà luogo a una dolce contesa del corpo ormai pronto per essere inumato:

Joseph ab Arimathaea [...] posuit eum in sindone munda conditum preciosissimis aromatibus, et posuit illud in monumentum novum, quod fecerat sibi alacriter, et devote [...]. Maria plorabat amare juxta sepulcrum, dum Joseph et Nicodemus corpus Dominicum sepulture dederunt. [...] Volebat mater moesta simul sepeliri cum illo. Haec erat enixa super dilectum suum, amplectens illum cum omni amore, dulcissime deosculans ipsum. [...] Illi ponebant Christum in tumbam, et illa trahebat ad seipsam. Illa volebat eum ad se retinere, et illi volebant eum tradere sepulturae, et sic fiebat haec pia lis, et miseranda contentio inter eos. Omnis caro tamen sic amarissime flebat, ut nullus eorum ad plenum verba formare posset. Videbant intrare matrem omni destitutam solatio, et super illam dabant potius planctum, quam super exstinctum filium suum, Dominum nostrum. Major illis erat dolor de matris dolore, quam fuerat de sui Domini morte. Flebant igitur cuncti miserando dolore gementes, et sic vitae Dominum mortis sepulturae dederunt²⁹.

Quando la tomba viene chiusa, le lacrime di Maria vanno oltre i confini familiari e amicali e, mentre torna a Gerusalemme, si riversano negli occhi di chiunque la veda. Quasi a macchia d'olio il contagio del pianto passa da Giovanni e Maria al gruppo delle donne che la sorreggono sulla strada di casa; si estende poi ad altre donne e a quanti incontrano la madre, fino a coinvolgere anche chi non è incline o addirittura contrario alle lacrime:

Accessit Joannes, cui eam commendaverat Christus, et lugens ipse eam levavit lugentem; nam cruciata gemitibus, fatigata dolore, afflicta plorationibus, pedibus stare fere nequibat, et tamen sic portatur, a mulieribus sanctis adjuta, a cunctis plorantibus simul, Jerusalem ingreditur, quam feminae multae videntes, motae pietate super illius dolores ad luctum convertebantur amarum, et illarum quaedam ambulantes post illam etiam lamentabantur. Plorantes plorabant, multaeque condolebant Mariae. Nam dolor ejus multos faciebat dolores. Vix poterat lacrymas continere quicumque videbat eam plorantem. Tam pie plorabat, et tam amare dolebat, quod ex pio suo ploratu multos etiam invitos trahebat ad

²⁹ *Ibi*, col. 1140.



luctum; planctus fiebant a quocunque transibat. Maria plorabat ipsa, plorabant ambulantes cum ipsa, plorabant multi venientes obviam ei, sic usque deducitur a plorantibus plorantes quousque perventum est ad domum Joannis³⁰.

L'*intentio* della narrazione si compie nel pianto d'amore offerto alla condivisione comune e il racconto che all'inizio la madre aveva accettato di fare si chiude con il moltiplicarsi delle lacrime, che passano di occhio in occhio e portano con sé il senso di un lutto comune. Il libello, infatti, termina con una preghiera a Giovanni, benedetto per il suo amore verso Maria che egli accolse ed ebbe nel cuore *sicut propriam matrem*. In Giovanni, dunque, il legame di sangue che unisce madre e figlio passa all'uomo e su quel legame si basano i due significati del pianto, quello simpatetico, per cui si avverte l'altro come parte di sé, e quello di amore gratuito.

Sono queste due sfumature delle lacrime che sostanziano il cambiamento della rappresentazione della passione di Cristo e della sua funzione. Non si tratta più di scrivere *il* pianto di Maria, ma di scrivere *con* il pianto di Maria, ossia di cambiare modulo drammaturgico. In termini mnemotecnici ciò comporta lo spostamento della prospettiva emotiva con cui si costruiscono le immagini mentali e si guardano. Dagli occhi di Maria quello che si vede non è semplicemente l'umanità di Dio: si vede Dio come parte di sé, come padre, figlio, fratello e sposo, come l'uomo che si ama di più. Vedendolo così, inevitabilmente lo si sente soffrire e, inevitabilmente, si risponde a quella sofferenza. In altre parole il pianto materno dice all'uomo con che genere di amore amare Dio.

In tal senso la struttura del pianto dà alla rappresentazione della passione la funzione non più di suscitare paura bensì pietà, e facendo della pietà il sentimento del sangue condiviso la lega imprescindibilmente al concetto di compassione. Vale a dire che la pietà provata da Maria per il Figlio e suscitata nel fedele implica che non ci sia distanza tra chi soffre e chi non soffre, ma piuttosto un unico dolore contemporaneamente avvertito, poiché il legame esclusivo della carne e del sangue diviene universale e dunque è universalmente esperibile.

³⁰ *Ibidem*.

Credo che il dato della relazione parentale sia necessario per capire in cosa la devozione per l'umanità di Cristo tardo medievale cambi rispetto ai secoli precedenti e credo che da essa dipenda, in parte, la possibilità di raccontare e raffigurare in termini così fortemente realistici lo stesso corpo massacrato del crocefisso. Il patetismo delle immagini, dei sermoni, delle laude passioniste, delle rappresentazioni non può essere semplicemente giustificato dalla sensazione di presenza associata al culto eucaristico notoriamente incentivato dalla proclamazione del dogma della transustanziazione nel IV concilio Lateranense del 1215: come ho cercato di mostrare, la discussione sulla verità sostanziale del corpo era già stata consumata e aveva almeno tre secoli di tradizione alle spalle. Ora il punto nodale è che la vista di quel corpo 'fa male' perché vederlo patire fa patire. Per accedere a quel dolore è necessario far parte di quella carne, cioè dividerla, e Maria offre un primo modo di avvicinarsi alla compartecipazione. Questa è la portata straordinaria della drammaturgia delle lacrime, cioè il fondare l'idea di un lutto allo stesso tempo assoluto e relativo.

Cerco di spiegare cosa intendo dire istituendo un parallelo – che mi sembra aver in sé un qualcosa di singolare, anche solo per la ragione che entrambi sono centrali per la storia del teatro occidentale – tra la funzione del pianto di Maria in relazione alla pietà e la funzione che la rappresentazione del pianto ebbe nella tragedia ateniese di V secolo, consapevole che sebbene non possa esserci alcuna continuità storica tra i due, tuttavia la distanza di senso che li separa è eloquente.

Nicole Loreaux, una delle maggiori studiose dei meccanismi rituali, sociali e teatrali del pianto nel mondo greco, ha mostrato come esso rimandi alla generazione perpetua del sangue, ossia al *ghénos*, al familiare con tutte le valenze del 'proprio' che lo contrappongono alla città³¹: infatti esprimendo un 'dolore di casa' –

³¹ Sulla contrapposizione tra *ghénos* e *polis* cfr. A. BELTRAMETTI, *Immagini della donna, maschere del "logos"*, in *I Greci, Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, 4 volumi, 7 tomi, Einaudi, Torino 1996-2002, II, 2, p. 915: «la città democratica si va costruendo [...] principalmente sulla lotta contro i *ghéne*. La città, con i suoi rapporti di potere e i suoi istituti di giustizia, si impone quando e dove arriva a spezzare i legami di sangue e le dinastie, a indicare nelle strutture tribali della parentela i presupposti della degenerazione collettiva. Dover negare e a volte soffocare con la violenza l'ordine aristocratico del *ghénos* e le leggi del sangue che hanno nella donna [...] l'elemento



letteralmente un *oikéion kakòn* – il pianto si pone «al di là dell'ordine civico» e, per questo, basta a minacciare l'ideologia della *pòlis*, «una e in pace con se stessa». In particolare, è il lutto delle madri a esprimere il carattere esclusivo del dolore, che si rivela esplicitamente proprio alla vista del cadavere del figlio: in quel momento la sofferenza diviene memoria della contiguità dei corpi, della condivisione del sangue e «senza più mediazioni, i gesti dei funerali paiono innestarsi su quell'intimità antichissima e perduta per sempre della madre e del bambino»³². Per la 'razza delle donne' il legame 'genetico' tra madre e figlio è più importante di qualsiasi altro legame; per loro il figlio è il primo e perfino l'unico tesoro che supera di gran lunga l'importanza della città. Quel rapporto è assoluto ed esclusivo, non ammette estranei, e proprio per questo, diventa temibile allorché tramuta il dolore in rabbia e in azione violenta, di vendetta che genera morte e che si contrappone ai rapporti stabiliti sulla base delle norme cittadine³³.

Per questo la città disciplina il pianto rituale, fin quasi a censurarlo, secondo quella che Loraux definisce una «pratica della dimenticanza», chiudendolo nei limiti dell'*oikos* e mitigandone l'espressione³⁴. La tragedia – che non è una «rappresentazione addomesticata» della città, bensì l'espressione del «lutto ineffabile» oltre le «interdizioni della memoria» – rifugge la messa in scena di un lutto storico, reale, coinvolgente che possa essere inteso come personale, come avvenne nel noto caso della *Presa di Mileto* di Frinico, quando gli spettatori convenuti nel teatro di Dioniso scoppiarono in lacrime alla vista delle miserie dei milesi cui erano legati da vincoli di *philia* e che quindi consideravano 'parte dei loro'; rappresenta, invece, un lutto mitico, e dunque

cardine: questo è il crimine necessario e storico che sancisce il passaggio al politico, nella sua forma più compiuta della democrazia».

³² N. LOREAU, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. di M. Guerra, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2001, p. 47. Sul tema del pianto nella tragedia ateniese è stato recentemente celebrato il convegno *Thrènes et chants funèbres dans la tragédie athénienne*, 6-8 juin 2007, promosso e coordinato dall'Università di Losanna.

³³ N. LOREAU, *Le madri in lutto*, trad. it. di M.P. Guidobaldi, Laterza, Roma-Bari 1991, in modo particolare il capitolo quinto, *Terribile ira*, pp. 43-55. Si veda anche H.P. FOLEY, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2002.

³⁴ Cfr. LOREAU, *Le madri in lutto*, pp. 11-30.





lontano e non 'proprio', dove il pianto purga l'emozione di una pietà che essendo «vedere lo "stesso" nell'"altro"»³⁵ è eminentemente pericolosa se non sperimentata dalla distanza opportuna che separa le gradinate dalla scena, l'oggi dal passato mitico, la realtà dalla finzione³⁶.

Il pianto di Maria, invece – che pure nei tratti esteriori richiama le modalità del pianto antico (la veste nera, lo sciogliersi in lacrime, la richiesta disperata di riavere il cadavere del figlio da baciare e abbracciare per rinsaldare l'intimità della memoria d'infanzia) – esprime un dolore allo stesso tempo 'proprio' e condiviso, poiché apre a tutti i confini del rapporto materno, mediano all'uomo un'idea di *ghénos* che non risponde a logiche esclusive, ma le travalica nel concetto di *genere umano*, di famiglia inclusiva, fondata sulla partecipazione di tutti al sangue e alla carne di Cristo. Rappresentare quel lutto, allora, significa stimolare un sentimento di pietà comune e universale che, non escludendo nessuno dal rapporto familiare, viene provato realmente, per tutti e da vicino.

La pietà antica andava purgata perché, essendo il sentimento che porta a trattare gli altri come 'nostri', era causa di debolezza o vendetta e minava l'equilibrio della città; la pietà cristiana va avvertita perché la sua condivisione fonda relazioni di fratellanza e azioni di pace³⁷. Claudio Bernardi ha dimostrato come, nel

³⁵ *Ibi*, p. 89.

³⁶ Sulla catarsi tragica oltre ai fondamentali studi di D. LANZA, *Les Temps de l'émotion tragique*, «Metis», III (1988), pp. 15-39 e *La disciplina dell'emozione*, Il Saggiatore, Milano 1997, si veda il saggio di C. DIANO, *La catarsi tragica*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Neri Pozza, Vicenza 1968, pp. 215-269 e V. DI BENEDETTO, *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in A.M. CASCETTA (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 13-43. Per una panoramica degli studi e una loro rilettura critica si veda D. LOSCALZO, *Catarsi tragica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 75 (2003), pp. 67-84.

³⁷ Credo che la prospettiva della trasformazione del *ghénos* in un patto di sangue universale per cui tutti gli uomini sono chiamati a fare parte del corpo di Cristo possa approfondire quanto De Martino lesse nel cordoglio mariano: «Maria pur assumendo i modi della lamentazione pagana appare in un certo senso come l'ultima lamentatrice in atto di patire la morte di colui che vince la morte, e al tempo stesso di annunziare nella prospettiva della resurrezione la fine "dei soliti lamenti". [...] Il pianto di Maria poteva assurgere [...] a nucleo germinale e successivamente a momento di una rappresentazione drammatica della Passione di colui che aveva liberato il mondo dalla morte. La popolarità del *planctus Mariae* medievale [...] deriva dal



tardo Medioevo, esattamente la rappresentazione della passione di Cristo sia il fondamento di una «politica della pietà» e di una «pratica della compassione» che per essere efficaci non solo dovettero prescindere da legami di sangue ma dovettero anche «riformare la figura comunitaria dell'impegno per i propri amici in impegno per il *chiunque* infelice della compassione»³⁸. Attraverso il pianto diviene evidente che il *chiunque* entra a far parte delle relazioni d'amore e la sua infelicità è avvertita con la tristezza del cuore (*miser - cordis*) di una madre.

È proprio il concetto di misericordia che dà il senso antitragico e anticatartico della pietà cristiana. Su di esso insisterà la spiritualità francescana che, spostando il punto di vista da Dio agli uomini, a essi rivolgerà lo sguardo d'amore simbolicamente acquisito tramite il sentimento parentale di Maria, e farà della misericordia la «dottrina e la prassi» – per parafrasare il titolo di una celebre opera di Mario Apollonio –³⁹ del coro tardo medievale, cioè la *drammaturgia* della vita comune e il *teatro* delle azioni devote, tutte incentrate sul dolore per la passione di Cristo⁴⁰.

2. 'Ecce Homo'

Attraverso il linguaggio affettivo il XII secolo aveva stretto l'uomo a Dio in un abbraccio d'amore, in un vincolo di salvezza realizzato nell'unione mistica con Cristo, la cui umanità assumeva un

fatto che la rappresentazione drammatica del suo cordoglio oggettivava in un cordoglio esemplare, illuminato di pazienza e di speranza, gli infiniti cordogli terreni di un mondo vulnerato dalla morte, esposto al rischio della crisi e ancora incline a ricadere nei modi della lamentazione pagana» (E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 1997², p. 339). Sul tema si veda anche C. BERNARDI, *La Passione di Maria*, in ID., *Corpus hominis. Riti di violenza, teatri di pace*, EuresisEdizioni, Milano 1996, pp. 77-90.

³⁸ C. BERNARDI, *Il teatro della pietà. La fondazione del corpo politico nella Passione di Cristo*, in *Il corpo passionato. Modelli e rappresentazioni medievali dell'amore divino*, a cura di C. Bino e M. Gagnolati, «Comunicazioni sociali», 25 (2003), 2, pp. 231-243.

³⁹ Cfr. APOLLONIO, *Storia, dottrina e prassi del coro*.

⁴⁰ Con 'drammaturgia' si intende tanto l'ordine della vita associativa quanto quello della comunicazione collettiva, comprendendo, cioè, sia l'impianto normativo che regola il gruppo, sia il sistema rituale fatto di azioni e devozioni. A proposito si veda C. BINO, *I disciplini della terra di Breno e il 'teatro della misericordia'*, in *Con le braccia in croce. La Regola e l'Ufficio della Quaresima dei disciplini di Breno*, a cura di Ead., R. Tagliani, Università 2000, Breno 2004, pp. 19-71, in particolare il paragrafo *La misericordia come 'prassi' del coro*, pp. 47-54.





significato sensuale ed emotivo più profondo. Tuttavia, come Claudio Leonardi ha fatto notare, nel reciproco passaggio di Dio verso l'uomo e dell'uomo verso Dio l'esperienza monastica e mistica non aveva incluso la storia, il nulla, la disperazione insita nel tempo⁴¹. Sarà san Francesco a compiere il grande passo e a proporre, incarnandola, la pratica vissuta di un Dio che non prescinde dalla storia e non è più 'oltre' l'uomo, ma che, fattosi uomo, è nell'uomo.

Certamente tanto l'assisiato quanto quello che è stato definito «il primo francescanesimo»⁴² si posero nel solco della teologia e della pietà medievali della croce e del crocefisso, attingendo in particolar modo dalla spiritualità bernardina e, più in generale, cistercense. Ciò non di meno tanto il concetto dell'umanità di Dio come infinito amore quanto l'idea di un legame parentale con Cristo, visto come figlio, sposo, padre e fratello vengono approfonditi e rinnovati con dirimpante originalità approdando anzitutto a una 'Regola' basata sulla *sequela Christi* e in secondo luogo alla centralità devozionale del Gesù bambino e crocefisso, troppo spesso letta in modo semplicistico e superficiale.

Gli ultimi contributi critici hanno ridisegnato i termini dell'«antropologia cristiana» francescana sullo sfondo della coeva cristologia, dimostrando come Francesco abbia percorso un cammino di approfondimento della figura di Gesù⁴³: in buona sostanza egli passò da un'iniziale attenzione «ai testi dei Vangeli sinottici che gli offrivano in prevalenza il [...] Signore e Maestro che invita perentoriamente alla sequela, ne detta le condizioni e prospetta le esigenze radicali di obbedienza, rinuncia, lotta e perse-

⁴¹ Cfr. C. LEONARDI, *La figura del Cristo tra Medioevo ed età moderna*, in *Il Cristo*, V, p. XVI.

⁴² Sul problema della «questione francescana» si veda E. MENESTÒ, *La "questione francescana" come problema filologico*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Einaudi, Torino 1997, pp. 117-143 e R. RUSCONI, *Dalla "questione francescana" alla storia*, in *ibi*, pp. 339-357.

⁴³ Si veda in modo particolare N. VAN KHANH, *Gesù Cristo nel pensiero di San Francesco secondo i suoi scritti*, Biblioteca Francescana Provinciale, Milano 1984 e anche C.M. OUDOT, *L'image du Christ chez François et Claire d'Assise*, in *Figures de Jésus-Christ dans l'histoire des mentalités (IXe Université d'été d'histoire religieuse, Francheville, 6-10 juillet 2000)*, a cura di G. Gholy, Centre régional d'histoire des mentalités, Université Paul Valéry, Montpellier 2001, pp. 7-12.



veranza negli aspetti ascetici e morali che comporta, a una successiva crescente assimilazione al [...] giovanneo Figlio di Dio, che il Padre ha inviato agli uomini per rivelare loro il suo nome e portare loro il dono della filiazione divina perché [vivessero] [...] la vocazione di figli di Dio»⁴⁴. Ciò significò spostarsi a una concezione che partendo dall'alto della divinità, ossia dal concetto del Verbo incarnato, passa al basso, ossia alla considerazione della realtà umana, per poi tornare di nuovo all'alto con il Cristo pasquale. Gesù, dunque, era letto da un lato come spoliamento di maestà e gloria divina, come 'nudità' discesa nel vivere umano (o umanizzazione del Verbo), dall'altro come Figlio⁴⁵ Unigenito di Dio, ma 'Primogenito' della famiglia voluta dal Padre e uscita dalle sue mani onnipotenti e munifiche, «la vera immagine del Padre attraverso la quale, in vista della quale e a somiglianza della quale [Egli] ha creato l'uomo secondo tutto il suo essere»⁴⁶.

Se, come dice Francesco, il corpo dell'uomo è creato a immagine del Figlio e lo spirito dell'uomo è creato a somiglianza del Figlio⁴⁷, Egli non esiste solo in una prospettiva di redenzione ma di creazione del genere umano. Sin dall'inizio, allora, il verbo di Dio è vero uomo e, assumendo la carne tramite Maria, si fa presente tra gli uomini come Primogenito, fratello dell'uomo in virtù dell'atto d'amore che il Padre compie discendendo e spogliandosi della gloria; sin dall'inizio è prevista una *famiglia umana* raccolta attorno al Padre e Cristo, Figlio e Fratello, è il modello su cui essa è stata foggata e che deve seguire.

In tal senso la prospettiva cristologica di Francesco è una prospettiva antropologica⁴⁸, la sua idea di Dio è quella del Figlio che

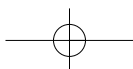
⁴⁴ G. IAMMARRONE, *Il crocefisso e la croce in Francesco, Chiara e nel primo francescanesimo*, «Miscellanea Francescana», 105 (2005), 3-4, p. 376.

⁴⁵ Il termine ricorre 32 volte negli scritti di Francesco e altre 11 nelle forme di saluto e di benedizione (cfr. G. IAMMARRONE, *Gesù Cristo nella spiritualità di San Francesco d'Assisi*, «Miscellanea Francescana», 91 [1991], 1-2, p. 41).

⁴⁶ *Ibi*, p. 45.

⁴⁷ «Attende, o homo, in quanta excellentia posuerit te Dominus Deus, quia creavit et formavit te ad imagines dilecti filii sui secundum corpus et similitudinem secundum spiritum» (*Ammonizione 5*).

⁴⁸ Cfr. U. VALTORIA, *L'uomo creato ad immagine del Figlio "secondo il corpo" negli scritti di Francesco d'Assisi. Approccio per un'antropologia cristiana*, in *L'uomo e il mondo alla luce di Cristo*, a cura di V. Battaglia, LIEF, Vicenza 1986, pp. 151-226. Cfr. anche G. IAMMARRONE, *Gesù*





prega il Padre per i suoi fratelli⁴⁹ e la sua pratica è quella di una vita filiale *dietro al Figlio*, orientata *verso Dio Padre*. Infatti, median-
do all'uomo l'intimità del rapporto vitale con Dio – che si espan-
de nella vita storica concreta degli uomini –, Gesù testimonia la
Sua paternità e nello stesso tempo ne consente l'accesso. Per
converso, l'uomo che faccia esperienza della fratellanza con
Cristo scopre che egli è Figlio di Dio, il quale gli si rivela essere
Padre⁵⁰.

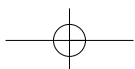
Questa concezione si esprime in modo particolare nell'Ufficio
della Passione che l'assiate scrisse affinché fosse recitato quoti-
dianamente e che oggi è riletto come 'ufficio dei misteri di
Cristo', non isolando la croce all'interno della vita di Gesù, ma
riassumendo in essa anche la gioia della Resurrezione e così resti-
tuendo pienamente il senso positivo del dolore, sino alla coinci-
denza tra venerdì santo e Pasqua che Francesco espresse nel con-
cetto di «perfetta letizia». La croce e il crocefisso dicono la realtà
più profonda di Dio e dell'uomo; «non sono luoghi, mezzi e segni
di un'esosa esigenza della giustizia divina e di un'ineluttabile
espiazione dell'uomo peccatore, ma luoghi, mezzi e segni di un
amore che ha motivo solo in se stesso e si manifesta e si dona con
una radicalità che trova adeguata espressione in essi»⁵¹. Sulla
croce, infatti, l'idea kenotica dell'autosvuotamento della divinità
che si fa uomo e muore nel dolore diviene epifania d'amore e
modello di imitazione. Il crocefisso massacrato e abbandonato sul
legno dà il senso radicale dell'offerta d'amore gratuito, umile e
povero, in una parola 'nudo', di Dio che, presentandosi total-

volto del Padre e modello dell'uomo. L'apporto della visione francescana, Il Messaggero, Padova 2004, pp. 44-45. Sulla primazia di Cristo in correlazione con la predestinazione nella tradizione cristiana e poi nel pensiero francescano cfr. I. DELIO, *Revisiting the Franciscan Doctrine of Christ*, «Theological Studies», 64 (2003), 1, pp. 3-23.

⁴⁹ «Custodiamo dunque le parole, la vita e la dottrina e il santo Vangelo di colui che si è degnato di pregare per noi il Padre suo e manifestare il suo nome a noi dicendo "Padre"» (*Regola non bollata*, 22, 43: 62). Altrove «Oh, come è santo [...] e sopra ogni cosa desiderabile avere un tale fratello che offi la sua vita per le sue pecore e pregò il Padre per noi dicendo: Padre santo» (*Lettera ai fedeli* 10, 56: 201).

⁵⁰ Cfr. a proposito T. MATURA, «Mi pater sancte». *Dieu comme Père dans les écrits de Francois*, in *L'esperienza di Dio in Francesco d'Assisi*, a cura di E. Covi, Laurentianum, Roma 1982, pp. 102-103.

⁵¹ IAMMARRONE, *Il crocefisso e la croce in Francesco*, p. 390.





mente svuotato di sé sulla croce, viene incontro all'uomo e, da parte dell'uomo, aspetta una risposta totale di amore, altrettanto nudo.

Proprio a partire dalla verità dell'incarnazione e della morte di Cristo, Francesco considera non più l'umanità di Dio ma Gesù 'persona' e lo segue in quanto *via* che conduce al Padre, ma anche in quanto *verità e vita*, uno con il Padre⁵².

In tal senso la cristologia di Francesco sostanza e rende necessario un «Vangelo in carne viva», trasformando la sua vita in una vera e propria 'biografia cristocentrica'⁵³: la *sequela Christi* francescana, si distingue da quella monastica nel suo 'prendere corpo', nel suo essere radicata nel dato esistenziale, ossia nella pratica della vita vissuta. In quanto uomo, Gesù si può imitare; in quanto Dio spogliato della divinità e privato del suo, imitare Cristo è seguirne la nuda umanità, ossia essere poveri, umili e servi, liberi da ogni desiderio di potere e glorificazione⁵⁴; in quanto fratello, imitare Cristo significa praticare concretamente la fratellanza e su di essa fondare un'umanità nuova, ricostituendo la famiglia di Dio:

Mai dobbiamo desiderare di essere sopra gli altri, ma anzi dobbiamo essere servi e «soggetti ad ogni umana creatura per amore di Dio» (1 *Ep Pet* 2, 13). E tutti coloro che faranno tali cose [...] saranno figli del Padre celeste di cui faranno le opere, e sono sposi, fratelli e madri del Signore nostro Gesù Cristo. Siamo sposi, quando per lo Spirito santo l'anima fedele si unisce a Gesù Cristo. Siamo fratelli suoi quando facciamo la volontà del Padre suo, che è in cielo. Siamo madri sue, quando lo portiamo nel cuore e nel nostro corpo con l'amore e con la pura coscienza, e lo generiamo attraverso le sante opere che devono risplendere agli altri in esempio (*Lettera ai fedeli*, IX, 47-53).

Come già san Paolo che, dichiarando la necessità di imitare Cristo nella sua sofferenza per partecipare della sua gloria, associa il

⁵² Cfr. *Id.*, *Gesù Cristo nella spiritualità di San Francesco d'Assisi*, pp. 50-52.

⁵³ *Ibi*, pp. 29-36.

⁵⁴ La figura di Cristo povero, umile, pellegrino e ospite era diventata familiare nella società cristiana dei secoli XI e XIII, specialmente negli ambienti del rinnovamento di vita con ispirazione evangelica. Francesco ne fu certamente influenzato pur se in modo indiretto, ma rivisse quest'orientamento in modo personale e originale (cfr. *ibidem*).





concetto di imitazione con il precetto «ciascuno prenda la propria croce e mi segua»⁵⁵, Francesco fece del *sequi* un *imitari*.

Giles Constable ha analizzato e descritto il modificarsi del significato e delle modalità dell'imitazione di Cristo nel Medioevo, chiarendo come il concetto stesso di *imitatio* o *mimesis* sia imprescindibilmente legato a quello di *imago*, su cui si fonda sia l'identità di Cristo, che è l'immagine di Dio, sia quella dell'uomo, che è fatto a immagine e somiglianza di Dio. L'*imitatio Christi*, dunque, è il processo attraverso il quale l'uomo può recuperare la perdita immagine e somiglianza con Dio e dipende dal modo con cui viene inteso Cristo. Tuttavia era per lo più letta secondo due linee sostanzialmente opposte: da un lato *sequire* Gesù per accedere spiritualmente a Dio e alla salvezza; dall'altro concentrarsi sulla sua umanità, sia sui suoi dolori che sulle sue azioni durante la vita terrestre e a essa *conformare* il proprio comportamento⁵⁶.

Con Francesco questa opposizione è radicalmente eliminata poiché seguire Cristo per accedere a Dio è incarnare il Vangelo, comportarsi come lui si comportò, ossia scoprire la nudità del suo amore che si abbassa nella carne fragile dell'uomo. Imitare Cristo è rivestire la nudità del suo essere uomo, la sua povertà, umiltà e sofferenza, giungendo, allo stesso modo, a scoprire la gratuità del-

⁵⁵ Sul concetto di *imitatio* in san Paolo e nel Nuovo Testamento si veda CONSTABLE, *The Ideal of Imitation of Christ*, pp. 145-146, e le indicazioni bibliografiche a p. 145, note 3-4.

⁵⁶ È chiaro, dunque, che all'idea regale di Cristo *Deus de Deo*, fatto uomo per completare il piano di salvezza e mostrare la via per la vita eterna, corrispose quella di un'imitazione come via per l'uomo verso l'acquisizione dei suoi attributi divini e la realizzazione della sua vera natura, trasformando la corruzione in integrità oppure sostituendo una natura a un'altra. Quando invece l'appassionata devozione per l'umanità del Signore spostò l'attenzione su ogni singolo dettaglio della sua vita terrena, essa divenne il modello del comportamento umano e il punto di partenza per il viaggio dell'uomo verso il recupero dell'immagine divina alla cui somiglianza era stato creato. Il desiderio di imitare il corpo di Cristo, e specialmente le sue sofferenze, fu messo in stretta correlazione sia con l'imitazione della sua umanità che con l'imitazione della sua divinità, nella misura in cui la passione e la crocefissione furono essenziali per la resurrezione e costituirono un esempio per l'intera cristianità. Sebbene sin dai secoli più antichi del Medioevo ci fosse stata una certa attenzione per le sofferenze umane del Signore, è dal XII secolo che la concentrazione sulla carne paziente di Cristo diviene importante e prioritaria, tanto da informare le pratiche di meditazione e da segnare se stessi del suo dolore, nel tentativo di somigliare fisicamente al suo corpo sofferente (*ibidem*).





l'amore infinito di Dio⁵⁷. Non si tratta tanto di una coincidenza tra la *sequela* e l'*imitatio Christi*, quanto di una conseguenza: facendo di Cristo l'unico e sufficiente motivo della sua esistenza e vivendo la via del Signore, Francesco si fece 'teatro della nudità', incarnò la rinuncia e la purezza, sino all'esperienza del dolore come dono di sé e conoscenza dell'amore.

La pratica concreta del vangelo fu oltre che un 'fare come' un 'farsi come' Cristo, un trasfigurare se stessi nell'amato con la forza dell'amore: amando come Cristo si diventa come lui. Le stimate, dunque, altro non furono che il segno della perfetta sequela, la rivelazione che Francesco amava come Gesù, di un amore che è compartecipazione di nudità e dolore: nella sofferenza del Signore c'è il valore della sofferenza dell'uomo, nel volto di ogni uomo che soffre c'è il volto nudo di Dio⁵⁸. Questa fu la grande novità di Francesco, «l'aver compreso sino in fondo come l'ultima e vera prova che Dio si è incarnato sia [...] nella presenza del divino in ogni uomo, anche nella sua dimensione più tragicamente umana: nell'impotenza del bambino (si ricordi il culto [...] per il presepio), nella drammaticità del male (il lebbroso), nel nulla della morte (il crocefisso)»⁵⁹.

Dunque, se Dio è presente in ogni uomo, a ogni uomo si deve il più grande rispetto e il più grande amore, oblativo, gratuito, fraterno. In questo senso il *Deus de deo* su cui fondava il concetto di divina maestà di Cristo mostra di avere in sé anche l'*Ecce Homo* e il 'mistero' dell'incarnazione e della morte di Gesù non è da leggersi semplicemente come riparazione del peccato, ma come libero atto d'amore⁶⁰.

⁵⁷ Iammarrone ha sottolineato che i termini 'imitare' e 'imitazione' non sono usati negli scritti di Francesco ma solo in quelli dei suoi biografi, mentre il verbo 'seguire' ricorre per 15 volte, di cui 11 riferito al rapporto di discepolato con Cristo. Il che ha un significato profondo: «egli si sente in cammino e avverte anche la trascendenza della figura del Signore, via del suo cammino di fede» (IAMMARRONE, *Gesù Cristo nella spiritualità di S. Francesco*, p. 34, nota 46).

⁵⁸ Cfr. A. MARINI, "Vestigia Christi sequi" e "imitatio Christi". *Due differenti modi di intendere la vita evangelica di Francesco d'Assisi*, «Collectanea Franciscana», 64 (1994), pp. 89-119.

⁵⁹ LEONARDI, *Francesco d'Assisi*, in *Il Cristo*, V, p. 102.

⁶⁰ Cfr. DELIO, *Revisiting the Franciscan Doctrine of Christ*.





3. «*Christo confixus sum cruci*»

Nel contesto dalla concezione cristologica sanfrancescana, che è stata anche letta come una gesuologia⁶¹, l'umanità di Cristo assunse un significato prioritario rispetto ai secoli precedenti e non costituì più solamente un aspetto della contemplazione del divino – il punto di partenza per accedere a Dio – ma divenne l'esperienza dell'Uomo Gesù.

La nascita di Cristo a Betlemme e la sua morte in croce a Gerusalemme furono i due temi considerati centrali non solo nella loro dimensione di *dramata*, ma anche e soprattutto nel loro essere il punto di inizio e quello di fine della sua vita terrena. Da essi si svilupparono due distinte devozioni, quella per il bambino Gesù⁶² e, in particolare, quella per il Gesù passionato in croce, la quale andò sempre maggiormente ampliandosi e complicandosi sino a essere il fulcro della maggior parte delle pratiche di pietà

⁶¹ Cfr. LEONARDI, *La figura del Cristo tra Medioevo ed età moderna*, p. XVII. Cfr. anche R.H. FULLER, *Theology of Jesus or Christology? An Evaluation of the Recent Discussion*, «Semcia», 30 (1985), pp. 105-116; G. DI PALMA, *Sei tu il Cristo? Tra gesuologia e messianicità*, Miscellanea Francescana, Roma 2005.

⁶² Sulla devozione per il Natale e in particolare sul realismo antispettacolare sotteso al presepe di Greccio si veda C. BERNARDI, *Il teatro delle immagini. Messe in scena del sacro nel culto medievale*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo - 25 giugno 2005, a cura di M. Burresi e A. Calca, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 54-55. Bernardi spiega che per comprendere la differenza tra la nuova drammaturgia della pietà «la cerimonia liturgica e il teatro sacro coevo, è necessario affrontare il caso della “sacra rappresentazione” che Francesco inventò e curò personalmente: il celebre “presepe” di Greccio. [...] Per il Natale del 1223, a Greccio, Francesco diede disposizioni perché i fedeli potessero vedere con “gli occhi del corpo” in che modo Gesù era nato a Betlemme, “privo di tutto ciò che è necessario ad un infante, e come fosse stato adagiato in una mangiatoia, sopra il fieno, in compagnia del bue e dell'asino”. [...] Sulla mangiatoia fu celebrata la messa dal sacerdote e Francesco, diacono, cantò il Vangelo con voce dolce e – insieme – veemente, quindi predicò al popolo con parole melliflue” (F. ACCROCCA, *Il Natale di Greccio nella testimonianza delle fonti*, «Frate Francesco», 70 [2004], pp. 9-10). [...] A Greccio, come in tutta la vita del santo, Tommaso [da Celano] mette in luce in che modo Francesco “utilizzava tutte le risorse del corpo e della voce per comunicare i propri sentimenti, fino al punto di affermare che egli aveva fatto una lingua di tutto il corpo”. l'agiografo sottolinea come il santo non avesse voluto creare una “sacra rappresentazione”, ma creare o ricreare la situazione del Natale a Betlemme per un vissuto incontro con Cristo eucaristia. non c'era dunque un bambino vero o in immagine nella mangiatoia “ma sulla stessa fu celebrato il sacrificio eucaristico” (*ibi*, pp. 12-13)». Cfr. anche E. ROSENTHAL, *The Crib of Greccio and Franciscan Realism*, «The Art Bulletin», 36 (1954), 1, pp. 57-60.

e delle forme di espressione. La centralità della passione di Cristo e i modi con cui venne raccontata e rappresentata non furono che in parte direttamente ascrivibili al santo fondatore, il quale si 'limitò' a incarnare nella sua vita e nel suo corpo la verità della realtà storica della vita e del corpo di Cristo, sino alle stigmate.

Fu proprio attraverso l'evento della stigmatizzazione che la vicenda passionista e il corpo doloroso di Gesù sulla croce divennero predominanti per la religiosità e la devozione dei francescani, sin dalla morte dell'assisiato. Non a caso le chiese che presto vennero erette e officiate dall'Ordine ponevano il crocefisso in un luogo eminente, nel transetto o sopra l'altare principale; se in tal modo si confermava e rafforzava una pratica già ampiamente diffusa nel XII secolo, l'immagine ora ritraeva il Signore morto e dolente, spesso affiancato dalla figura di Francesco *Alter Christus*, perfetto *imitator*, profondamente e carnalmente trasformato dalla compassione d'amore. Il solo che, dunque, poteva stare faccia a faccia con Lui⁶³.

È quindi in ossequio alla volontà di assimilarsi a Cristo nel dolore secondo l'esempio del santo fondatore che nel 1236 Elia da Cortona, generale dell'Ordine, commissionò a Giunta Pisano un crocefisso su tavola, oggi perduto, rappresentato, oltre che morto, pieno di patimento. In tale senso andrà letta la fruttuosa stagione pittorica dell'Italia centrale che proprio in Giunta ebbe il principale esponente quale reinventore del crocefisso morto di matrice bizantina, ora *Christus patiens* [fig. 15]⁶⁴, la cui contemplazione va ben al di là della partecipazione affettiva già propria del secolo precedente e comune ad altre correnti spirituali, ed è, invece, funzionale alla sequela, poiché ne traduce visivamente i principi di nudità, povertà, umiltà e sofferenza⁶⁵.

⁶³ Cfr. IAMMARRONE, *Il crocefisso e la croce*, pp. 399-400. Cfr. E. DELARUELLE, *San Francesco e la pietà popolare*, in *La religiosità popolare nel Medio Evo*, a cura di R. Manselli, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 245-249. Sulla nuova iconografia dei crocefissi dipinti su tavola si veda anche A. DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 1-34 e, per un'ampia bibliografia sul tema dell'influenza francescana sui mutamenti iconografici a partire dallo studio di H. VAN OS, *St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting*, «Simiolus», 7 (1974), pp. 115-132, si veda la nota 19 a p. 182.

⁶⁴ Cfr. G.P. VIOLI, *Sull'iconografia del Christus Patiens*, in *Cimabue a Pisa*, pp. 275-279.

⁶⁵ Cfr. DERBES, *Picturing the Passion*, pp. 12-34.

Infatti, la concezione concreta e dinamica dell'*imitatio* francescana come 'modellarsi su', 'divenire' e dunque, alla fine, 'essere' ha la propria funzione in una diversa idea di *sympàtheia* intesa non più solamente come sentimento della condivisione, ma come una *compenetrazione della carne nella carne*. Carolyn Bynum ha sottolineato come essa non implichi solo la verità del corpo umano di Gesù ma si colleghi esplicitamente alla sua reale presenza nel pane e vino eucaristici⁶⁶, la quale era divenuta verità di fede dopo la proclamazione del dogma della transustanziazione originando una vera e propria «pietà della presenza» secondo la definizione di James McCue⁶⁷. Ovviamente Francesco aveva una profonda devozione per il Sacramento, inteso come rivelazione di Dio e atto d'amore, come umiltà, come reale corpo del Signore. Tuttavia il fatto che egli fosse così conforme all'umile nudità che era stata propria di quel corpo durante la sua vita terrena rese ancora più forte nella spiritualità francescana l'identificazione anche dell'eucarestia con il Cristo passionato, sostituendo al 'perfetto' corpo eucaristico il corpo eccessivo, nudo e 'spezzato' di Gesù sulla croce⁶⁸.

Il corpo violentato e sanguinante, *crucisignato*, dell'*uomo dei dolori* fu il modello a cui conformarsi e divenne il cuore della meditazione, del culto e della rappresentazione⁶⁹.

Per consentire il passaggio tra Cristo e l'uomo e suscitare così lo stimolo all'imitazione, fu necessario elaborare un linguaggio attraverso il quale la visione mistica dei secoli precedenti superava la logica puramente ostensiva e si traduceva in reale (e realistica) visione delle violenze nel loro concreto accadere; allo stesso modo l'abbraccio condiviso nella prospettiva affettiva delle relazioni si tramutava in un'esperienza reale di partecipazione. L'Uomo Gesù e la sua storia furono, dunque, i due elementi attorno ai quali si andò costruendo un nuovo significato della passione, fondato sulla misericordia come amore incarnato, conti-

⁶⁶ Cfr. BYNUM, *Sacro convivio, sacro digiuno*, pp. 278-281.

⁶⁷ Cfr. J. MCCUE, *Liturgy and Eucharist. II. West*, in *Christian Spirituality*, II, pp. 427-438.

⁶⁸ Cfr. *Il corpo di Cristo, il corpo dell'uomo. Aspetti della riflessione francescana sull'Eucarestia*, Edizioni Porziuncola, Perugia 2000.

⁶⁹ Cfr. S. BECKWITH, *Christ's Body. Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*, Routledge, London-New York 1996², pp. 52-55. Sul tema si veda anche il volume collettivo *The Broken Body. Passion Devotion in Late Medieval Culture*, Forsten, Groningen 1998.



nuamente offerto e perennemente ricevuto nella misura in cui è compartecipato, ossia nella misura in cui l'uomo è conforme al Figlio che è immagine del Padre.

È soprattutto grazie alle opere di Bonaventura da Bagnorea che la consapevolezza del dato storico e concreto, esperienziale della vita di Cristo – che Ewert Cousins ha chiamato «misticismo dei fatti storici»⁷⁰, diviene l'elemento portante della spiritualità francescana e, in seguito, il tratto distintivo della religiosità e della cultura dell'Europa tardo medievale. In modo particolare la passione costituisce il punto nodale di due importanti scritti che avranno profonda influenza sugli autori successivi, cioè il *Lignum Vitae*, una lunga meditazione sulla vita, la morte e la resurrezione di Cristo⁷¹, e la *Vitis Mystica*, o *Tractatus de passione Domini*⁷². Qui, in modo diverso ma con simili accenti, il Dottor Serafico da un lato approfondisce quel 'teatro della nudità' che rende sempre più tangibile ed esperibile il suo corpo vivo, dall'altro mette a fuoco i dettagli concreti di ciò che il Signore aveva vissuto. Il fine al quale entrambe le opere tendono non è più il *condolere* delle lacrime ma è l'*immedesimazione* e, attraverso l'immedesimazione, il desiderio di convertirsi e di imitare Gesù.

Sul piano drammaturgico questo cambio di *intentio* comporta lo spostamento del punto di vista e la concentrazione dello sguardo su Cristo visto mentre subisce una dopo l'altra le azioni di violenza e oltraggio. Tuttavia non si tratta di un *vedere* dall'esterno, oggettivo, azioni e ferite, né di un *sentire* attraverso le relazioni affettive: il fedele non si pone più *sotto la croce* con Maria a guardare dai suoi occhi e a piangere dello stesso dolore un lutto tanto universale quanto intimamente parentale, ma ora si trova *sulla croce*, inchiodato a essa con Cristo. «Cristo confixus sum cruci»:

⁷⁰ Cfr. E. COUSINS, *The Humanity and the Passion of Christ*, in *Christian Spirituality*, II, pp. 375-391.

⁷¹ BONAVENTURA, *Lignum Vitae*, in *Opera Omnia. Edita studio et cura P. P. Collegii a S. Bonaventura; ad plurimos codices mss. emendata anecdotis aucta prolegomenis scholiis notisque illustrata*, X voll., Quaracchi, Firenze 1883-1902, VII, pp. 68-86 (da ora in poi LV). Sulla lettura bonaventuriana della passione di Cristo cfr. A. POPPI, *La passione di Gesù nelle opere di S. Bonaventura*, in *Teologia e filosofia nel pensiero di S. Bonaventura. Contributi per una nuova interpretazione*, Morcelliana, Brescia 1974, pp. 67-122.

⁷² BONAVENTURA, *Vitis Mystica seu Tractatus de passione Domini*, in *Opera Omnia*, X, pp. 159-189 (da ora in poi VM).





proprio nella frase dell'epistola paolina ai Galati posta a *introitus* del *Lignum Vitae*, Bonaventura riassume l'*intentio* della meditazione sulla vita del Signore, ossia «*crucifixo perfecte configurari*», conformarsi all'immagine della sua umanità esattamente come fece Francesco; il che significa – come spiega nella *Vitis Mystica* (cap. XXIV) – cambiare rotta («*revertere a mala voluntate, a malis factis, ab ostinatione, desperatione*») e ritornare a Dio attraverso l'Uomo: «*dedi me tibi, da te mihi*».

Il punto di vista del meditante è a tal punto vicino a colui che patisce che quasi si identifica con i suoi occhi. Quella che viene proposta è una prospettiva interna alle azioni che debbono essere vissute quasi in prima persona. Ho volutamente utilizzato il 'quasi' per due ragioni, da un lato intendendolo nel suo significato di 'come se' che ben rende il senso del meccanismo di immedesimazione sotteso al concetto francescano di *imitatio*, dall'altro per attenuare l'idea di una completa sovrapposizione degli sguardi e mantenere il senso dell'alterità. Vale a dire che il fedele si trova a vivere la passione 'come se' accadesse a lui, insieme e non al posto di colui che realmente ha patito. Il che emerge in modo molto chiaro dalle prescrizioni che Bonaventura dà nel suo *De perfectione vitae ad sorores*, quando, circa la memoria della passione di Cristo, raccomanda:

Accede ergo tu [...] pedibus affectionum tuarum ad Iesum vulneratum, ad Iesum spinis coronatum, ad Iesum patibolo crucis affixum, et [...] non solum intueri in manibus eius fixuram clavorum, non solum mitte digitum tuum in locum clavorum, non solum mitte manum tuam in latus eius, sed totaliter per ostium lateris ingredi usque ad cor ipsius Iesu, ibique ardentissimo crucifixi amore in Cristo transformata, clavis divini amoris confixa, lancea praecordialis dilectionis transfixa, gladio intimae compassionis transverberata, nihil aliud quaeras, nihil aliud desideres, in nullo alio velis consolari, quam ut cum Cristo tu possis in cruce mori⁷³.

Al centro dell'esperienza meditativa ed eucologica, dunque, sta l'immagine parossisticamente dolorosa del corpo martoriato di Cristo, visto e descritto nel suo *divenire* passionato per essere avvertito empaticamente e imitato. Nel processo di trasformatio-

⁷³ BONAVENTURA, *De perfectione vitae ad sorores*, in *Opera omnia*, VI, p. 120.



ne – o meglio, come vedremo, di deformazione – attraverso il quale si giunge all'immagine finale dell'«uomo dei dolori» appeso alla croce è incluso il racconto, che articola il passaggio da una violenza all'altra, l'accumularsi delle piaghe, dei lividi, del sangue sulla medesima carne. Questo meccanismo compositivo dà luogo a una selezione di episodi, dettagliatamente restituiti e posti in sequenza, fondamentale per la narrazione e la rappresentazione della passione poiché fissa le scene principali e determina gli elementi più importanti. Questi verranno accolti, oltre che dalle opere meditative più tarde, dalla poesia (le sequenze, gli inni, le laude), dalla predicazione, dall'arte e dal teatro, facendone *exempla* funzionali a un'imitatio pietatis, come l'ha definita Büttner, ossia modelli per devozioni e pratiche di pietà straordinariamente popolari dal XIII secolo in poi⁷⁴.

Il risultato è la composizione di un' *imago* narrativa che, mettendo in evidenza i particolari del dolore nel suo accadere, rappresenta il corpo sofferente di Cristo in modo realistico suscitando un'«identificazione mimetica»⁷⁵ che adempie pienamente l'imitatio.

4. Il 'Vir dolorum'

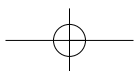
Al capitolo quinto della *Vitis Mystica* Bonaventura assimila il corpo di Cristo al tronco della vite e ne spiega l'aspetto alla luce della Scrittura:

Totum igitur corpus [...] vitis aliis arboribus et arbustis deformius invenitur et quasi penitus inutile et abiectum videtur nec usui cuiquam accommodatum. [...] Corpus vitis terrenae corpus nostrae vitis Domini Iesu significare deberet [...]. Audiamus Isaiam dicentem: *ecce vidimus eum, et non erat species neque decor, aspectus eius in eo non erat, et desideravimus eum despectum et novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatem; quasi absconditus vultus eius et despectus. Unde nec reputavimus eum et nos putavimus eum quasi leprosum et percussum a Deo et humiliatum*⁷⁶.

⁷⁴ Cfr. F.O. BÜTTNER, *Imitatio pietatis. Motive der Christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, G. Mann, Berlin 1983.

⁷⁵ Cfr. M. CAMILLE, *Mimetic Identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages: A Double-sided Panel by Meister Francke*, in *The Broken Body*, pp. 183-210.

⁷⁶ VM, v, 1.





La citazione del passo di *Isaia* (53, 2) diviene il filo rosso su cui si andrà strutturando la costruzione dell'immagine finale del «vir dolorum», privo di *species* e *decor*, *despectus* e assuefatto all'infamia, con il volto nascosto e indegno di alcuna considerazione, come un *leprosum*, battuto e umiliato da Dio. Bonaventura chiarisce subito che la *deformatas* del corpo di Cristo, pur se dovuta alla sofferenze di tutta la sua vita, è strettamente legata alla riparazione della bellezza umana e raggiunge il suo culmine nel suo ultimo giorno quando i *vulnera passionis* trasformano il suo aspetto e lo rendono irricognoscibile:

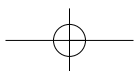
Causas deformati corporis non poterimus ignorare. [...] Attendite vestrum manu fortem, quomodo contritus est; desiderabilem vestrum, quam miserabiliter deformatus est; [...]. Ubi est rubor roseus, ubi candor niveus, ubi in corpore tam contrito decorem invenies? Ecce, *defecerunt dies* nostrae diei, benignissimi Iesu, qui est solus dies sine tenebris; *et ossa eius sicut cremum aruerunt, percussus est ut foenum, et aruit* cor eius, elevatus est, allisus est valde; sed in dedecore extrinseco decorem simul et decus retinebat intrinsecus. Noli ergo deficere pro ipso in tribulationis suis; quia hunc speciosum forma prae filiis hominum viderunt homines in cruce, qui tantum exteriora intuentur, et viderunt eum *non habentem speciem neque decorem*, sed facies eius quasi despecta et quasi deformis posito eius; de hac tamen deformitate Redemptoris nostri manavit pretium decoris nostri. Sed dedecoris extrinseci nigredinem corporis amantissimi Iesu pro parte executi sumus; formositatem vero intrinsecam, *quia in ipso habitat omnis plenitudo Divinitatis*, quis enarrabit?⁷⁷.

Come ho accennato, quest'immagine finale del corpo spezzato (Bonaventura lo definisce *confractus*⁷⁸) viene a formarsi in diversi momenti della passione. Il processo di trasformazione viene restituito, come riassunto, in un passo della *Vitis Mystica* dove, percorrendo il tempo di quella notte tremenda e passando in rassegna i fatti, è indicata ogni tappa della deformazione del corpo di Cristo:

procedamus et illius noctis incomoda percurramus: quomodo tentus, vinctus, tractus, trusus, caesus et sputus, colaphis et alapis percussus, spinis coronatus et chlamyde coccinea indutus, falsa adoratione et genu-

⁷⁷ *Ibi*, 3-7.

⁷⁸ Cfr. *ibi*, 4.





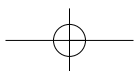
flexione irrisus, arundine percussus, alba veste illusus, flagellis acerrimis laceratus, propria cruce oneratus, primo portans eam, quae ipsum postea statim fuit portatura. Talem inspice Iesum! [...] Quis in corpore sic mactato formae pulcritudinem quaerat?⁷⁹.

In ossequio alla tradizione mnemotecnica, Bonaventura dà la sequenza memorativa delle immagini che poi andrà a costruire nel dettaglio; così facendo consente di visualizzare il *ductus* meditativo da percorrere per l'imitazione e disegna la struttura del racconto. L'invito finale a guardare Gesù e la sfida a trovare un segno di bellezza in lui chiariscono esplicitamente che gli episodi sono selezionati in base agli effetti che hanno sull'aspetto di Cristo. Nell'ordine, dunque, egli è catturato e messo in vincoli, il che corrisponde alla scena dell'arresto; è tirato e spintonato quando viene condotto da un luogo all'altro, da un giudice all'altro; è picchiato e sputato, schiaffeggiato e bastonato davanti ad Anna e Caifa; è incoronato di spine e schernito dai soldati romani; è derisoriamente vestito di una veste bianca da Erode; è crudelmente flagellato; infine, sale al Calvario sotto il peso della croce che poi dovrà portare il suo stesso peso. Sulla base di questo 'canovaccio' Bonaventura articola dettagliatamente le immagini e definisce i quadri di un 'teatro dell'umiltà' e della deformità che riposa su una ben precisa immagine del corpo massacrato di Cristo fatto di sangue e piaghe. Tant'è che raggruppa le ferite assimilandole alle legature della vite e le effusioni di sangue assimilandole ai fiori della rosa purpurea della passione⁸⁰. Un'attenzione parossistica, dunque, al dato fisico e visivo che certamente implica la dimensione narrativa ma senza pienamente svilupparla.

È invece incrociando la lettura della *Vitis Mystica* con quella del *Lignum Vitae* che diventa chiaro l'ordine del racconto passionista e che le immagini trovano la loro corrispondenza con gli episodi. Basta solo scorrere la struttura della meditazione – che articola il 'mistero della passione' in quattro frutti, ciascuno diviso in quat-

⁷⁹ *Ibi*, 3.

⁸⁰ «Omnia ergo, quae passus est bonus Iesus in diebus carnis suae, ad ruborem utique pertinent rosae passionis, quamvis effusionibus crebris sacratissimi sanguinis ipsius specialiter fuerit rubricata. Sed quia omnia, quae passus est, enumerare non possumus, sanguinis effusiones salutiferas non pigeat iterare, ut quae iugiter sunt memoranda memoriae arctius imprimantur» (*ibi*, XVII, 1).



tro foglie – per avere la sequenza ordinata delle immagini-episodi: *Iesu venundatus, orans prostratus, turba circumdatus, vinculis ligatus, notis incognitus, vultu velatus, Pilato traditus, morte damnatus, spretus ab omnibus, cruci clavatus, iunctus latronibus, felle potatus, sol morte pallidus, translanceatus, cruore madidus, intumulatus*⁸¹.

Questo itinerario di trasformazione fisica prende avvio dall'agonia nell'orto degli ulivi di cui il *Lignum Vitae* compone la scena e racconta nei particolari la situazione, il dialogo di Gesù con il Padre e infine l'aspetto e le sensazioni di lui *orans prostratus*: «quanta vero fuerit in spiritu Redemptoris [...] anxietas, testes sunt guttae sudoris sanguinei ex toto corpore decurrentis in terram»⁸². Proprio sul corpo che gronda gocce di sangue si sofferma la *Vitis Mystica* andando ancor più nel dettaglio: «sudor sanguineus exanimis et agonizantis membra copiose perfudit, ita ut iam non distillaret, sed guttatim decurreret in terram»⁸³.

La seconda tappa è l'arresto, visto essenzialmente come cattura e messa in vincoli. La scena tracciata nel *Lignum* si concentra esattamente su questi due elementi vividamente resi («homicidas manus in regem gloriae iniecerunt truculenti lictores et innocentes Mitis Iesu manus vinculis constringentes»)⁸⁴, mentre nella *Vitis* il corpo preso (*tentus*) e legato (*vinctus* o *vinculis ligatus*) è messo in correlazione con la quarta legatura della vite, quella delle funi, che, inutile al Re, è un puro atto di misericordia per liberare l'uomo. L'immagine che si crea («video oculis mentis [...] te tam duris nexibus affectum tanquam latronem trahi ad iudicium principis sacerdotum, deinde ad Pilatum. Video et perhorresco»)⁸⁵ è il primo passo per la *confusio* dell'*imago Christi* il quale viene sfigurato anche attraverso il modo con cui è trattato, per le accuse che gli sono rivolte, per il giudizio cui è sottoposto, per il tipo di supplizio a cui è condannato, per come e dove è eseguita la condanna, tanto da essere considerato alla stregua dei peggiori ladri e assassini. Sulla denigrazione di Gesù e sul progressivo svilimento della sua immagine Bonaventura insiste nel *De perfectione vitae*

⁸¹ Cfr. LV, *Prologus*, 6.

⁸² *Ibi*, 18.

⁸³ VM, V, 3.

⁸⁴ LV, 20.

⁸⁵ VM, IV, 1.



ad sorores, sottolineando il carattere ignominioso e turpissimo della passione letta come la più profonda umiliazione e il più completo denudamento di Dio, che nasconde il suo volto e si fa servo di salvezza⁸⁶.

I momenti decisivi e più espliciti del processo di deformazione sono quelli in cui egli è battuto e oltraggiato. Nella *Vitis*, elencando le molte percosse da lui ricevute, Bonaventura sembra attribuire la deturpazione del volto ai giudei e quella del corpo ai gentili («percutit Iudaeus colaphis ed alapis; percutiunt te Gentiles flagellis et clavis») ⁸⁷: parlando della *tertia sanguinis effusio* cita *Isaia* 50, 6 e introduce tra le violenze perpetrate al Signore la *vellicatio genarum*, concentrando così le azioni degli ebrei esattamente sulla sua faccia:

*tertia sanguinis effusio erat in vellicatione genarum cuius testimone habemus in Propheta dicente [...] Corpus meum dedi percutientibus, genas meas vellentibus; [...] Video ergo sacrilegas manus impiissimae gentis, non saturatas colaphis et alapis et conspuitione desiderabilis vultus Optimi Iesu se etiam vellicationem exarsisse*⁸⁸.

Nel *Lignum* la stessa scena è indicata con la foglia *Iesu vultu velatus* e corrisponde al processo davanti ai pontefici. In modo significativo la serie degli *oppropria* ha inizio dopo che Cristo ha ammesso di essere il Figlio di Dio ed è accusato di bestemmia; sfigurare il suo volto, dunque, è nascondere la *veritas*, ricusando la sua divinità e riaffermando la propria fede⁸⁹:

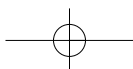
concilio siquidem malignantium pontificum praesentatus pontifex noster Christus Iesus et veritatem confessus, se videlicet esse Filium Dei, quasi pro blasphemia adiudicatus est mori et innumera perpeusus

⁸⁶ Cfr. BONAVENTURA, *De perfectione vitae*, pp. 120-121.

⁸⁷ VM, V, 5.

⁸⁸ *Ibi*, XX, 1.

⁸⁹ In particolare l'episodio degli sputi sulla sua faccia viene desunto da un passo dell'Antico Testamento: commentando *Es* 32, Pietro Comestore, nella sua *Historia scolastica*, ricorda che quando Aronne e Hur si opposero alla fusione dell'idolo aureo il popolo indignato «spuens in facies Hur, sputis, ut, traditur, eum soffocavit» (*Historia Scolastica*, PL 198, col. 1189). Questo dettaglio era entrato nella letteratura tipologica ed era direttamente connesso con la vocazione idolatra dei giudei e con la loro cecità davanti al vero Dio. Cfr. MARROW, *Passion Iconography*, pp. 132-134.





obbrobia. Nam vultus ille venerabilis senibus, desiderabilis Angelis, qui et omnes caelos adimplet laetitia, polluti labi sputis inquinatur, ab impiis sacrilegis manibus caeditur, velo in derisionem obtegitur, et Dominus universale creaturae tanquam servus contemptibilis colaphizatur⁹⁰.

All'immagine del volto sfigurato segue subito quella, parallela e complementare, del corpo nudo che viene ricoperto di piaghe e lividi durante la flagellazione, composta questa volta dalle mani dei gentili. Pilato manda Cristo

in conspectu derisorum [...] ut atrocissimis verberibus virgineam illam et candidissimam carnem flagellatores truculenti divellerent, plagas plagi, livores livoribus crudeliter infligentes. Defluit ille sanguis pretiosissimus per illa sacra latera innocentis et amantissimi iuvenis⁹¹.

L'aspetto cruento del supplizio è sottolineato nella *Vitis* che si sofferma sull'abbondanza del sangue versato:

quinta sanguinis effusio constitit in crudeli flagellatione [...] o cum quanta quantitate putas illum sacratissimum sanguinem de conscisso corpore flagellat distillasset in terram! Cum quanta putas sevitia impiorum frementium, quando fremitu saeventium flagellatum fuisse dulcem Iesum⁹².

Alla flagellazione si aggiunge la scena della vestizione regale e dell'incoronazione di spine, completata dallo scherno derisorio e dalle violenze:

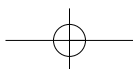
Nam congregata in praetorium universa cohorte, exeuntes eum vestibus suis et tunica induentes coccinea, chlamydem illi circumdedereunt purpuream, et corona spinea imposita capiti eius et arundine in dextera manu, irrisorie genuflectebant et alapas dabant, et expuentes in eum, sacrum illud caput percutiebant arundine⁹³.

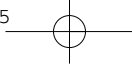
⁹⁰ LV, 22.

⁹¹ *Ibi*, 24.

⁹² VM, XXII, 1. Così anche al capitolo IV, par. 2: «si sanguinis tuus in flagellatione fuit copiose effusus, ut columna guttis illius aspersa [...] adhuc servet vestigia; quantum sanguinis redam ipsis flagellis corpus tuus scindentibus inhaesisse!».

⁹³ LV, 25.





Se gli ebrei, autorità religiosa, con i loro oltraggi cercano di annullare l'immagine di Dio, i romani, autorità secolare, ribaltano e cancellano quella del Re. Le loro azioni, infatti, comportano un evidente mutamento dell'aspetto di Cristo, quasi caricaturale, che Bonventura descrive servendosi di un passo già usato da Ekbert di Schönau nel suo *Stimulus amoris*⁹⁴:

attende nunc [...]: quis est iste qui ingreditur, habens imagines quasi Regis, et nihilominus servi despectissimi confusione repletus? Ipse est Rex tuus et Deus tuus, qui quasi vir leprosus et novissimus virorum aestimatus est⁹⁵.

Nella *Vitis* questa scena di scherno è collegata alla quarta *effusio sanguinis* («quarta sanguinis effusio erat in corona immiti spinea non leviter imposta sed invide impressa capiti dulcissimo nostri Iesu») ⁹⁶ e alla sesta legatura della vite («sextum vinculum fuit corona illa spinea cum magna amaritudine illud caput amabile tremens et multorum aculeorum in illo signa relinquens») ⁹⁷. In entrambi i casi l'accento viene posto sulla violenza dell'incoronazione («satis est enim consentaneum veritatis, ut odientes veritatem non solum obbrobrium illius requirerent, sed et supplicium illius») ⁹⁸ e sulla scelta di un serto di spine e non di vimini o di verghe sottili – come era consuetudine per il tempo – proprio per aggiungere al disprezzo la crudeltà e aumentare il dolore («cru dele fuit vinculum hoc, et poeans, quas intulit insignum honoris, habuisse plurimum videns dedecoris») ⁹⁹. Il risultato è l'ulteriore trasformazione dell'immagine di Cristo e in particolare l'oscura-

⁹⁴ Cfr. *Stimulus amoris*, incluso nelle opere di sant'Anselmo – per la precisione come *Meditatio IX de humanitate Christi* – dalla *Patrologia latina* (PL 158, coll. 747-761).

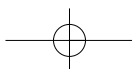
⁹⁵ LV, 25.

⁹⁶ «Si nolissent coronato simul poenam cum irrisionibus irrogare, facilius de aliis viminibus vel virgulis arboreis poterunt plexisse coronam. Sed ut morum suorum aculeos demonstrarent, nunc gloria et honore coronatum tunc spinarum aculeis coronaverunt [...] Dominum Iesum. Et licet irrisorie coronaverint, tamen irridentes et ignorantes coronatum regem fatentur, quia regum est proprie corona: ergo rex nescientibus demonstratur, in spinis vero coronantium malitia exprimitur» (VM, XXI, 1).

⁹⁷ *Ibi*, IV, 3.

⁹⁸ *Ibi*, XXI, 1.

⁹⁹ *Ibi*, IV, 3.





mento del suo volto, completamente pervaso di sangue («sanguineas guttas undique eliciens et, ut puto, in venerabilem facies transmittens, vix adhuc de sputis Iudaicis desiccata. [...] Ecce, operit confusio caput et faciem tuam»)¹⁰⁰.

Si giunge così alla crocefissione. La nudità, che già era stata un dettaglio importante della flagellazione, diviene centrale nel momento della messa in croce di Cristo; caratteristica della spiritualità francescana che di essa fa il segno concreto dell'umiltà e della povertà divina, ma anche della purezza primigenia – visibile nel corpo del Dio Bambino –, sulla croce la nudità è il segno manifesto della più completa e dolorosa umiliazione, della totale spoliatura di divinità¹⁰¹. Nella *Vitis* Bonaventura ne marca con forza il significato: «nudatus est amantissimus Domine Iesus. Quare? Ut tu corporis purissimi deformitatem vales intueri. [...] Nudatur Dominus, qui ante saecula regnans decorem induit et fortitudinem»¹⁰².

Nudo, dunque, viene crocefisso e il *Lignum* racconta sinteticamente, ma in modo efficace, in che modo, soffermandosi sul corpo teso e tirato, affisso alla croce dalle mani e dai piedi perforati:

totus exutus, vili dumtaxat circumtectus renes sudario et super lignum crucis dire proiectus, expansus, protensus et tractus et in pellis modum hinc exstensus, clavorum perforatur aculeis, manibus sacris et pedibus cruci affixus et durissime sauciatus¹⁰³.

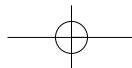
Nella *Vitis* la crocefissione è l'occasione per riassumere tutto ciò che Cristo ha subito, il compimento della profezia, la vigna eletta che diventa amara; con la consueta maggiore dovizia di particolari l'immagine del corpo *distentus* sul quale si possono contare tutte le ossa (citando il salmo 21, 17) è paragonato alla pelle di un tamburo:

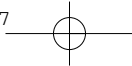
¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Sul tema si veda J. CHATILLON, «*Nudum Christum nudus sequere*»: *Note sur les origines et la signification du thème de la nudité spirituelle dans les écrits de Saint Bonaventure*, in *S. Bonaventura, 1274-1974*, IV, Collegio di San Bonaventura, Grottaferrata 1973, pp. 719-772. Cfr. anche A. VETTORI, *Poets of Divine Love. Franciscan Mystical Poetry of the Thirteenth Century*, Fordham University Press, New York 2004, pp. 3-13.

¹⁰² VM, V, 4.

¹⁰³ LV, 26.





elevatur in illa, distenditur brachiis et toto corpore enim in cruce distentus fuit, ut numerari possent omnia membra eius [...] quasi diceret: tantum distentus sum dextrorsum, sinistrorsum et a summo usque ad deorsum, ut corpore mei in modum pellis tympani distento, facile possent dinumerari omnia ossa mea¹⁰⁴.

Una più dettagliata descrizione del corpo crocefisso è data nei due passi relativi alla legatura della vite e all'emissione del sangue. L'accento è posto sulla crudeltà del supplizio, sul dolore dei chiodi ed è un'esortazione a vedere e a sentire di quale turpissima morte egli muore:

septimum vinculum, quo ligatum est in cruce, ferreum fuit. [...] Videte vincla durissima clavos ferreos manus et pedes [...] crudeliter penetrare. [...] Videte ergo, [...] quomodo ligatur. [...] Astate pendenti, vacate et videte, quam amara, quam turpissima morte condemnatur¹⁰⁵.

La crocefissione è anche profusione copiosa di sangue, con cui avviene la definitiva trasformazione del corpo:

sexta sanguinis effusio in fissione clavorum copiosissime invenitur. Quis enim de fossis, immo et perfossis manibus pedibusque innocentis Iesu copiam sacrati sanguinis dubitet effluxisse? In torrentibus huius sanguinis nostra rosa purpuret¹⁰⁶.

Tant'è che nel capitolo relativo alla contemplazione della passione di Cristo il fedele viene esortato a considerare assieme al dolore delle trafitture di mani e piedi il fiume di sangue versato¹⁰⁷:

¹⁰⁴ VM, VI, 2.

¹⁰⁵ *Ibi*, IV, 4. Bonaventura immagina una crocefissione eseguita con tre chiodi come si deduce dal capitolo XV, 2: «quodsi nec commoveris adhuc, cor durum et impoeniens, durius es silice in deserto qui a Moyse bis percussus virga, emisi aquas largissimas, praesertim cum malleus crucis validior sit ad feriendum quam virga Moysi, et tres calvi ferrei ter percossi validiores et efficaciores esse debeant ad aquam eliciendam quam percussivo virgae Moysi geminata». Sul numero di chiodi si veda GREGORIUS TURONENSIS, *Miraculorum*, I, *De Gloria Martyrum*, 6; BENEDICTUS XIV, *De festis Domini Nostri Iesu Christi*, 7, 87.

¹⁰⁶ VM, XXIII, 1.

¹⁰⁷ Bonaventura insiste sulla quantità e qualità del patimento nel *De perfectione vitae*, citando *Isaia* I, 6 («dalla pianta dei piedi sino alla testa, non c'è in esso una parte ille-



quam immitae fixurae clavorum, quam amara venarum ossiumque contractio in manibus illius [...]. Sic lustrandi sunt et pedes non minus sanguinis habentes, non minus doloris quam manus, perfossi ipsi et perforati, sanguineis fluminibus guttisque manantes et respersi¹⁰⁸.

L'ultimo atto che segna la *deformatas* del corpo è il colpo di lancia, che è anche e soprattutto il compimento della salvezza: infatti, se nel *Lignum* la foglia «*Iesus, translanceatus*» viene collegata alla fondazione della Chiesa e all'adempimento della Scrittura, nella *Vitis* corrisponde alla fondazione del sacramento del battesimo¹⁰⁹.

Viene così completata la *confusio Dei* e l'immagine finale del Cristo coperto di sangue e ferite è composta: egli, che è la rosa purpurea di passione e carità della quale le gocce di sangue costituiscono i petali¹¹⁰, pende dal legno «*cruentatus [...]* sanguine proprio, primum sudore, dehinc flagellis et aculeis, post clavus et tandem lancea copiose effuso», e indossa una «*vestem pontificalem [...]* rubricatam quatenus vere rubrum appareret indumentum ipsius et vestimenta eius quasi calcantium in torculari»¹¹¹.

Quella che ne nasce e che troviamo descritta nel *Lignum Vitae* è una nuova immagine del crocefisso, nudo, bagnato di sangue, coronato di spine, completamente ricoperto di ferite e lividi:

Vide nunc [...] quomodo is qui est super omnia benedictus Deus, ab imo pedis usque ad verticem totus in aquas passionis demergitur, et ut te totam de illis passionis extraheret, intraverunt aquae usque ad animam suam. Coronatus etenim spinis, sub crucis onere dorsum curvare iubetur et suam ipsius portare ignominiam, et ad locum publici deductus, veste nudatur, ut, ex flagellorum ictibus per dorsum et latera carnis patefactis livoribus atque scissuris, videretur quasi leprorsus; et dehinc clavis

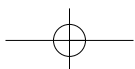
sa, a ferite e lividura e piaghe aperte») e le *Lamentazioni* 1, 12 («voi tutti che passate per via, considerate se c'è un dolore simile al mio dolore»). Inoltre giustifica l'onda del sangue versato con la generosità dell'amore redentivo di Dio (cfr. *De perfectione vitae ad sorores*, VI, 6).

¹⁰⁸ VM, XXIV, 2.

¹⁰⁹ Cfr. *ibi*, XXIII, 2.

¹¹⁰ «Numerata guttas sanguinis effusi de dolcissimo latere et corpore [...] et habebis rosae passionis caritatisque folia enumerata. Singulae enim guttae sanguinis singula folia sunt» (*ibidem*).

¹¹¹ I passi evocati sono *Isaia* 63 alla base dell'iconografia del Cristo del torchio e *Genesi* 37, 12-35, relativo alla tunica di Giuseppe.





transfossus, appareret tibi dilectus tuus propter te sanandum concisus vulnere super vulnus¹¹².

Un crocefisso doloroso che non deve essere guardato a distanza, ma deve essere abbracciato intensamente, fisicamente, con grande forza di amore reciproco. Bonaventura lo chiarisce in più di un passo nelle sue opere e nella *Vitis*: spiegando come bisogna contemplare la passione di Cristo, sollecita esplicitamente ad avvicinarsi a lui rispondendo al suo invito, alle sue braccia pronte ad accogliere («in estensione brachiorum conosce sustinentis affectum, se ad te et te ad se invitantis amplexus»)¹¹³ e al suo capo chinato e offerto al bacio («caput floridum, multis spinarum aculeis confixum ad te inclinatur, ut ad pacis osculum te invite») ¹¹⁴. Cristo stesso muove all'uomo – creato secondo la forma della sua deità – la richiesta di aderire completamente almeno alla forma di umanità impressa su di lui («Conformaveram te imagini deitatis meae, cum te crearem, conformatus sum imagini humanitatis tuae, ut te reformarem. Tu ergo, qui non retinisti formam Deitatis meae tibi impressam in tua formatione, retine saltem formam humanitatis tuae mihi impressa in tua recreatione») ¹¹⁵, e l'uomo non può che rispondere accettando di deformare se stesso sul modello del corpo di Gesù per ri-formare la sua somiglianza con il Padre: «deformeremur igitur et nos in corpore exterius cum deformato Iesu, ut reformemur interius cum formoso Iesu»¹¹⁶.

La prassi meditativa bonaventuriana – soprattutto quale è delineata nel *Lignum Vitae* – poggia appieno sul principio del 'farsi come' e risulta fondamentale per spiegare forma e funzione dell'immagine paziente del Signore, rifuggendo da un'interpretazione vanamente doloristica dell'accentuato realismo con cui essa viene descritta e concretamente rappresentata. Se meditare su quell'immagine componendola interiormente non vuole

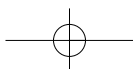
¹¹² LV, 26.

¹¹³ VM, XXIV, 1.

¹¹⁴ *Ibi*, 3.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibi*, V, 7.





più dire solo essere davanti al suo patimento o condividerlo affettivamente, bensì prenderlo su di sé concretamente, quello che si innesca tra il fedele e l'Uomo-Dio è un rapporto d'amore nuovo, intenso, vissuto.

Il che offre interessanti spunti per comprendere anche il significato delle raffigurazioni artistiche del crocefisso e il loro ruolo all'interno delle pratiche di devozione e culto del tardo Medioevo. Infatti il *vir dolorum* vividamente dipinto in queste opere sembra corrispondere quasi 'letteralmente' alla tipologia iconografica scultorea del *crocefisso doloroso*¹¹⁷, che sul finire del XIII secolo e per tutto il Trecento si diffonde in Europa, in modo particolare nella zona tedesca della Renania, in Italia e poi altrove, innescando un rapido e vasto processo di imitazione, e che la critica storica ha molto spesso collegato ai testi meditativi di derivazione bonaventuriana seriori, anche in volgare, ma che ha letto soprattutto in funzione delle cerimonie paraliturgiche dei laici, ampiamente attestate a partire dalla prima metà del XIV secolo¹¹⁸. Vi è raffigurato un Uomo lungamente e atrocemente martoriato, con il corpo coperto di piaghe, trafitto da chiodi che aprono nelle mani e nei piedi profonde ferite, dalle quali sgorga sangue a fiotti, con il volto marcato dal dolore e insanguinato e il capo circondato dalla corona di spine [fig. 16].

Chiara Frugoni ha mostrato quanto sia lungo l'elenco di esempi che si potrebbero addurre per illustrare il rapporto empatico

¹¹⁷ Sull'iconografia del crocefisso doloroso – così definito da G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocefisso gotico doloroso*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 1938, pp. 144-261 – la letteratura critica è molto vasta. Si vedano almeno i contributi di M. TOMASI, *Il Crocefisso di San Giorgio ai tedeschi e la diffusione del Crocefisso doloroso*, in *Sacre Passioni*, pp. 57-76; M. VON ALEMANN-SCHWARTZ, «*Crucifixus dolorosus*»: *Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Druck, Rheinische F-Wilhelms-Universität, New York 1976; P. KALINA, *Crucifixus dolorosus: zur Forschungslage und zur egriffsbestimmung, mit einem Exkurs zum späten Michelangelo*, «Umeni», 49 (2001), pp. 398-409. Sulla corrispondenza tra testi meditativi e opere d'arte cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Ad excitandum devotionis affectum. Gli scritti e le immagini sacre*, in *Sacre passioni*, pp. 19-23.

¹¹⁸ Cfr. E. LUNGI, *La Passione degli Umbri. Crocefissi di legno in valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Edizioni Orfini Numeister, Foligno 2000. Un'interessante analisi delle diverse componenti che interagirono nella formazione dell'iconografia del crocefisso doloroso, dal magistero di Giovanni Pisano alla predicazione tanto francescana quanto domenicana, al movimento penitenziale dei flagellanti sino alle cerimonie della settimana santa in P. KALINA, *Giovanni Pisano, the Dominicans and the Origin of the "crucifixi dolorosi"*, «Artibus et historiae», 24 (2003), pp. 81-101.



che il devoto – in particolare le mistiche – intratteneva con la rappresentazione del corpo doloroso di Gesù in croce, fosse esso oggetto della visione immaginativa, della letteratura eucologica o dell'arte, dati i reciproci influssi che condizionavano la costruzione di immagini nell'uno o nell'altro contesto come in un circolo virtuoso nel quale non è possibile individuare paternità e archetipi¹¹⁹. Tra di essi voglio qui riportare alcuni passi dal *Memoriale* di Angela da Foligno¹²⁰, la cui esperienza esercitò senza dubbio grande influsso sul francescanesimo successivo, in particolar modo sulla corrente degli spirituali tra i quali è da annoverare Ubertino da Casale il cui *Arbor Vitae Crucifixae Iesu* fu decisivo per l'elaborazione della rappresentazione passionista del tardo Medioevo¹²¹. Dalle pagine della biografia della beata risulta in modo molto chiaro il processo di immedesimazione con i dolori di Cristo che si attuava durante la meditazione perenne della passione, nella quale giocava un ruolo molto importante non solo l'immagine del crocefisso, ma anche la messa in scena della vicenda passionista. Si tratta di una profonda compenetrazione fisica ed emotiva che unisce Angela al Dio e Uomo – come lei stessa lo definisce – lungo il cammino di trasformazione nel dolore sempre visto, però, nell'ottica dell'amore autentico¹²².

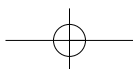
Il rapporto di immedesimazione che la devota intrattiene con il Gesù doloroso è talmente intenso da divenire rivelazione di verità («ego stabam et eram in meditando de passione istius Filii Dei

¹¹⁹ Cfr. C. FRUGONI, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi*, in *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, a cura di D. Bornstein e R. Rusconi, Liguori Editore, Napoli pp. 127-155. Sulle connessioni e le reciproche influenze tra visione e arte cfr. J.F. HAMBURGER, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Zone Books, New York 1998. Si veda anche C. ERIKSON, *La visione nel Medioevo. Saggi su storia e percezione*, trad. it. di L. Dini, Liguori, Napoli 1982. Più specificatamente sul rapporto tra meditazione mistica, immagini artistiche, predicazione e teatro dei laici in Italia cfr. E. LUNGHI, *Mistici umbri: parole e immagini*, in *Il teatro delle statue*, pp. 145-153.

¹²⁰ *Il libro della beata Angela da Foligno. Edizione critica*, a cura di L. Thier e A. Calufetti, Collegi S. Bonaventurae Ad Claras Aquas, Grottaferrata 1985..

¹²¹ Cfr. G. POTESTÀ, *Storia ed escatologia in Ubertino da Casale*, Vita e Pensiero, Milano, 1980.

¹²² Cfr. *Angèle de Foligno: le dossier édité par C. Barone et J. Dalarun*, Ecole française de Rome, Roma 1999.





incarnati, et meditabar cum dolore. Et tunc fuit voluntas Dei, quod fuit mihi demonstratum et quod ipse faciebat me videre plus de assione sua quam sint illa que adhuc adiuveram referri)¹²³, conoscenza reale degli accadimenti (la sua anima «cognoscebat et videbat quomodo Christus [...] debebat esse tarditus, venditus, catus, derelictus, negatus, ligatus, derisus, verberatus, flagellatus, iudicatus et condemnatus sicut latro, ad crucem ductus, expliatus, crucifixus, mortuus, blasphematus, lancea percussus et apertus in suo sancto latere»)¹²⁴ e desiderio di perfetta condivisione («in aspectu crucis data mihi maior cognitio quomodo Filius Dei fuerat mortuus pro peccatis nostris. Et tunc recognovi omnia peccata mea cum dolore maximo et sentiebam quod ego crucifixeram eum. [...] In ista cognitione crucis dabatur mihi tantum ignis quod, stando iuxta crucem, exoliavi in omnia vestimenta mea et totam me obtuli ei»)¹²⁵, tanto da avvertire nella carne le ferite del Signore:

quadam vice cogitabam de magno dolore quem Christus sustinuit in cruce et cogitabam de clavis illis, quos ego audiveram dici quod clavi illi de manibus et pedibus eius portaverunt intus in ligno. Et desiderabam videre vel saltem illud arum de carne Christi quod portaverunt clavi in ligno. Et tunc habui tam magnum dolorem de illa poena Christi, quod non potui stare in pedibus, sed inclinavi me et sedi, et inclinavi caput super brachia mea quae proieceram in terra, et tunc ostendit mihi Christus gulam et brachia¹²⁶.

La compenetrazione d'amore e dolore caratterizza esplicitamente anche il rapporto con le rappresentazioni figurative della passione, dalle quali Angela si sente fisicamente coinvolta («et quando videbam passionem Christi pictam, vix poterai sustinere, sed capiebat me febris et infirmabar, unde socia mea abscondebatur a me picturas passionis»)¹²⁷ sino a fare dello sguardo sul crocefisso una concreta esperienza personale: «respicendum crucifixum

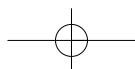
¹²³ *Il libro della beata Angela da Foligno*, p. 290.

¹²⁴ *Ibi*, p. 706

¹²⁵ *Ibi*, p. 136.

¹²⁶ *Ibi*, p. 192-194.

¹²⁷ *Ibi*, p. 152.





oculis corporis statim subito accensa fuit anima uno amore, et omnia membra corporis sentiebant cum maxima laetitia. Et videbam et sentiebam quod Christus intus in me amplexabatur animam cum illo brachio cum quo fuit crucifixus»¹²⁸.

Ed è con questo tipo di condivisione empatica, quasi carnale, che la beata assiste a una messa in scena della passione in piazza San Domenico a Foligno, davanti alla chiesa di Santa Maria *infra Portas*:

Et aliquando videtur animae quod cum tanta letitia et delectatione intret intus latus Christi [...], quod nullo modo posset dici vel narrari. Unde et quando repraesentata fuit Passio Christi in platea Sanctae Mariae et videtur quod tunc fuisset plangendum, et mihi tunc et converso tanta laetitia tunc miraculose tracta fui et delectata, quod perdedi loquelam et iacui postquam incoepi habere illud inenarrabile sentimentum Dei¹²⁹.

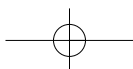
Nonostante non sia fornito alcun dettaglio sulla rappresentazione – e dunque non si possa comprendere se si trattasse di un dramma in latino o già di una messa in scena organizzata dalle confraternite laicali –¹³⁰ la notizia è significativa poiché, ponendola in correlazione con l'esperienza mistica, ne esplicita la funzione emotiva: il suo fine – Angela lo dice espressamente – era suscitare pianto nel pubblico che vedeva le sofferenze patite da Gesù e si sentiva personalmente coinvolto nella vicenda. Molly Morrison ha proposto una singolare lettura del misticismo di Angela ritenendo che la tipologia delle sue visioni e il meccanismo di partecipazione da lei vissuto siano in qualche modo correlati alle cerimonie drammatiche cui la beata aveva modo di partecipare¹³¹, ed

¹²⁸ *Ibi*, p. 276.

¹²⁹ *Ibi*, p. 278.

¹³⁰ All'epoca della conversione di Angela, che avvenne nel 1285, è presumibile l'esistenza di una certa attività delle confraternite che, dopo il moto penitenziale dei flagellanti del 1260, si erano costituite nelle maggiori città del centro e nord Italia. L'ombra città di Foligno non doveva esserne priva, soprattutto se si considera che il movimento dei disciplinati ebbe, come è noto, la sua origine a Perugia.

¹³¹ Cfr. M. MORRISON, *The Mystic's Drama: The Paschal Mystery in the Vision of Angela da Foligno*, «Italice», 78 (2001), 1, pp. 36-52. Sul meccanismo di immedesimazione si veda anche FRUGONI, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia*, e l'ormai classico S. RINGBOM, *Devotional Images and Imaginative Devotion*, «Gazette des Beaux Arts», ser. 6, 73 (1969), pp. 159-170.





Elvio Lunghi ha studiato il rapporto tra crocefissi dolorosi, riti della settimana santa ed esperienza mistica nell'Umbria trecentesca, ipotizzando una connessione tra intensità emotiva e mentale della visione passionista, predicazione e sacra rappresentazione. In modo particolare ha notato come la ben nota estasi di dolore in cui Margherita di Cortona cadde davanti al crocefisso della chiesa di San Francesco sia quasi «una singolare radiocronaca delle sacre rappresentazioni che avvenivano all'interno della chiesa», tanto che, a suo parere, «la visione segue pressoché alla lettera il contenuto delle laude di Passione contenute nel celebre Laudario di Cortona»¹³².

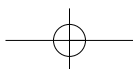
Al di là di un nesso documentato e dunque accertato tra pratiche – che perciò a oggi resta solo un'ipotesi – credo che fondamentale sia proprio il principio dell'identificazione mimetica, il quale consente di comprendere quello che Claudio Bernardi ha definito il «realismo antispettacolare» della drammaturgia del culto e della pietà inaugurato dal francescanesimo, che si pone come una terza via ripresentativa «ben differente dalla liturgia, dalla devozione e dal dramma sacro del tempo»¹³³, nella quale rappresentare significa fare esperienza in prima persona e non solo assistere. Il meccanismo di immedesimazione, infatti, approfondisce il significato dell'*agere memoria* sotteso al concetto stesso della ri-presentazione: il fatto non è solo presentato e agito qui e ora, né è solo partecipato affettivamente sino alla condivisione parentale. Ora subentra il principio mimetico dell'*imitatio* a sostanziare la verità di un 'come se' che non è finzione ma è sequela e che implica la realtà della storia.

5. *L'istoria pietatis*'

Nel suo studio sulla pittura dell'Italia centrale del Duecento, Anne Derbes mostra come a partire dagli anni '40 del secolo inizi un processo di radicale trasformazione del sistema simboli-

¹³² LUNGI, *Mistici umbri*, p. 151. Credo che l'assenza di documenti certi renda preferibile sfumare l'ipotesi e limitarsi a porre in correlazione diverse modalità di rappresentazione e visione.

¹³³ BERNARDI, *Il teatro delle immagini*, pp. 54-55.



co sotteso alla rappresentazione della passione di Cristo interamente giocato, oltre che sulla sua umanità dolente, sul racconto. Secondo la studiosa lo stesso successo del *Christus patiens* e la sua diffusione non possono essere letti a prescindere dal decisivo impulso che riceve il nuovo stile narrativo delle immagini di passione ed entrambi vanno collegati agli intenti di propaganda spirituale promossa dall'Ordine francescano. In particolare, se i francescani non sono certamente gli unici a incentrare la propria religiosità su una pietà cristocentrica – che, ad esempio, caratterizza anche i domenicani – una loro esclusiva prerogativa è, invece, l'insistenza sul senso della storia, che era già stato fondamentale per la teologia anselmiana prima e cistercense poi – in quanto necessitato dalla verità dell'incarnazione – e che sin dal XII secolo aveva determinato sostanziali cambiamenti sia nella modalità meditativa, come abbiamo visto occupandoci di Aelredo di Rievaulx, che nella raffigurazione artistica. I francescani, però, ne reinventano il significato e lo innovano. Un esempio eloquente è costituito dalle croci istoriate, le quali, fondendo l'istanza iconica con quella narrativa, consentivano al fedele di vedere a un tempo il corpo di Cristo crocefisso e di leggere la storia della passione. Queste croci – che appartengono per lo più alla Toscana (dove ne restano ancor oggi 25) –, nel corso del XIII secolo subiscono due profondi mutamenti: da un lato all'iconografia del *Triumphans* che campeggia negli esemplari più antichi – come nella croce di Sarzana che risale al 1138 [fig. 17] – si sostituisce quella del *Patiens* [figg. 18-19]; dall'altro viene modificato il programma narrativo dipinto nei pannelli laterali. Se in precedenza le scene della passione venivano equilibrate con quelle *post resurrectionem* e il dolore del Signore risultava attenuato dalla prospettiva della gloria, ora l'enfasi è posta sui tormenti e sulle torture che gli vengono inflitte, con il risultato di sostituire alla figura stoica di Cristo, divino ed eroico, quella realistica, drammatica e vulnerabile dell'Uomo Gesù. Le stesse scene di passione, inoltre, vengono selezionate in modo diverso, abbandonando episodi di grande importanza teologica – quali l'ultima cena o la lavanda dei piedi – per introdurne altri, inediti – quali la spoliatura e la salita sulla croce – che non solo presentano una maggior forza espressiva, ma sono

anche direttamente connessi con i principi spirituali di povertà e umiltà dell'Ordine¹³⁴.

In buona sostanza il diffondersi del francescanesimo e la sempre più profonda influenza che esercitò sul laicato determinarono un sensibile passaggio dalla modalità ostensiva della *contemplatio pietatis* a quella narrativa della *historia pietatis* che non solo incise sulla raffigurazione artistica¹³⁵, ma sostanziò anche il racconto passionista il quale, sempre più incentrato su un fare e su un agire personale, si rivelò importante per il parallelo sviluppo delle pratiche di pietà, tra cui è da includere l'affermarsi della rappresentazione drammatica della passione¹³⁶.

È fuor di dubbio che la cifra narrativa sia caratteristica dei trattati sulla passione francescani in cui la struttura del racconto sembra influenzata da un lato dalla lezione teologica e spirituale di san Bonaventura, dall'altro dalla tradizione della recita delle ore canoniche, che aveva da sempre scandito la vita monastica nella preghiera.

Sul primo fronte Angelico Poppi ha analizzato il modo con cui il Dottor serafico si occupa della passione, non tanto nelle opere destinate alla meditazione quanto nei due trattati esegetici sui vangeli di Luca e Giovanni e nelle *Collationes in Joannem*. Pur rimanendo assai fedele al testo sacro e senza forzare la Scrittura per imbrigliarla entro una struttura preordinata, Bonaventura sembra non rinunciare a mettere in risalto alcuni temi specifici, e per farlo si serve dell'assoluta padronanza di ogni dettaglio e organizza il commento della passione secondo un intento parenetico. A tale scopo il racconto lucano viene diviso nei due grandi blocchi delle 'cose che precedono' (*quantum ad antecedentia*) – di cui fanno parte il complotto di Giuda, l'istituzione dell'eucarestia, la catechesi sul servizio apostolico, la preghiera nell'orto degli ulivi – e di quelle che pertengono la passione in senso stretto (*quantum ad concomitantia*), la quale inizia dalla cattura e comprende altri

¹³⁴ Cfr. DERBES, *Picturing the Passion*. Sul tema si veda anche L. BOURDUA, *The Franciscan and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

¹³⁵ Belting ne ha ben illustrato il processo occupandosi dell'iconografia e della funzione dell'*imago pietatis*. Cfr. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*, pp. 198-210 e 215-225.

¹³⁶ Sul tema si veda R.N. SWANSON, *Passion and Practice: The Social and Ecclesiastical Implications of Passion Devotion in the Late Middle Ages*, in *The Broken Body*, pp. 1-30.



sei episodi, ossia derisione, processo, condanna, crocefissione, morte e sepoltura, disposti in un crescendo quasi climatico che Bonaventura ben significa servendosi di un'efficacissima prosa: «Christi comprehensio, comprehensi illusio, illusi accusatio, accusati condemnatio, condemnati crucifixio, crucifixi et mors et tumultatio». La divisione tra «quaedam spectant ad passionem ut preambula, quaedam vero ut circumadiacentia» viene mantenuta anche nell'esegesi al vangelo di Giovanni, ma in questo caso, proprio per la singolare struttura del racconto, tra le cose che precedono sono inclusi il complotto dei giudei, la predizione della passione, la consolazione dei discepoli; mentre la passione è articolata in quattro parti ossia arresto, condanna, crocefissione-morte e sepoltura. Nelle *Collationes in Ioannem*, invece, Bonaventura non è più strettamente legato al testo evangelico e, stralciando qualche versetto che poi intreccia con divagazioni mistiche e pastorali, divide la materia in tradimento, derisione, flagellazione e crocefissione¹³⁷. Le conclusioni a cui Poppi giunge sono interessanti poiché, sottolineando l'intento pastorale che marca l'organizzazione della materia, lascia intravedere come il santo abbia comunque già approntato una prima struttura del racconto, articolandolo sui quattro snodi imprescindibili di tradimento-cattura, derisione-condanna, crocefissione-morte, deposizione-sepoltura.

Sul secondo fronte la narrazione passionista segue una precisa cronologia che spesso coincide, fino a sovrapporsi, con il tempo della meditazione, divisa secondo la tradizionale struttura delle ore canoniche. Già Onorio d'Augustodunense aveva fatto corrispondere a ogni ora del giorno gli episodi della passione¹³⁸ e la medesima scansione è adottata nell'ufficio della passione bonaventuriano¹³⁹ oltre che nel *De Meditatione passionis Christi per*

¹³⁷ Cfr. POPPI, *La passione di Gesù nelle opere di S. Bonaventura*. La citazione dei passi bonaventuriani è da qui tratta.

¹³⁸ Cfr. ONORIO, *Gemma animae*, PL 172, col. 643: «per diurna quoque et nocturna officia celebrat Ecclesia Christi mysteria. In nocte est Christus pro nobis comprehensus, ideo in nocte nocturnum psallimus. Mane est illusio, ideo *Matutinam* canimus. Prima hora est gentibus traditus, ideo *Primam* cantamus. Tertia hora est flagellatus, idcirco *Tertiam* psallimus. Sexta hora est crucifixus, propterea *Sextam* canimus. Nona hora mortuus est, ideo *Nonam* cantamus. In vespere est de cruce depositus, idcirco *Vesperam* psallimus. In fine diei est sepultus, ideo *completorium* canimus».

¹³⁹ Cfr. BONAVENTURA, *Opera Omnia*, IX, pp. 152-158.

*septem diei horas libellum*¹⁴⁰ attribuito a Beda ma di sicura composizione francescana, uno dei testi più diffusi nel tardo Medioevo, spesso inserito dagli studiosi tra le fonti autorevoli per l'elaborazione delle passioni narrative¹⁴¹. Seguendo questa modalità, ogni episodio viene fatto corrispondere puntualmente a un tempo, determinando una successione di fatti precisamente ordinata e raramente disattesa, secondo la quale il mattutino è il momento della cattura e della derisione, l'ora prima quello del processo e dello scherno, l'ora terza è il tempo della condanna e della salita al calvario, l'ora sesta della crocefissione, l'ora nona della morte, l'ora vespertina della deposizione e l'ora di compieta della sepoltura.

È secondo questo schema, pur ampliato e dettagliato, che procedono le maggiori passioni narrative tardo medievali, di cui uno dei testi più popolari e imitati furono le già citate *Meditationes Vitae Christi*, attribuite a san Bonaventura e circolanti sotto il suo nome per tutto il Medioevo, in seguito ascritte al francescano Johannes de Caulibus da San Geminiano e così datate tra il 1346 e il 1364, e che Sarah McNamer ha recentemente fatto risalire alla fine del XIII secolo o all'inizio del XIV¹⁴². L'opera – che, come il prologo chiarisce, era destinata a una suora o più ampiamente a una comunità di suore inserendosi, così, nell'alveo della trattatistica composta da uomini per un pubblico e una sensibilità femminili –¹⁴³ riguarda l'intera vita terrena di Gesù, a partire dall'incarnazione, ed è la più estesa narrazione meditativa dell'epoca, eguagliata e superata solo più tardi dalla monumentale *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia. Alla passione, che vi occupa un'ampia parte, sono dedicati undici capitoli dei 108 in cui l'intero libro

¹⁴⁰ Annoverato nella Patrologia Latina tra le opere spurie attribuite a Beda si legge al vol. 94, coll. 561-568.

¹⁴¹ Sulla diffusione dell'opera nei manoscritti trecenteschi cfr. BESTUL, *Texts of the Passion*, pp. 54-55.

¹⁴² S. MCNAMER, *Further Evidence for the Date of the Pseudo-Bonaventurian Meditationes vitae Christi*, «Franciscan Studies», 50 (1990), pp. 235-261. Per un inquadramento dei testimoni e della loro diffusione nel periodo mediavale rimando all'edizione a cura di M. STALLINGS-TANEY, *Meditationes vitae Christi olim S. Bonaventurae attribuitae*, CCCM 153, 197, pp. IX-XVIII.

¹⁴³ Il tema è trattato in modo particolare da J. HAMBURGER, *Nuns as Artists: The Visual Culture of Medieval Convent*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1997.



è diviso. Lo stile è quello della sequenza storica di tipo narrativo in terza persona ed è caratterizzato da un forte realismo finalizzato al coinvolgimento concreto del meditante¹⁴⁴. Sin dall'inizio dell'opera, infatti, il redattore avverte che ciò di cui parlerà non trova sempre corrispondenza nella Scrittura o nelle parole dei Padri e giustifica le «*imaginarias representaciones*» sulla base del «*pie credi*» e di una condizione emotiva che consente di vedere davanti a sé (*exhibere*) le cose «*per Dominum Iesum dicta et facta [...] ac si tuis auribus audires et oculis videres*»¹⁴⁵. Quando poi si giunge al racconto della passione viene rimarcato l'invito a guardare (*perscrutare*) gli avvenimenti (*facta*) uno per uno (*singula*), con un profondo coinvolgimento del cuore e delle viscere, come se si fosse presenti al loro accadere: «*attende [...] ad singula ac si presens esses*»¹⁴⁶.

Da questa prospettiva emotiva si affronta il viaggio nella storia del dolore di Cristo che è anzitutto un viaggio temporale, dall'ora della notte in cui fu preso sino all'ora sesta in cui fu crocefisso. Una veglia a occhi e animo spalancati su ciò che accadde, passando in rassegna quei fatti con compassione, amarezza e stupore.

Come di consueto, il *ductus* meditativo viene subito riassunto in una sequenza molto articolata e complessa, composta di dettagliate *imagines agentes* da vedere e ascoltare («*audi et vide*»), il cui susseguirsi costituisce un racconto scomposto per concitati fotogrammi che circoscrivono lo sguardo rendendolo ipertrofico:

in quali bello et conflictu, audi et vide. Alius enim apprehendit; alius ligat; alius insurgit; et alius exclamat; alius inpellit, alius blasphemat; alius expuit in eum; alius vexat; alis circumvolivit, alius interrogat; alius contra eum falsos inquirit testes, alius inquirentes associat; alius contra eum falsos testimonium dicit, alius accusat; alius deludit, alius oculos velat; alius facies cedit; alius colaphizat; alis eum ad columpnam ducit, alius expoliat; alius dum ducitur percutit, alius vociferat, alius eum insultanter ad vexandum suscipit, alius ad columpnam ligat; alius in eum

¹⁴⁴ Sul concetto di *historia* come verità scritturale, che proprio nella Scrittura rintraccia le sue fonti e fonda la sua ragion d'essere cfr. PICKERING, *Literature and Art in the Middle Ages*, pp. 230-248, in particolare i paragrafi *Historia and History e The Reality of Christian Art*.

¹⁴⁵ *Meditaciones vitae Christi olim S. Bonaventurae attribuitae*, p. 10.

¹⁴⁶ *Ibi*, p. 256.





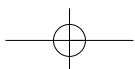
impetum facit; alius flagellat; alius in eum purpuram in contumeliam vestit, alius eum spinis coronat; alius arundinem capud feriat; alius nugatorie genuflectit, alius sed alii plurimi intulerunt¹⁴⁷.

L'accurata descrizione dei singoli comportamenti e delle azioni precise è quasi un invito a soffermare lo sguardo sui particolari di un quadro più ampio e rende in modo molto efficace il senso della pluralità della violenza compiuta da questo o quell'altro, rappresentando la passione come un 'tutti contro uno'. Ma ricomponendo le immagini all'interno di un'unità scenica, si nota che, di fatto, il redattore dell'opera sta tracciando il suo ordine del racconto, a partire dall'arresto sino al momento in cui Cristo giunge al Golgota: lo fa velocemente e ponendo in immediato rilievo quegli elementi che considera centrali per il processo di coinvolgimento emotivo proprio della meditazione. Gli snodi imprescindibili risultano essere gli stessi stabiliti da Bonaventura e la loro connotazione è evidentemente ascrivibile al realismo antispettacolare proprio dei meccanismi rappresentativi che fanno riferimento ai principi mimetici francescani. Ogni fatto, dunque, ha una sua precisa cifra che è data dalle immagini a esso associate: la cattura è messa in vincoli, la derisione è fatta di insulti, percosse, sputi, il processo è fondato sulla falsità dei testimoni e delle accuse, la flagellazione è preceduta dalla vergogna del denudamento ed è eseguita con impeto, la parodia regale è fatta di crudeltà e ignominia, l'umiliazione pubblica è l'immagine di Cristo condotto in giro («ducitur et reducitur») e disprezzato davanti a tutti come uno stolto, un imbecille, un ladro, un malfattore. E poi la condanna di Pilato che è il suo piegarsi alla perfidia dei sacerdoti, l'imposizione della croce che è il peso del legno sulle spalle rotte e lacerate, la salita al calvario che è una folla di gente, cittadini e stranieri, nobili e villani, intenta non a compatire il condannato, trascinato e spinto, ma a schernirlo gettandogli addosso fango e immondizia¹⁴⁸. Da ultimo il Calvario che viene descritto fisicamente come un «locum utique immundissimus et fetidissimus»¹⁴⁹. Entro questo tracciato si dispiegherà l'e-

¹⁴⁷ *Ibi*, p. 253.

¹⁴⁸ Cfr. *ibi*, pp. 253-254.

¹⁴⁹ *Ibi*, p. 254.





stesa narrazione passionista, articolata, come ho già accennato, secondo lo schema della preghiera e quindi divisa in sette tempi, dal mattutino sino a compieta. Ciò che ne risulta è una struttura compositiva che, pur procedendo sulla base di una versione armonizzata dei racconti evangelici, organizza la materia quasi per atti e scene, o, volendo usare una terminologia più propria della mnemotecnica, per luoghi e immagini, nella cui definizione è fondamentale tanto il punto di vista testimoniale presupposto dalla meditazione, quanto l'inserimento di elementi nuovi, spesso attinti dall'Antico Testamento e spesso suggeriti dal vivo senso della dimensione umana della sofferenza. Tutto ciò contribuisce a dare l'avvio a una riscrittura della passione in termini extraevangelici, ma comunque giustificati sulla base di un verità biblica che in quei fatti trova il suo adempimento – ossia il proprio *consummatum est* – fissando un ordine nuovo e nuove scene che saranno determinanti nei procedimenti di rappresentazione e raffigurazione successivi¹⁵⁰.

Il primo atto della passione – che deve essere meditato nell'ora del mattutino – riguarda tutti quei fatti che avvengono la sera prima della condanna e dell'esecuzione di Gesù e cioè l'agonia nell'orto degli ulivi, la cattura, la derisione da parte dei giudei, la reclusione notturna. Infine, l'annuncio alla Madre e alle donne di ciò che sta accadendo.

Quasi a costituire la scena di apertura, il lungo episodio dell'orazione nel Getzemani – interrotta e, poi, ripresa per tre volte nei momenti in cui Cristo va dai discepoli esortandoli a vegliare con lui – ha come tratto distintivo l'umiltà attraverso la quale egli che è Dio, dimenticandosi (*oblitus*) della sua deità, prega il Padre «*tanquam quilibet homunculus*», sottoponendosi con obbedienza e per amore eccedente – la *nimia caritas* propria del pensiero bonaventuriano –¹⁵¹ alla volontà divina. È nella sua totale umani-

¹⁵⁰ Si veda ad esempio l'iconografia dei Libri d'ore molto diffusi a partire dal Trecento. Sul tema cfr. almeno *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, Catalogo della mostra tenuta a Montecassino nel 1994 e in precedenza alla Biblioteca Vallicelliana di Roma a cura di G. Cavallo, B. Tellini Santoni, A. Manodori, De Luca, Roma 1994; R. WIECK, *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, G. Braziller in association with The Pierpont Morgan Library, New York 1997.

¹⁵¹ Cfr. IAMMARRONE, *Il crocefisso e la croce*, pp. 404-414.

tà che Gesù è angustiato («quia verus erat homo et ut homo in magna erat angustia positus»)¹⁵² al punto da divenire «totus sanguine madefactus»¹⁵³. Per questo il devoto può condividere la sua pena *intime*, pensando e vedendo ogni sua azione e ogni sua afflizione («omnes actus et singulas afflictiones»)¹⁵⁴. La scena della cattura è a sua volta articolata in tre distinti momenti: il bacio di Giuda, che si dimostra traditore non solo in quanto *pessimus mercator*, ma perché fingendo di non far parte della turba degli armati che lo seguono saluta il maestro con il consueto gesto di chi torna dai propri compagni¹⁵⁵; la rabbiosa messa in vincoli, sopportata pazientemente («quomodo patitur pacienter se capi, ligari, percuti et furibonde duci, ac si esset malefactor et omnino inpotens ad se defendendum»); il dolore dei discepoli che scappano impauriti e orfani della loro guida, mentre Cristo viene trascinato *viliter* da quei *canes*, senza opporre resistenza¹⁵⁶.

Conspecte nunc quomodo ducitur ab illis nequissimis de torrente sursum versum Ierusalem festinanter et anxie; manibus post tergum ligatis, exclamidatus tunica, succintus non curiose, capite discoopertus, et curvus ex fatigacione, et vehementi acceleracione incedens¹⁵⁷.

L'immagine della *ductio Christi*, ossia di Gesù condotto in fretta e con violenza a Gerusalemme è nuova, introdotta nel racconto come punto di congiunzione tra l'arresto e ciò che segue; un nesso narrativo che mancava nei vangeli e che ora si rende necessario in funzione di quell'immedesimazione mimetica cui la meditazione tende. Con essa si apre la terza scena del primo atto

¹⁵² Cfr. *Meditaciones vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, p. 260.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibi*, p. 261.

¹⁵⁵ «Dicitur quod enim moris erat Domini Iesu discipulos quos emittebat in osculo recidere redeuntes; et propterea proditor illis osculum in signum dedit, et precedens alios cum osculo rediit, quasi dicere: non sum ego cum istis armatis; sed rediens more solito, te osculor et dico *Ave rabbi*. O vere proditor!» (*ibidem*).

¹⁵⁶ «Ipsorum dolores cernere potes quomodo intuiti et dolentes gemitus et suspiria dantes, velut orphani et timore perteriti recedebant; et magis ac magis eorum augebatur dolor cum videbant Magistrum et Dominum suum sic viliter trahi, et canes illos trahentes eum ad victimam quasi agnum mansuetissimum sine resistencia sequi» (*ibi*, pp. 261-262).

¹⁵⁷ *Ibi*, p. 262.



della passione, vale a dire la derisione dei giudei che sostituisce o, meglio, sottintende il processo sinedritico. Cristo, infatti, viene presentato «principibus et senioribus congregatis»: attingendo al salmo 21, recitato il mattutino del venerdì santo, il redattore si serve dell'immaginario ferino per descrivere i torturatori del Signore e, se li aveva già chiamati cani¹⁵⁸, ora li ritrae come dei leoni¹⁵⁹ («illi quasi leo capta preda exultant») che lo assalgono, lo accusano falsamente, lo deridono e lo percuotono: «ipsum examinant, falsos procurant testes, condemnant et expuunt in eius sacratissimam facies, oculos velant, colaphizant et alapis cedunt, dicentes: *prophetiza, quis est qui te percussit?*»¹⁶⁰.

Penultimo fatto da contemplare al mattutino è la reclusione di Gesù per la notte, anch'esso un episodio 'aggiunto' e probabilmente suggerito dalla leggenda dell'esistenza di una prigione nella quale venne tenuto la notte del suo arresto in attesa del processo¹⁶¹; lo stesso redattore delle *Meditaciones* ne conserva la memoria: «in quondam carcerem ibi subtus solarium, qui adhuc videri potest vel eius vestigium». James Marrow ritiene, però, che la prigionia di Cristo sia preferibilmente da ricondurre al salmo 87¹⁶², recitato al terzo notturno del mattutino del venerdì santo¹⁶³. Anche in questo caso è evidente il fine emotivo della scena che punta sulla contrapposizione tra il comportamento degli aguzzini e quello di Gesù, il quale, legato a una colonna, viene sorvegliato

¹⁵⁸ «Circumtederunt me canes multi» (salmo 21,17).

¹⁵⁹ «Aperuerunt super me os suum sicut leo rapiens et rugiens» (salmo 21, 14).

¹⁶⁰ *Meditaciones vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, p. 262. Sull'iconologia dei torturatori di Cristo e sulle sue traduzioni iconografiche nel tardo Medioevo cfr. J. MARROW, Circumtederunt me canes multi. *Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, «Art Bulletin», 109 (1977), pp. 167-181, poi confluito nel più ampio e già citato studio *Passion Iconography*, pp. 33-43.

¹⁶¹ Tale leggenda è attestata sin dal VII secolo ed è rintracciabile in varie descrizioni della Terra Santa. In particolare un anonimo itinerario di quel periodo la descrive come una stanza sul lato sinistro della chiesa del Santo Sepolcro e c'è un dipinto di Cristo in prigione sulla porta di bronzo della cattedrale di Novgorod, risalente al XII secolo (cfr. MARROW, *Passion Iconography*, p. 110).

¹⁶² «Aestimatus sum cum descendentibus in lacum, factus sum sicut homo sine adiutorio. Inter mortuos liber, sicut vulnerati dormientes in sepulcris; quorum non es memor amplius, et ipsi de manu tua abscissi sunt. Posuisti me in lacu inferiori, in tenebrosis et in umbra mortis» (salmo 87, 5-7).

¹⁶³ Cfr. MARROW, *Passion Iconography*, pp. 111-112.





e schernito da un gruppo di armati per tutta la notte. Significativamente lo sguardo passa dagli uni all'altro: «intuere igitur qualiter illi audaces et pessimi conviciantur eidem. [...] Et sic per totam noctem modo unus, modo aius insultant verbis et factis contra eum. [...] Intuere nunc Dominum [...] tacentem ad omnia [...] vultu in terra demisso. [...] Et sic stetit rictus ad dictam columpnam ligatus usque ad mane»¹⁶⁴.

L'ultima scena si sposta da Cristo e da ciò che gli accade, per uscire dal sinedrio e seguire Giovanni che corre a casa di Maddalena ad avvisare sua madre la quale, mentre le altre donne piangono, si ritira da sola e prega Dio di voler risparmiare il Figlio e restituirlo a lei¹⁶⁵.

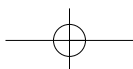
Con l'immagine di Cristo oltraggiato alla colonna per tutta la notte e di quella, parallela, di Maria che afflitta supplica il Padre, si chiude la meditazione del mattutino.

L'ora prima offre alla meditazione i fatti che accadono dal primo interrogatorio di Pilato, al giudizio di Erode, alla flagellazione e parodia regale, per giungere alla presentazione di Gesù al popolo. Tuttavia l'oggetto della meditazione non è costituito dal processo¹⁶⁶, bensì dalle torture che vengono inflitte a Cristo e dall'umiliazione pubblica che egli subisce. Ci sono, quindi, due piani del racconto: il primo che segue ciò che accade all'interno delle stanze di Erode e Pilato e si concentra sulla crudeltà e l'ignomi-

¹⁶⁴ *Meditaciones vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, pp. 262-263. L'immagine di Cristo stremato costretto a stare ritto senza riposo è resa con molta efficacia nelle meditazioni dello pseudo-Beda. Qui il fedele è invitato a dare conforto e consolazione al suo Dio, vegliando con lui e offrendogli la spalla come ristoro: «dominus relinquitur ligatus cum custodibus, [...] afflicto nimio frigore et labore, quia hyems erat, et maxime notes longae nimis. Tu ergo ibis ad eum, et sedebis ad pedes dolens et lugens, et tunc devotissime osculaberis manus et pedes ejus venerabiles, et vincula illa diversissima, et dices: O Domine, saltem requiescat caput tuum sanctissimum super humerum meum, ex quo te non possum liberare» (*De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*, col. 564).

¹⁶⁵ *Meditaciones Vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, p. 263: «interim vadit Johannes ad Dominam et socias in domum Magdalene, in qua cenam fecerant; et narrat cuncta que de Domino et discipulis contigerunt. Tunc indicibilis planctus et eiulatus et clamor factus est ibi».

¹⁶⁶ L'omissione delle diverse fasi processuali è tipica della narrazione passionista francescana che molto spesso preferisce riassumerle rappresentando il solo giudizio sinedritico, in linea con la crescente tendenza antisemita dell'Ordine. Cfr. DERBES, *Picturing the Passion*, pp. 72-93.





nia dei patimenti; il secondo che descrive gli spostamenti di Gesù dall'uno all'altro 'giudice' e infine la sua presentazione davanti alla folla. A questo secondo piano è associato lo sguardo pietoso della Madre che dà la cifra della partecipazione affettiva.

Da un lato Cristo – che è espressamente chiamato *latro*¹⁶⁷ è prelevato dal carcere dove aveva passato la notte e viene condotto al pretorio dai «principes et maiores populi» con le mani legate dietro la schiena; poi viene condotto da Erode che, credendolo pazzo per avergli negato un miracolo, lo fa rivestire dell'abito dei matti deridendolo; viene ricondotto da Pilato che ne ordina la flagellazione.

È durante il tragitto dalle carceri notturne a Pilato che Gesù incontra per la prima volta Maria accompagnata da Giovanni e dalle altre donne:

cum autem mater et Iohannes et socie [...] occurrerunt in bivio, videntes eum sic vituperabiliter et sic enormiter a tanta multitudine duci, quanto sunt replete dolore dici non posset. In illo autem mutuo conspectu fuit dolor utrisque. Nam ipse dominus affigebatur multum ex compassione quam habebat ad suos, maxime ad matrem. Sciebat enim quod propter ipsum dolebat usque ad divisionem anime a corpore. Considera igitur et intueri ista diligenter per singula que multum sunt compassiva¹⁶⁸.

Da questo momento in avanti il duplice sguardo diviene la caratteristica con cui il fedele segue Cristo, spostando di continuo il punto di vista da un'immedesimazione con il patimento del Signore a un'amorevole condivisione materna della sua passione. I due sguardi, infatti, corrispondono a due diverse modalità di partecipazione, l'*imitatio* e la *compassio*, che si alternano e completano dando maggiore forza al processo emotivo ed esperienziale della vicenda¹⁶⁹. Un meccanismo che sarà molto evidente dal momento della condanna in poi, ossia da quando Cristo è pubblicamente sotto gli occhi di tutti. Durante il processo che invece

¹⁶⁷ *Meditaciones vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, p. 264: «veni nobiscum, latro, veni ad iudicium».

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Sul tema si veda B. ROEST, *A Meditative Spectacle: Christ's Bodily Passion in the Satirica Ystoria*, in *The Broken Body*, pp. 31-54.





avviene, per così dire, a porte chiuse, lo sguardo della madre interviene solo quando è 'storicamente' possibile, ossia nei pochi momenti in cui egli esce per strada, tutti riassunti in quel *ducitur et reducitur* che il redattore aveva già sottolineato essere un momento importante della passione e che ora diviene un *locus* della meditazione narrativa:

intuere et hic eum dum ducitur et reducitur, demisso vultu, et vereconde incedentem, et omnes clamores, convicia et subsannacione audientem, et forte lapidum percussiones et immundiciarum suscipientem; et eciam Matrem et suos cum indicibili merore a longe sequentes¹⁷⁰.

Il fulcro della meditazione dell'ora prima è, però, la flagellazione, episodio irrinunciabile nelle narrazioni passioniste dal tardo Duecento in poi, talmente arricchito di particolari da trasformarsi in un rituale macabro e violento nei testi più tardi. Il processo di ampliamento di questo fatto, che è testimoniato dai vangeli ma non raccontato, si fonda in particolare su *Isaia* 1, 6 («a planta pedis usque ad verticem non est in eo sanitatis, vulnus et livor, et plaga tumens») e 53, 2-4, e rafforza l'immagine del Cristo del torchio prefigurata in *Isaia* 63, 1-2. Proprio per dare sostanza all'adempimento della profezia e rappresentare un uomo completamente ricoperto di piaghe e inondato di sangue, la flagellazione diviene una lunga ed estenuante tortura, che fa a pezzi il corpo di Gesù, oscurandone la bellezza e trasformando il suo aspetto in quello di un lebbroso. La spiritualità francescana pone l'accento, oltre che sulla crudeltà della pena, sull'umiliazione della sua carne nuda, giovane e piena di vergogna, realmente umana e allo stesso tempo puramente divina, perciò bellissima e tenerissima. Sono questi elementi che giocano nella composizione della scena e che divengono il fuoco su cui deve essere indirizzata la contemplazione:

spoliatur igitur Dominus; ad columpnam ligatur; durissime flagellatur. Stat nudus coram omnibus iuvenis elegans et verecundus, speciosus forma pre filiis hominum, suscipit spurcissimorum flagella dura et dolorosa caro illa, innocentissima et tenerima, mundissima et pulcherrima; flos omnis carnis et tocus humane nature, repletur livoribus et fracturis.

¹⁷⁰ *Meditaciones vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, p. 265.



Fluit undique regius sanguis de omnibus partibus corporis, superadditur, reiteratur et spissatur livor super livorem et fractura super fracturam, quousque tam tortoribus quam inspectoribus fatigatis, iubetur solvi¹⁷¹.

Come già nei trattati di Bonaventura, la flagellazione è strettamente connessa con la parodia regale che immediatamente la segue e la completa. Il *trait d'union* tra le due scene, che in questo caso sono presentate senza soluzione di continuità, è costituito dall'immagine di Cristo il quale, dopo essere stato slegato dalla colonna – e quindi ancora nudo, infreddolito e tutto ricoperto di piaghe pulsanti – viene condotto in giro per le stanze a cercare i suoi abiti («soluto Domino a columpna, ducunt eum sic nudatum, sic flagellatum, per domum perscrutando pro pannis suis, qui sparsim per domum proiecti fuerant ab expoliatoris») ¹⁷². Questo 'gioco' dei soldati con Gesù suggerisce una diversa vestizione («cum se vellet rivestire, contendunt impiissimi quidam, dicentes Pilato: Domine, his se regem facit. Vestiamus et coronemus eum more regio») ¹⁷³, visualizzata attimo per attimo, con gli occhi fissi (come indica il reiterato *cerne*) sull'atteggiamento e sui dolori del Signore:

Cerne [...] eum in singulis actibus suis et afflictionibus, quia omnia facit et sustinet que ipsi volunt. Purpuram suscipit, capud corone spinee parat, arundinem manu tollit, et ipsis genuflectentibus et ut regem salutantibus, tacet et obtumescit. Cerne nunc [...] arundine capud ipsius plenum spinis graviter et sepe percutitur, quomodo depresso collo, cum dolore tam magno acerbos ictus susceperit. Perforabant namque capud eius sacratissimum acerbissime ille spine, ac totum sanguine madere faciebant. [...] Illudebant enim ei tanquam regnare volenti et non valenti¹⁷⁴.

La scena su cui si chiude la meditazione dell'ora prima è la chiasmosa presentazione pubblica, «coram ipso Pilato et toto populo» di lui «illusum, et portantem spineam coronam et purpureum vestimentum», che davanti a quella moltitudine *vociferans, clamans, deridens e insultans* sta «facie ad terram demissa» ¹⁷⁵.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibi*, p. 266.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibi*, p. 267.



All'ora terza la meditazione riprende dall'esatto punto in cui si era precedentemente interrotta e ripercorre i soli fatti della condanna, rivestizione, caricatura della croce e salita al calvario, ma soffermandosi con particolare compartecipazione empatica su ognuno di essi. Ha qui inizio un più serrato itinerario simpatetico e imitativo, rimarcato da una parte dalla continua esortazione a provare compassione, ripetuta per cinque volte in poche righe, e dall'altra basato su di un'attenzione specifica (otto i verbi relativi alla sfera della visione, quali *attendere, cernere, intuere, considerare*) verso ogni gesto e ogni comportamento («attende [...] hic diligenter et considera staturam eius et singulis actibus»)¹⁷⁶, considerato nella sua esemplarità.

Mentre gli aguzzini e la folla «rident et derident», Pilato condanna a morte Cristo. Velocemente, per affrettare l'esecuzione, gli si ordina di rivestirsi dei suoi panni: è questa la prima scena che viene penetrata dallo sguardo di compassione («intuere [...] diligenter et pietate et compassione movearis»)¹⁷⁷, vedendo davanti a sé anzitutto l'uomo, nudo e flagellato: «eum purum hominem considera. Et videbis iuvenem elegantem, nobilissimum, et innocentissimum et amantissimum, totum autem flagellatum et sanguine livoribusque respersum». Questo misero uomo raccoglie da terra «pannos suos undique sparsim proiectos» e si riveste con vergogna davanti ai soldati che lo deridono «ac si foret omnium infimus, derelictus a Deo et omni auxilio destitutus»¹⁷⁸. Gli occhi, poi, possono tornare alla sua divinità per vedere «illam immensam, eternam et incomprehensibilem et imperatoriam maiestatem incarnatam» mentre si piega a raccogliere gli stracci di cui si riveste «ac si esset homo vilissimus». Quell'umiltà, che nel francescanesimo, in specifico bonaventuriano, è attributo proprio di Dio, è il vero oggetto dello sguardo e il sommo esempio a cui conformarsi («intuere [...] eiam diligenter eum et humilitatem suam et [...] eidem conforma teipsam»)¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibi*, p. 268.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.



Quando lui è rivestito la scena diviene pubblica e Cristo, ladro tra due ladri – per compiere la profezia di *Isaia* 53, 12 – si avvia al Calvario, caricato di un «lignum crucis longum et grossum et multum grave», che si dice (*opinio est*) fosse alto quindici piedi. Il dettaglio realistico, oltre a rendere efficacemente l'idea del faticoso cammino da percorrere, giustifica anche l'immagine di lui «curvus subtus crucem»¹⁸⁰, immagine che si invita a guardare («cerne [...] eum bene quomodo vadit ») per condividerne la pena («compater[e] [...] ei et tu»). Fa eco a questa compassione l'incontro con Maria e lei, che vede esattamente ciò che il devoto aveva già visto, diviene il modello del dolore reciprocamente provato e condiviso:

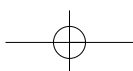
Quia vero mesta mater propter multitudinem gencium ei appropinquare non poterat nec videre, ivit per aliam viam brevior[em] celeriter cum Iohanne et sociabus suis ut alio precedens eidem approximare valeret. Cum autem extra portam civitatis in concursu viarum eum habuit obvium, cernens eum oneratum ligno tam grandi quod primo non videbat, semimorta facta est pre angustia nec verbum dicere potuit nec Dominus ei, acceleratus ab eis qui eum ducebant ad crucifigendum¹⁸¹.

Si giunge così alla meditazione per le ore sesta e nona che, corrispondendo esattamente ai fatti occorsi a Cristo nelle stesse ore (ossia la crocefissione e la morte), segnano la tappa centrale dell'itinerario mentale. Arrivato nello sciagurato e fetido luogo del Golgota, il fedele è invitato a rafforzare la sua immedesimazione, il suo sentirsi ed essere presente ai fatti, guardando con la massima precisione «cuncta que fiunt contra Dominum [...], et eciam que dicuntur et fiunt ab ipso et per alium»¹⁸². Ciò a cui assisterà è l'atto principale della vicenda, diviso in cinque scene che riguardano i preparativi della crocefissione, la crocefissione, l'agonia, la morte e i fatti immediatamente successivi alla morte. Ogni scena è articolata in distinti frammenti di azione visti tanto in modo isolato quanto nelle correlazioni che li legano l'uno l'altro: così scomposto il quadro assume una percepibile dinamicità e una forza drammatica nuova nel contesto degli scritti meditativi.

¹⁸⁰ *Ibi*, p. 269.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibi*, p. 270.





Anzitutto, dunque, i preparativi per la crocefissione dove gli occhi della mente sezionano da un lato il gruppo degli aguzzini, visti uno per uno, che si occupano della messa a punto degli strumenti per l'esecuzione della pena («Videas igitur oculis mentis alios figere crucem in terra, alios parare clavos et martellos, alios parare scaldas et necessaria instrumenta, alios ordinare quidquid facere debeat, et alios ipsum spoliare»). Dall'altro Cristo che, denudato per la terza volta davanti a tutti, subisce anche la riapertura delle ferite lacerate dalle stoffe degli abiti che gli vengono strappati di dosso («Spoliatur ergo nudus est eciam nunc tercia vice coram tota multitudine, renovatur fracture propter pannos carni applicantes»)¹⁸³.

Poi la crocefissione vera e propria che nella modalità *erectacruce* per la prima volta viene descritta dettagliatamente nelle opere francescane¹⁸⁴. Gesto su gesto il fedele vede come i fatti accadono («Hic modum crucifixionis diligenter attende»), a partire dalla preparazione per la chiodatura:

ponuntur due scale, una retrorsum, alia ad brachium sinistrum super quas malefici ascendunt cum clavis et martellis. Ponitur et alia scala parva ex parte anteriori, attingens usque ad locum ubi pedes figi debent¹⁸⁵.

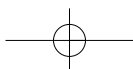
A questo punto Cristo viene spinto e fatto salire sulla più piccola nelle due scale che dà direttamente al *suppedaneum* predisposto per sostenere i piedi («compellitur Dominus Iesum crucem ascendere per hanc scalam parvam»). Egli mansuetamente vi sale («ipse autem sine ribellione et contradiccione humiliter facit quidquid volunt») e, date le spalle al legno, si offre a Dio, pronto al sacrificio («et aperit illa [...] brachia, et expandit manus pulcherimas [...]. Aspicit in celum, ad Patrem dicens: Ecce Pater hic sum!»)¹⁸⁶. Solo allora si procede alla chiodatura descritta in modo assai particolareggiato, azione per azione:

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Sulla crocefissione come fatto tra *historia* e *storia* si legga l'interessantissimo saggio di Pickering, nel più volte citato *Literature and Art in the Middle Ages*, pp. 230-306, dove l'autore, distinguendo tra verità scritturale e cronaca storica, dà il significato di ogni singolo dettaglio che va a costituire la complessa e ricca scena della crocefissione nel suo accadere, quasi un compendio delle passate interpretazioni tipologiche, esegetiche e teologiche.

¹⁸⁵ *Meditaciones vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, p. 271.

¹⁸⁶ *Ibidem*.





Qui autem post crucem est accipit manum eius dexteram et eam fortiter cruci affigit. Quo facto, ille qui est ex latere sinistro eciam sinistram accipit manum et trahit quantum potest et extendit; et alium clavum immittit et percutit et configit. Descendunt post hec illi de scalis et removentur omnes scale. Pendet Dominus ex gravedine corporis deorsum trahentis solum clavis manibus infixis sustentatur. Nichilominus occurrit et alius, et per pedes eum quantum potest trahit, et eo sic extento, alius configit ambos pedes clavo durissimo¹⁸⁷.

Ora Cristo è in croce. Subito viene data l'immagine di lui fissato al legno, teso, insanguinato, immobilizzato («in cruce extensus [...]», fluunt undique sacratissimi sanguinis rivuli ex illis magni scissuris. Sicque coangustatus est quod se movere non potest nisi in capite»), pieno di dolori fortissimi («dolores acerbissimos tolerat») e appeso tra due ladri («pendet inter duos latrones»)¹⁸⁸. Dalla croce Cristo parla per sette volte e ogni frase è riferita puntualmente e commentata¹⁸⁹. Infine, dopo che «cepit oculos languere more moriencium modo claudendo, modo aperiendo, et capud inclinare, modo in partem unam, modo in partem aliam, deficientibus omnibus viribus»¹⁹⁰, muore.

L'intero svolgersi dei fatti è punteggiato dalla presenza di Maria che fa da contro-sguardo emotivo alle singole azioni. Su di lei l'attenzione vira per quattro volte: la prima quando il Figlio è spogliato e alla sofferenza e vergogna che egli prova la madre si unisce spiritualmente e fisicamente in un abbraccio che lo cinge per coprirlo con il suo velo, e che non cessa fin quando non le viene strappato dalle mani:

nunc primo conspicit mater et suum filium sic captum et aptatum dolore mortis affigi. Tristatur eciam supra modum, et cum rubore quod eum videt totaliter nudum; nam et femoralia non dimiserunt ei. Accelerat igitur et approximat filio, amplexatur et cingit eum velo capitis sui. [...] Sed non posset eum iuvare. Eripitur enim filius suus de manibus suis furibonde et ducitur ad pedes crucis¹⁹¹.

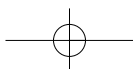
¹⁸⁷ *Ibidem*. Segue, poi, la modalità *jacente cruce* che il redattore ritiene attendibile quanto la prima.

¹⁸⁸ *Ibi*, p. 272.

¹⁸⁹ Cfr. *ibi*, pp. 273-274.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibi*, pp. 270-271.





La seconda dopo la crocefissione per dar conto di un dolore riassunto nella frase «*ipsa cum filio pendebat in cruce*» e che nella condivisione totale giunge a far dei due piani di *compassio* e *imitatio* una sola cosa in cui è racchiusa la capacità transfigurativa dell'*affectus*. Questo esatto concetto è esplicitato nella preghiera che contemporaneamente Madre e Figlio rivolgono al Padre, supplicandolo l'una per l'altro in modo speculare e vicendevole e in cui Cristo chiede di risparmiarla («*ego debui crucifixi, non ipsa; sed ipsa mecum est in cruce. Sufficit crucifixio mea [...]; ipsa nichil tale meretur*»)¹⁹², e di mitigare il suo dolore.

La terza volta Maria piange semi morta dopo che il Figlio è spirato («*o qualis tunc erat matris luctus sic penose videbat eum deficere, languere, lacrimari et mori! [...] Quasi insensibilis facta vel semimortua facta est*»)¹⁹³.

Infine, quando tutti se ne vanno, la madre resta sotto la croce con le altre donne e Giovanni: quella che si viene a comporre è l'immagine *post mortem* di lei che siede desolata e guarda il cadavere del Figlio, aspettando qualche aiuto per riaverlo e seppellirlo:

ecce igitur pendet Dominus in cruce mortuus; recedit multitudo tota. Remanet mestissima mater cum illi quattuor; ponunt se ad sedendum prope cruce, contemplantur dilectum suum, expectant a Domino auxilium quomodo ipsum rehabere et sepelire valeant¹⁹⁴.

Riprendendo questa esatta immagine e rievocando a un tempo quella del corpo di Cristo che pende dalla croce «*inter latrones, sic nudum, sic afflictum, sic mortuum et sic ab omnibus derelictum*», prende avvio la meditazione del vespro. Il fuoco dell'azione, e dello sguardo, si sposta sotto la croce e ha come protagonista principale Maria, i cui gesti e i cui sentimenti occuperanno, da questo momento in poi, il resto del racconto.

L'atto vespertino è diviso in due macro episodi, ossia il ritorno dei soldati al Golgota per porre fine all'esecuzione dei condannati – dando loro il colpo di grazia – e togliere i cadaveri dai patiboli, gettandoli in una fossa comune, e l'arrivo di Giuseppe di

¹⁹² *Ibi*, p. 273.

¹⁹³ *Ibi*, p. 275.

¹⁹⁴ *Ibi*, pp. 275-276.





Arimatea e Nicodemo per deporre, lavare e seppellire il corpo di Cristo. Due azioni che sono sostanzialmente equivalenti, ma diametralmente distanti, costruite in modo speculare e opposto. Gli armati si fanno avanti «cum furore et strepito magno». Sono accolti con dolore, paura e terrore. Prima rompono le gambe ai ladroni ancora vivi, li uccidono, li tolgono dal legno e li buttano *in aliquam fossam*. Maria, che con gli altri si era messa a difesa della croce, quando capisce che è il turno di Cristo si butta ai piedi di quegli uomini nefandi e privi di misericordia. Lei umile per natura, come umile è il Figlio, come umile è Dio – in ossequio alla teologia bonaventuriana – evita la stessa sorte a Gesù. Ma nel momento in cui Longino perfora il costato per verificarne la morte, lei sviene tra le braccia di Maddalena, trapassata nell'anima dalla medesima lancia («tunc mater semimorta cecidit inter brachia magdalene. [...] Sed nunc vere filli corpus et matris animam huius lancee gladius perforabat»)¹⁹⁵. Cristo non viene levato dalla croce, ma là resta appeso.

Giungono poi i due amici recando cento libbre di mirra e aloe e gli attrezzi per togliere i chiodi; vengono accolti con pianto e sollievo. Poi, dopo essere rimasti a lungo a guardare il Signore e ad adorarlo¹⁹⁶, iniziano a deporlo dal patibolo.

La scena di deposizione, che è quella centrale di tutta la lunga pagina di meditazione per il vespro, è costruita sapientemente come identica e contraria alla crocefissione, ripetendo i medesimi gesti (le due scale, i due addetti ai chiodi, il dettaglio del ferro penetrato nella carne), ma opposti e con opposta intenzione. Alla violenza della chiodatura risponde la delicatezza dei chiodi levati, alla crudeltà del corpo tirato l'amore del corpo abbracciato. Per tale motivo è un episodio che deve essere osservato con diligente attenzione vedendo il modo con cui i fatti si sono svolti:

ponuntur due scale a lateribus crucis opposite. Ioseph ascendit super scalam lateris dextri, satagit extrahere clavum ipsius manus. Sed difficile est hoc quia idem calvus grossus et longus est et in ligno valde confixus, et sine magna subpressione manus Domini non videtur fieri posse. Sed

¹⁹⁵ *Ibi*, p. 278.

¹⁹⁶ «Cum autem fuerunt prope locum, genuflectentes et flentes adoraverant Dominum» (*ibi*, p. 279).





non est vis, quia fideliter facit et Dominus acceptat totum. Avulso illo, Iohannes clam annuit Ioseph dictum clavum sibi porrigi ne ipsum Domina videat. Deinde Nichodemus extrahit illum manus sinistre et clavum pedis. Ioseph vero sustentat corpus Domini; [...] Tunc pendentem manum dexteram Domina reverenter suscipit, ponit ad vultum suum, intuetur et osculatur cum lacrimis et validis suspiriis. Avulso autem clavo pedum, paulisper descendit Ioseph, et omnes accipiunt corpus Domini et ponunt in terram. Domina suscipit capud cum discipulis in gremio suo; Magdalena vero pedes. [...] Alii circumstant et omnes faciunt placitum magnum super eum [...] quasi unigenitum¹⁹⁷.

Con la deposizione, che segna il momento in cui il corpo di Gesù inizia a essere accudito da coloro che lo amano, si apre il denso capitolo della compassionevole cura: l'immagine di Maria con in grembo il capo del Figlio e di Maddalena ai piedi del suo Signore – che chiude la meditazione dei vesperi e introduce quella di compieta – dilviene l'icona drammatica e narrativa della perfetta misericordia¹⁹⁸.

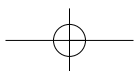
L'ultimo atto del *ductus* entro la vicenda passionista è la sepoltura di Cristo. Questo è il momento del pianto comune e diverso, d'amore e di compunzione, versato dalla madre e dalla discepola. Maria, trattenendo all'unzione il corpo del Figlio, piange «lacrimis irremediabilibus» e guarda «vulnera manuum et lateris, modo unum, modo aliud»¹⁹⁹; poi volge i suoi occhi al suo volto e al suo capo e su di essi vede i segni delle torture («spinarum puncturas, depilationem barbe, facies ex sputis et sanguine deturpatam et capud tonsum») ²⁰⁰, ripercorrendo così, ancora una volta, gli *appropria passionis*. Infine, pone il suo volto sul volto del Figlio, secondo un'immagine che ormai è divenuta topica nella narrazione passionista e che rende visibile l'unione duale d'amore e dolore.

¹⁹⁷ *Ibi*, p. 280.

¹⁹⁸ Chiaro, quindi, il rimando all'iconografia della Pietà chiamata, appunto, *Vesperbild*. Sul tema si veda G. GENTILE, *Testi di devozione e iconografia del Compianto*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di Studi*, Atti del Convegno, 26-27 maggio 1987, a cura di L. Ciammitti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 167-211; J.E. ZIEGLER, *Michelangelo and the Medieval Pietà: The Sculpture of Devotion or the Art of Sculpture?*, «Gesta», 34, (1995), 1, pp. 28-36, ma soprattutto il suo volume *Sculpture of Compassion: The Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries, c. 1300-c. 1600*, Institut historique belge de Rome, Brussels 1992.

¹⁹⁹ *Meditaciones vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae*, p. 281.

²⁰⁰ *Ibidem*.





Maddalena riserva per sé i piedi «sic vulneratos et perforatos, desiccatos et sanguinatos»²⁰¹ e ne fa l'oggetto della sua unzione personale: lei che avrebbe voluto «totum corpus lavare, ungere et bene aptare» non potendo fare di più per mancanza di tempo, «saltem pedes lavat lacrimis; tandem devote abstergit, amplexatur et osculatur, et involvit et aptat fideliter quantum melius potest et novit»²⁰².

Prima che Cristo venga posto nel sepolcro tutti lo adorano e in ginocchio gli baciano i piedi – ammiccando forse al rito del bacio del crocefisso che, al venerdì santo, chiude l'*adoratio crucis* e precede la *depositio*. Poi, «accipiunt et portant ad monumentum. Domina tenebat capud, Magdalena pedes; relinqui vero stabant in medio»²⁰³. Con il pianto comune termina il racconto della passione, ma non l'ora della meditazione di compieta che continua nella veglia d'attesa della resurrezione, preparando e preannunciando il mattutino del giorno successivo.

Il che pone in evidenza come il flusso narrativo iscriva la passione nel *continuum* della vita di Cristo – e più ampiamente della storia dell'umanità – e restituisca in modo efficace il suo essere più che un evento isolato un processo, che ricapitola e adempie il passato presupponendo il futuro, in tal senso rimandando sempre alla salvezza della resurrezione.

La modalità narrativa usata nelle *Meditaciones* implica una così intensa partecipazione emotiva da determinare la visualizzazione e l'esperienza di episodi e ancor più di dettagli che, in sé, divengono oggetto di un'isolata visione contemplativa. Belting lo aveva già notato e aveva sottolineato come accanto al divenire proprio della storia rimaneva la fissità iconica propria dell'ostensione²⁰⁴. Swanson ha ripreso il discorso e, allargandolo alle passioni narrative tardo medievali, ha mostrato come il racconto, strutturato secondo il procedere tipico della meditazione di stampo mnemotecnico, sia un percorso a tappe o stazioni nel quale l'*historia* include la frammentazione di singoli elementi²⁰⁵, recuperando e

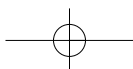
²⁰¹ *Ibi*, p. 282.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibi*, p. 283.

²⁰⁴ Cfr. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*, pp. 52-57.

²⁰⁵ Cfr. SWANSON, *Passion and Practice*, p. 6. Questo è anche il fulcro del già citato saggio di BÜTTNER, *Imitatio pietatis*.





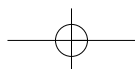
immettendo nel proprio flusso l'immagine del *vir dolorum* che, in tal modo, acquista una dimensione ancora più reale e viva.

Questo processo è determinante per comprendere lo sviluppo delle devozioni e delle pratiche di pietà successive offrendo interessanti spunti di riflessione sia riguardo alla loro forma che alla loro funzione sociale e comunitaria.

Da un lato, infatti, il racconto storico della passione viene definitivamente diviso per scene complesse e 'riassuntive', non realistiche quindi, ma fissate attraverso particolari realistici. Tali scene sono l'*arresto*, che include il bacio di Giuda, la legatura di Cristo con corde, la folla di armati che gli si fanno intorno urlanti e minacciosi; lo *scherno*, nel quale sono compresi sia gli oltraggi dei giudei – ossia la velatura, gli schiaffi, gli sputi, la *vellicatio genarum* – che la parodia regale fatta dai soldati romani – e dunque l'incoronazione di spine e la *proskynesis* –; la *flagellazione*, il cui elemento fondamentale è la scorticazione del corpo nudo; la *salita al calvario*, nella quale è importante l'evidenza del peso della croce e dell'incontro con la madre che si pone in parallelo, o sostituisce del tutto, all'incontro con le donne di Gerusalemme; l'*ascesa sulla croce*, preceduta dalla spoliatura di Cristo, dal tentativo della madre di coprirlo e caratterizzata dalla crudeltà estrema della chiodatura; l'*agonia e la morte sulla croce*, in cui vengono messi in rilievo il pianto di chi lo ama, gli insulti di coloro che lo odiano, l'abbeverata di fiele e da ultimo, dopo la morte, la trafittura del costato; la *deposizione* e la *sepoltura*, scene in cui Maria riveste un ruolo di primo piano. Non solo, ma proprio la risposta emotiva che si cercava di suscitare tramite la meditazione di ogni fatto, gesto, dolore aveva ingenerato nel fedele una tensione particolare verso le singole ferite e le singole sofferenze di Cristo facendole divenire isolato oggetto di devozione e ponendo le condizioni per pratiche di pietà prima inedite quali quelle rivolte alle piaghe del Signore – in particolare al costato, punto di accesso al 'sacro' cuore –²⁰⁶ o alle cosiddette *Arma Christi*²⁰⁷. Tuttavia nessuna scena

²⁰⁶ Cfr. D.S. AREFORD, *The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ*, in *The Broken Body*, pp. 212-238.

²⁰⁷ Cfr. CONSTABLE, *The Ideal of the Imitation*, pp. 226-247. Sulle *Arma Christi* cfr. R. SUCKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, «Städel-Jahrbuch», 6 (1977), pp. 177-208.





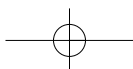
o dettaglio viene mai percepito come indipendente dal racconto 'matrice' e sempre vi rimanda, avendo la funzione di riattuare precisamente quella memoria e di rendere ancor più concretamente esperibile il patimento di Gesù attraverso il principio dell'identificazione mimetica.

La dissoluzione del racconto passionista nelle sue parti costitutive determina, dunque, un ulteriore cambiamento nella 'drammaturgia della pietà', generando una diversa modalità di visione per macro-scene o episodi che influenza l'arte – caratterizzando, ad esempio, i cicli pittorici delle storie della passione dipinte su tavola (in pannelli per altare e nelle croci istoriate) o, più tardi, affrescate su parete²⁰⁸ e le diverse forme della rappresentazione tardo medievale. Ho cercato di mostrare come nella meditazione il passaggio da un' *intentio* penitenziale a una affettiva avesse determinato una vera rivoluzione nella produzione di immagini sia mentali che artistiche, nella letteratura, nelle cerimonie liturgiche, nelle prime azioni drammatiche: lo sguardo parentale di Maria aveva dato i termini della risposta emotiva a Dio. Dal XIII secolo in poi avviene il secondo decisivo spostamento dalla partecipazione affettiva all'immedesimazione; il francescanesimo, attraverso il concetto di mimesi, ribalta il punto di vista e lo pone dalla parte di Cristo stesso, poiché, chiedendo di farsi come lui e recuperare la perduta somiglianza con il Padre e Fratello, consente di immedesimarsi in lui. In tal modo, sentendo nella propria carne il dolore e guardando dalla croce, l'uomo capisce pienamente cosa sia l'amore di Dio. Non si tratta più di amare Dio, ma di amare come Dio. E l'amore di Dio è la misericordia.

Questo passaggio è apparentemente poco percepibile ma è altrettanto fondamentale nei processi di rappresentazione, poiché introduce il 'come se' nel meccanismo di riattuazione memorativa e innesca un principio di 'finzione', ossia di modellamento di una realtà altra ma non falsa²⁰⁹. La distinzione tra chi guarda e chi è visto si annulla nel corso del processo meditativo o della

²⁰⁸ Cfr. DERBES, *Picturing the Passion*, pp. 12-34.

²⁰⁹ Sul tema si legga M. BETTETINI, *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*, Einaudi, Torino 2004.



visione, ma è comunque presupposta dalla postura iniziale dello sguardo che continuando a entrare e uscire dall'immedesimazione intreccia di continuo *imitatio* e *compassio*, ossia identificazione e partecipazione affettiva.

Proprio analizzando le differenze tra *imitatio-conformatio* e *compassio-devotio*, Swanson ha mostrato come l'antropologia cristiana francescana abbia reso accessibile ed esperibile nella storia il racconto passionista incarnando un *sentire* verticale (verso Dio) in un *fare* orizzontale (verso gli altri). A questo cambiamento corrispondono due livelli partecipativi della passione di Cristo, ossia il livello personale tipico dei mistici, dei visionari e di coloro che vivono un'esperienza esclusiva e intima di imitazione e conformità fisica, mentale, etica in vista della propria salvezza; e il livello delle pratiche sociali prevalentemente laiche, che prevede di ristrutturare le relazioni tra gli uomini sulla devozione per la passione, intesa come paradigma di azione di carità concreta²¹⁰. Tra queste si possono portare due esempi molto significativi.

Il primo, emblematico per come sintetizza in modo efficace la connessione tra racconto, immagine, devozione, agire personale e agire sociale, è il caso inglese delle cosiddette 'Carte di Cristo' redatte durante i secoli XIV e XV. Si tratta di una sorta di documento legale con cui il devoto prometteva di ripagare il debito dei propri peccati contratto con Cristo attraverso un atteggiamento penitenziale – cui corrisponde l'ottenimento di indulgenze – ma soprattutto facendo della carità il proprio obbligo, impegnandosi, cioè, alle azioni di misericordia concreta – le opere di misericordia corporale soprattutto – per cambiare i rapporti tra gli uomini. Tale impegno è proposto da Cristo stesso che ne scrive la formula sulla sua pelle – tesa sulla croce a tal punto da divenire la carta di una pagina – servendosi come penna dei flagelli e degli altri strumenti di tortura, usando come inchiostro il suo sangue e, infine, apponendovi a sigillo la ferita aperta del suo costato. Il documento è steso in uno stile fortemente emotivo che intercala il racconto della passione – fatto in prima persona da Cristo – con le formule giuridiche proprie dei passaggi di pro-

²¹⁰ Cfr. SWANSON, *Passion and Practice*, pp. 15-30, ma anche il suo *Religion and Devotion in Europe, 1215-1515*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.



prietà terriera – dunque molto noti poiché i più usati – e unisce così le qualità autorevoli di un contratto legale con quelle della meditazione passionista fatta, oltre che di parole, di immagini²¹¹. Laura Ashe, che si è occupata di questi singolari contratti, ha sostenuto che per il laicato povero e ignorante funzionavano come garanzia di giustizia, livellatori sociali e mediatori di devozione, essendo molto spesso l'unico documento scritto che era in grado leggere²¹². In questo modo la rappresentazione visiva e narrativa della passione e del corpo spezzato di Cristo diviene il fondamento di un nuovo patto che norma non solo il personale riscatto dal peccato e quindi la salvezza individuale, ma anche e soprattutto l'agire reciproco.

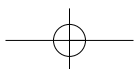
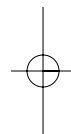
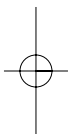
Il secondo esempio è quello delle confraternite di flagellanti o disciplini che, come è assai noto, ebbero grande sviluppo in Italia a partire dalla fine del XIII secolo²¹³, il cui intero programma associativo, leggibile negli *statuti* o *regole*, si fondava sulla memoria della passione di Cristo²¹⁴. Non solo il rito della flagellazione

²¹¹ I diversi manoscritti inglesi sono stati raccolti e pubblicati da M.C. SPALDING, *The Middle English Charters of Christ*, Bryn Mawr College, Bryn Mawr 1914.

²¹² Cfr. L. ASHE, *The 'Short Charter of Christ': An Unpublished Longer Version, from Cambridge University Library, MS Add. 6686*, «Medium Aevum», 72 (2003), pp. 32-48. Si veda anche il recente studio di J.A. KEEN, *The Charters of Christ and Piers Plowman. Documenting Salvation*, Peter Lang, New York-Bern 2001.

²¹³ La bibliografia sul movimento dei disciplini è assai vasta e soprattutto specifica, in senso territoriale. Diamo conto, qui, solo di alcuni studi, la lettura dei quali possa fornire un quadro d'insieme: *Il Movimento dei Disciplini nel Settimo Centenario dal suo inizio*, Atti del Convegno internazionale di Perugia (Perugia, 25-28 settembre 1960), Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 1962; *Risultati e prospettive della Ricerca sul Movimento dei Disciplinati*, Atti del Convegno internazionale di Studio (Perugia, 5-7 dicembre 1969), Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 1969; G.G. MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, 3 voll., Herder, Roma 1977; C.F. BLACK, *Le confraternite italiane del Cinquecento*, trad. it. di A. Farè, Rizzoli, Milano 1992; M. GRAZZINI, *Confraternite e società cittadina nel medioevo italiano*, CLUEB, Bologna 2006. Strumenti fondamentali per orientare lo studio confraternale sono sia *The Confraternities Collection at the Centre for Reformation and Renaissance Studies*, ossia il catalogo della collezione delle pubblicazioni ricevute dalla Società degli studi confraternali dell'Università di Toronto, che, costantemente aggiornato, è scaricabile al sito www.crrs.ca/Confraternitas/collect.htm; sia la *Bibliografia medievistica di storia confraternale* redatta da Marina Grazzini, on-line al sito www.dssg.unifi.it/_RM/rivista/biblico/gazzini.htm.

²¹⁴ Un confronto tra i testi – regole e preghiere – di diverse confraternite ha rivelato forti vicinanze soprattutto di consuetudini rituali e religiose che hanno consentito di formulare l'ipotesi non solo di «una circolazione continua di regole scritte, di privi-





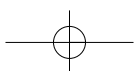
comunitaria era inteso e vissuto come atto concreto di *imitatio* della pena del Signore (via attiva per raggiungere il suo amore salvifico, facendo esperienza del corpo dolente e martoriato)²¹⁵, ma alla passione di Cristo erano dedicate pratiche di preghiera privata – come gli uffici eucologici – e pubblica – come ad esempio le processioni, i riti di sepoltura, e soprattutto il canto delle laudi che veniva fatto per stimolare la commozione del popolo e la sua conversione. Inoltre i disciplinati svolgevano un ruolo attivo nel contesto sociale e comunitario in cui operavano, impegnandosi nel compimento delle opere di misericordia e nelle pratiche di carità, costruendo e gestendo «ospitali» per i bisognosi, accudendo i malati, visitando i carcerati, dando sepoltura ai morti e adoperandosi per la pace cittadina, in epoca di profondi conflitti sociali. La passione di Cristo, quindi, diveniva il principio unificatore attorno a cui il gruppo stringeva il suo patto di fratellanza che veniva rafforzato richiamandone continuamente la memoria con la preghiera, la meditazione, i riti, le immagini per poi farne la propria prassi sociale attraverso l'agire misericordioso²¹⁶.

Proprio a partire dalla *drammaturgia del coro* confraternale prende avvio il vasto capitolo del 'teatro della misericordia' che potrebbe essere letto da un lato, seguendo il magistero di Mario Apollonio, come espressione dei valori comuni in ragione dei quali singoli individui scelgono di stare insieme e accettano la

legi indulgenziali, di testi per la preghiera ed il canto comunitario» (D. ZARDIN, *Le confraternite in Italia settentrionale fra XV e XVIII secolo*, «Società e storia», 35 [1987], pp. 90-91), ma anche della presenza di un «modello» di aggregazione dei disciplinati, di definirlo un «modello forte» e dal «carattere sovraterritoriale» (*ibi*, p. 92), che informa il coagulo di tradizioni confraternali simili, in diversi contesti geografici.

²¹⁵ I disciplinati praticavano la flagellazione volontaria anche in pubblico, distinguendosi da altri ordini o congreghe che la intendevano solo come penitenza privata, volta alla correzione ed espiazione delle colpe personali. Sulla flagellazione, altrimenti indicata come *castigatio*, *verberatio*, *corporalis vindicta*, cfr. J. LECLERCQ, *Disciplina*, in DS, III, coll. 1301-1302. Come strumento di penitenza vedi E. BERTAUD, *Discipline*, in *ibi*, coll. 1302-1311. Sul significato della flagellazione nelle confraternite dei disciplinati nel contesto della spiritualità occidentale si veda J. LECLERCQ, *La flagellazione volontaria nella tradizione spirituale dell'Occidente*, in *Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio*, pp. 73-83.

²¹⁶ Cfr. G. ANDENNA, *La devozione confraternale per la Passione di Cristo nel tardo Medioevo*, in *Il teatro delle statue*, pp. 21-31. Si veda anche BINO, *I disciplinati della terra di Breno e il 'teatro della misericordia'*, pp. 55-71.





responsabilità dell'impegno personale²¹⁷, traducendo progressivamente la parola «teatrica» in fatto e passando dalla «rievocazione parlata» alla «personificazione agita»²¹⁸; dall'altro come concreto – e non più solo mentale – 'teatro della memoria' che rende visibile con gli occhi e percepibile con il corpo, l'ordine del mondo stabilito attraverso il sacrificio di Dio²¹⁹. Un teatro inteso come riattuazione realista ma antispettacolare del ricordo della passione ed esperienza del perfetto esempio dell'amore denudato nel dolore, il cui fine è stimolare all'azione reale e ricreativa della misericordia.

Non affronterò questo capitolo, essendomi posta come scopo quello di indagarne i presupposti storici. Tuttavia intendo dare qualche esempio di come il coro confraternale fece propri la struttura e le forme della devozione passionista francescana e di come, tra penitenza, affetto e imitazione, abbia tradotto in 'volgare' l'idea del *patire come fare*.

6. *Pianger la passione*

Gli esempi che ho scelto – e che sono relativi a pratiche di distinte confraternite di disciplini, in diversi contesti geografici – riguardano tre modi di fare memoria della passione: individual-

²¹⁷ Cfr. in modo particolare APOLLONIO, *Storia dottrina prassi del coro*, e ID., *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo Centenario dal suo inizio*, pp. 395-433.

²¹⁸ *Ibi*, p. 417. Sempre in questo suo saggio programmatico sullo studio della lauda umbra Apollonio, discutendo le differenze tra dramma e teatro, chiariva l'orizzonte metodologico entro il quale poneva le proprie considerazioni: «al limite del noto [...] c'è la disposizione recettiva e inventiva di un gruppo umano, che si dispone concordemente a meditare sui fatti della storia sacra, intorno a quel vivo e dolente centro della vita comune che è la passione di Cristo redentore e della vergine corredentrice. Il gruppo umano, disponendosi alla meditazione ed alla partecipazione [...] si dispone naturalmente in coro. La circostanza più prossima alla fondazione di un nuovo teatro è questa, e l'unica che sia davvero rilevante ed essenziale e insostituibile» (p. 411).

²¹⁹ Credo che la lettura del teatro passionista tardo medievale come teatro della memoria potrebbe essere interessante, soprattutto date le esplicite connessioni con la letteratura meditativa e con la predicazione oltre che per l'evidente funzione memorativa che si trova ad assolvere. Ovviamente i maggiori testi di riferimento per impostare il problema saranno il già citato studio di Mary Carruthers e i fondamentali lavori di L. BOLZONI, *La stanza della memoria e La rete delle immagini. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.





mente, da parte del singolo nel suo privato, collettivamente, da parte del coro ma in seno al gruppo, pubblicamente, da parte del coro che si rivolge a quanti non appartengono al gruppo.

Sul versante della memoria privata trovo di particolare interesse la pratica in uso presso i flagellanti di Pomarance, nel contado volterrano, i cui *offici*, risalenti agli anni attorno al 1348, sono stati studiati da Mario Bocci²²⁰. Le prescrizioni per la settimana santa prevedono che ciascun confratello, oltre ai riti comunitari, osservi una devozione intima, dettagliatamente articolata²²¹: ogni mattino prima di assumere qualsiasi cibo e bevanda il devoto doveva andare davanti a un'immagine precisa, lì assumere un'altrettanto precisa postura che era accompagnata da una vera e propria azione mimetica, dalla recita di preghiere e dalla flagellazione volontaria. Si tratta di un autentico processo di riattuazione della memoria, articolato e spiegato con chiarezza, dove l'atteggiamento fisico del devoto, il suo aspetto e i gesti che compie sono funzionali alla mimesi immedesimativa: comportano, cioè, allo stesso tempo l'*imitatio* e la *representatio* dei fatti che vengono richiamati alla mente.

Il primo giorno, ossia la domenica, il confratello faceva memoria dell'intera vita dolorosa di Cristo. Per farlo si portava davanti alla croce «con una corda alla gola e scalzo e sciatto col capo inchinato in sul braccio ricto»; lì, in ginocchio, iniziava la recita di trentatre *Pater noster* e altrettante *Ave Maria* per poi prostrarsi completamente a terra. In modo da rendere ancor più efficace la sua preghiera e stabilire una relazione più profonda con Cristo, le prescrizioni consigliano al devoto di spogliarsi e di flagellarsi durante la preghiera²²².

²²⁰ M. BOCCI, *Gli "Offici" dei flagellanti di Pomarance (sec. XIV)*, «Studi di Filologia italiana», 15 (1957), pp. 207-227. Gli statuti furono pubblicati a cura di Pietro Vigo, *Statuto dei disciplinati di Pomarance nel volterrano. Testo di Lingua del secolo XIV*, Romagnoli Dall'acqua Editore, Bologna 1889. Si veda anche J. SPINELLI, *La Venerabile Confraternita di Misericordia a Pomarance*, Assessorato al Turismo Pro Pomarance, Pomarance 1997.

²²¹ Si tratta di pratiche devote volte all'ottenimento di grazia previste per quel tempo specifico ma ripetibili anche in tempi diversi, addirittura al di fuori della quaresima, qualora la necessità della preghiera lo richiedesse. Cfr. BOCCI, *Gli "Offici" dei flagellanti di Pomarance*, pp. 214-217.

²²² Cfr. *ibi*, p. 215.





Il lunedì, ancora davanti alla croce, il confratello doveva recitare 12 *pater* e *ave* in memoria delle 12 spine che trafissero il capo di Cristo e lo «passarono insino al cervello». Lo faceva «col capo inchinato in sul petto e colle braccia in sulle ginocchia in modo di pietà», ritmando la preghiera con la genuflessione, continuamente reiterata. Il processo immedesimativo veniva aiutato dalla supplica di condivisione della pena rivolta a Cristo e pronunciata ad alta voce: «come tu fosti così crudelmente incoronato e piagato da quelle crudelissime spine, così, padre mio, piaga e ferisci in questo mondo il cuore mio e la mente mia della tua santissima passione»²²³.

Il martedì, il devoto si inginocchiava ai piedi della croce e, ricordando il pentimento di Maria Maddalena e la sua conversione nella casa di Simone a Betania, avvicinava la bocca «in su la piana terra come fè Maria Maddalena quando andò sotto la tavola a lavare con le sue lacrime e santissimi piedi dello suo dolce maestro [...], e tanto pianse che gli perdonò e suoi peccati». Il gesto era finalizzato a suscitare dentro di sé il medesimo pianto di pentimento («così piagni tu dell'offensione fatta a Dio»), dicendo quaranta *pater* e *ave* in ricordo dei quaranta giorni trascorsi da Cristo nel deserto²²⁴.

Il mercoledì, il confratello prima meditava sul sangue versato da Gesù nell'orto degli ulivi, gettandosi a terra sotto la croce; poi, spogliatosi, recitava trenta *pater* e *ave* in memoria delle trenta monete con cui il Signore fu venduto e ritmando la preghiera con le sferzate della disciplina «a riverentia delle battiture che [...] sostenne alla colonna», e della prigionia con la quale egli aveva riscattato l'uomo «de' legami e llacci»²²⁵.

Il giovedì era il giorno riservato alla memoria dell'ultima cena e della lavanda dei piedi che venivano meditate a mani giunte e con la recita di 12 *pater* e *ave* in ricordo dei 12 apostoli²²⁶.

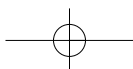
Il venerdì, invece, giorno anniversario, veniva fatta la memoria della crocefissione divisa in tre momenti e agita non più davanti alla croce ma al crocefisso, di fronte al quale il fedele stava ritto e

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Cfr. *ibidem*.

²²⁵ *Ibi*, p. 216.

²²⁶ Cfr. *ibidem*.





«colle braccia in croce», meditando su come Cristo venne inchiodato «con tanta pena e doglia di lui e della sua afflicta e dolente madre gloriosa vergine Maria, colla quale piagnerai aspramente la santissima Passione insieme con la tua offensione». Poi, spogliatosi completamente nudo, si gettava in terra «tucto disteso» e procedeva con una flagellazione particolarmente dolorosa (che la regola definisce «disciplina con cinque sferzate»), funzionale al ricordo del sangue versato sulla croce e alla richiesta di perdono e misericordia («e quando tu ti dai pensa a quanto sangue sparato per te, e domanderai al crocifixo gratia e misericordia e perdonanza»). Infine, baciava ciascuna delle cinque piaghe – aperte nei due piedi, nelle due mani e nel costato – accompagnando ogni bacio con la genuflessione e con la recita di cinque *pater* e *ave*, oltre che con la flagellazione²²⁷.

Il sabato santo il confratello compiva la sua devozione davanti all'immagine della Pietà. Lì, spogliato si disciplinava e poi, con le mani legate dietro alla schiena e «colla correggia al collo come servo inutile», ricordava Cristo che rimase nel sepolcro per 42 ore, recitando 42 *pater* e *ave* e piangendo il proprio peccato e il desiderio di conversione²²⁸.

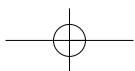
La domenica di Pasqua, infine, veniva ricordata la gioia della resurrezione per cui il devoto tornava davanti al crocefisso ma questa volta recando un cero acceso, a significare la luce della divinità risplendente su tutto il mondo, per chiedere di essere infiammato a «ogni bene operare»²²⁹.

È evidente come la devozione riprenda i meccanismi propri della mnemotecnica meditativa, ma li approfondisca nel senso di un processo immedesimativo: la relazione che il fedele intrattiene con l'immagine artistica e l'immagine mentale attraverso il ricordo non implica più solo una postura fisica funzionale a

²²⁷ Cfr. *ibi*, pp. 216-217: «Di poi dirai cinque paternostri e cinque ave marie a riverentia della piaga del piè ritto, el quale tu bascerai. Di poi gittera'ti in terra un'altra volta e dara'ti un'altra disciplina per lla seconda piaga che ricevè nel piè mancho, poi dirai cinque paternostri e cinque ave marie, poi ti lieva su e bascia la piaga del piè mancho con gran pianto. Così farai alla mano dextra e alla sinistra e poi al costato, e a ogni piaga farai la disciplina con cinque paternostri e cinque ave marie, che sono in tucto venticinque».

²²⁸ Cfr. *ibi*, p. 217.

²²⁹ *Ibidem*.





un' *intentio* – come, ad esempio, il prostrarsi sotto la croce per fare penitenza – ma chiede una vera e propria mimesi gestuale – la corda al collo, il capo chino, le braccia lungo le gambe «in modo di Pietà» – che cambia a seconda del fatto richiamato alla memoria e che è anche funzionale al processo di immedesimazione. Tutto ciò è acuito dalla preghiera ritmata dalla flagellazione che è allo stesso tempo atto di penitenza, imitazione e stimolo a vivere il ricordo. In tal modo la memoria è ri-presentata concretamente in una forma che è fisica ed esteriore e non più mentale e interiore.

Va poi sottolineata la presenza di almeno tre atteggiamenti emotivi, significati da altrettanti atteggiamenti fisici. Anzitutto quello penitenziale proprio di chi chiede misericordia, che ha le proprie forme espressive nella prostrazione, nella flagellazione e nel pianto inteso come lavacro della colpa ed esplicitamente connesso alla figura di Maddalena. In secondo luogo l' *imitatio* che, oltre a essere insita nella flagellazione, cerca la conformità fisica concreta ed è esplicitamente richiesta nella preghiera. Il terzo atteggiamento è quello della *compassio* propria della memoria del venerdì e legata alla figura della Madre e al suo modo di piangere.

La triplice funzione del fare memoria della passione ritorna anche negli *offici* che le confraternite di disciplinati celebravano come coro e che in genere erano prescritti nella regola medesima, la quale ne chiariva tempi e modi. Nonostante ogni singola confraternita avesse usi propri legati al ruolo che ricopriva in seno alla comunità e dunque sviluppasse pratiche rituali e di pietà diverse, in tutti i casi è osservata la celebrazione dell'ufficio della disciplina che potremmo definire come il rito distintivo del gruppo, normato statutariamente. La 'disciplina', come comunemente viene indicata dai documenti, è cerimonia religiosa dai tratti precisi: viene eseguita dal coro confraternale in abito 'da penitenza' – la cosiddetta cappa, spesso chiamata anche abito di disciplina – nel luogo della preghiera del gruppo (l'oratorio nella maggior parte dei casi), scandita dalla flagellazione e dalle orazioni ed espressamente dedicata alla memoria della passione²³⁰.

²³⁰ Gli esempi e gli studi di confraternite che si potrebbero citare sono moltissimi e riguardano tutto il territorio nazionale. Mi limito qui a rimandare all'esauritivo lavoro



Questo ufficio poteva subire qualche minima variazione, introducendo preghiere dedicate al santo o ai santi celebrati in un dato giorno (ad esempio erano previste composizioni laudistiche che venivano inserite nel corso dell'ufficio o al suo termine). Alcuni documenti, però, testimoniano uffici della disciplina appositamente composti per il tempo quaresimale, in particolare per la settimana santa, nei quali si fa più puntuale il rimando al racconto passionista usato in funzione del processo di ripresentazione memorativa²³¹.

L'esempio che intendo portare è quello della confraternita dei flagellanti della chiesa di S. Tommaso di Bergamo, di cui si conserva un libretto di particolare interesse poiché riporta in modo distinto tanto l'ufficio della disciplina 'comune', quanto quelli per il giovedì e per il venerdì santo, permettendo, così, di rilevarne le peculiarità²³².

Che tutti gli uffici fossero celebrati comunitariamente in memoria della passione è espressamente detto nella formula incipitaria,

ro di G. DE SANDRE GASPARINI, *Statuti di Confraternite religiose di Padova nel Medio evo. Testi, studio introduttivo e cenni storici*, Istituto per la storia ecclesiastica di Padova, Padova 1974, pp. LXVIII-LXXII e pp. XCIII-XCVII, il quale ha il pregio di dare un quadro sinottico delle pratiche rituali di diverse confraternite e di compararle, rilevandone omologie e differenze.

²³¹ Un esempio è l'ufficio della quaresima dei disciplini di Breno pubblicato in *Con le braccia in croce*, pp. 143-159.

²³² L'inedito manoscritto di difficile datazione è conservato alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo con la segnatura Salone Cassapanca I.3.61. Sulle confraternite di disciplini di Bergamo cfr. C. AGAZZI, *Una gloriosa confraternita bergamasca: i disciplinati di S. Maria Maddalena di Bergamo*, «Bergomum», 8 (1934), pp. 15-38 e pp. 201-232; G. TAMMI, *Lo statuto dei disciplini di S. Maria Maddalena di Bergamo. Dal codice Sigma 3,2 della biblioteca civica di Bergamo, Il Movimento dei disciplinati*, pp. 257-268 (il codice già Sigma 3.2 è ora conservato nella medesima biblioteca con la segnatura AB 37); L.K. LITTLE, *Libertà Carità Fraternità. Confraternite laiche a Bergamo nell'età del Comune*, edizione degli statuti a cura di S. Buzzetti, ricerca codicologica di G.O. Bravi, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1988; diversi gli studi linguistico-filologici tra i quali A. FORESTI, *Per la storia di una lauda*, «Giornale storico della letteratura italiana», 44 (1904), pp. 351-381; L. CHIODI, *L'antica produzione poetica bergamasca*, «Bergomum», 31 (1957), 4, pp. 1-40; C. CIOCIOLA, *Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventesi)*, «Studi di Filologia Italiana», 37 (1979), pp. 33-87; P. TOMASONI, *Ritonando a un'antica passione bergamasca*, «Studi di Filologia Italiana», 42 (1984), pp. 59-107; S. BUZZETTI GALLARATI, *Una Passione inedita di tradizione bergamasca*, «Studi di filologia italiana», 43 (1985), pp. 6-44.





che non varia nell'uno o nell'altro²³³: ciò che cambia, invece, è il *ductus* memorativo che procede per episodi precisi e precisamente ordinati. La prima orazione dell'ufficio per il giovedì santo, infatti, chiede a Cristo la grazia di saper «ben disponer la mente a contemplar et pianzer la amarissima et crudelissima passione e morte la quale sustenì per redentione de la umana natura»²³⁴, dichiarando intenzione e modo della meditazione il cui carattere luttuoso è sottolineato dall'omissione della *salutatio Angelica* – ossia dal ricordo dell'annunciazione – e delle sette preghiere rivolte a Maria che, al contrario, aprono la disciplina del tempo ordinario e che qui sono sostituite dall'invocazione alla santa croce.

Ciò che segue è una dettagliata meditazione narrativa dei dolori di Cristo divisa in episodi scanditi dalla flagellazione e dalla recita di un numero fisso di «*Paternostri* e *Avemarie*, le consuete due orazioni che formano il patrimonio della pietà comune»²³⁵.

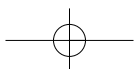
Essendo la cerimonia destinata al giovedì santo il racconto non può che iniziare dall'ultima cena e soffermarsi sugli episodi dell'istituzione del santissimo Sacramento, della lavanda dei piedi e del testamento di amore vicendevole che, presso molte altre confraternite disciplinate, venivano celebrati attraverso i due distinti riti del 'mandato' – in cui il ministro o il sottoministro lavava i piedi dei confratelli in segno di umiltà e amore a imitazione del gesto di Cristo – e della 'commessatio', ossia del banchetto comune in memoria della cena eucaristica²³⁶. La memoria

²³³ La formula incipitaria è esplicita in tutti e tre i casi. L'ufficio della disciplina infatti così dice: «devoti in Cristo fratelli sia siamo qua congregati in abito de penitentia per fare questo sancto officio de disciplina in memoria della passione sacratissima del nostro Signore Gesù Cristo e in remissione dei nostri peccati» (Biblioteca Civica Angelo Mai, Ms. Salone Cassapanca I.3.61, c. 1r). L'ufficio per il giovedì santo in modo assai simile: «Amatissimi fratelli et sorelle mie, le quale siti qua congregati in habito de penitentia per far questa sancta opera di disciplina in memoria dila sacratissima passione de nostro signore Gesù Cristo et in remissione deli nostri peccati» (c. 18r). L'ufficio del venerdì santo: «frateli mei et sorelle devoti che siammo qua congregati in habito de penitentia per far questa sancta opera di disciplina in memoria dila sacratissima passione de nostro signore Gesù Cristo» (c. 35v).

²³⁴ *Ibi*, cc. 18v-19r.

²³⁵ DE SANDRE GASPARINI, *Statuti di Confraternite religiose di Padova*, p. XCV.

²³⁶ Anche qui gli esempi potrebbero essere molti. Rimandiamo a BERNARDI, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, pp. 70-75 e per considerazioni puntuali su fonti a DE SANDRE GASPARINI, *Statuti di Confraternite religiose di Padova*, pp. LXXXVII-XC.





della passione è articolata in 11 'stazioni' che seguono la divisione della materia propria della meditazione di stampo francescano, dall'agonia nell'orto alla crocefissione²³⁷.

L'episodio da cui i patimenti di Cristo prendono il via è il tradimento di Giuda («sotto spezia di amicho el basò e abrasò Juda el suo maestro dicendo Dio di salvi maestro mio al qual rispose el nostro Signor e et dise amico a que se tu venuto colui che me basa mi a tradito»), al quale segue la cattura come messa in vincoli che determina da subito un primo mutamento dell'immagine del Signore, trattato come un ladro («et che poi quella zente crudele et rabiata misse le sue mane pessime cum gran furore adosso a quello agnello innocente et immacolato [...] legandoli le mane de dreto, mettendoli una corda al collo, come se fusse stado uno ladro traditore») ²³⁸.

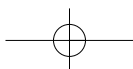
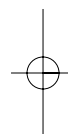
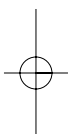
Il processo a Cristo è il secondo momento irrinunciabile caratterizzato dalla perfidia dei giudei²³⁹ e dalla falsità delle accuse; qui viene dettagliatamente articolato in cinque diverse fasi – prima a casa di Anna, poi da Caifa, poi da Pilato, poi da Erode, poi, ancora da Pilato – legate tra loro da cinque orazioni meditative che ricordano e visualizzano i cinque dolorosi spostamenti di Cristo da un luogo all'altro, reiterando, dunque, la scena della *ductio Christi* che, come abbiamo visto, era divenuta fondamentale nella struttura del racconto passionista francescano²⁴⁰.

²³⁷ Alla narrazione della passione sono premessi i due episodi della circoncisione – prima occasione di sangue versato – e dell'unzione nella casa di Betania, episodi che, lo abbiamo visto, sono tradizionalmente connessi al patimento redentivo.

²³⁸ Biblioteca Civica Angelo Mai, Ms. Salone Cassapanca I.3.61, c. 25v.

²³⁹ A proposito dell'aggettivo *perfidus* associato agli ebrei e sul suo significato nel processo di codificazione degli stereotipi anti giudaici, si vedano: B. BLUMENKRANZ, *Perfidia*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi. Bulletin Du Cange», 22 (1952), pp. 157-170; Id., *Juifs et chrétiens dans le monde occidental. 430-1096*, Peeters, Paris-Louvain-Dudley 2006, pp. 90-93; H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Aubier, Paris 1959-1964, 2 voll., I, pp. 152-173 [ed. it.: *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, Jaca Book, Milano 2006, 4 voll.]; F. LOVSKY, *La déchirure de l'absence. Essai sur les rapports entre l'Église du Christ et le peuple d'Israël*, Calmann-Levy, Paris 1971, pp. 267-282; G. GARDENAL, *L'antigiudaismo nella letteratura cristiana antica e medievale*, Morcelliana, Brescia 2001, in particolare alle pp. 158-165.

²⁴⁰ Queste le cinque scene di passaggio da un luogo all'altro: a) strada dall'Orto a Gerusalemme – «per quella via la qua fese el nostro Signore [...] comenzando dal logo dove el fu preso et legato et da poi cum gran furore el fu menato verso Jerusalem da quelli chani li quali che daseva dele percosse ali fianchi et sule spale et cum gran-





Parte fondamentale del processo sono gli episodi di scherno e derisione che Gesù subisce e che possono essere riassunti in un'unica scena o divisi in più momenti; in questo caso la prima occasione di ingiuria avviene in casa di Caifa e comprende gli schiaffi, gli sputi e l'ormai tradizionale e immancabile *vellicatio genarum*:

per quelle ingurie et derisioni et pene le quale sostenne el nostro Signore [...] in casa de Chaifas quando el fu fatto seder da quei perfidi zudei li quali ghe bindò li ochi cossi luminosi et poi che daseva delle sguanzate sula pretiosa faza [...] et alcuni che sputavan in la faza et alcuni altri cum gran rabia che sterpava la barba²⁴¹.

Il secondo atto di derisione è a opera di Erode che contrariato dal silenzio di Cristo lo fa vestire dell'abito bianco dei matti e si prende gioco di lui («et re erode lo reputò matto in suo vituperio li feze meter in dosso una vesta bianca fazendose beffe de luy»)²⁴².

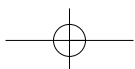
Un ruolo centrale nell'itinerario di ripresentazione memorativa ha l'episodio della flagellazione di cui viene sottolineata l'estrema crudeltà e il suo essere oltre misura, o meglio di una misura diabolica, significata dal numero simbolico di 6.666 colpi di flagello – assai usato nelle preghiere dei disciplinati –²⁴³, che rende quella

da rabia lo tiravano per li soi sancti capili quello povero agnello mansueto» (cc. 26r-26v). *b*) strada da Anna a Caifa – «per quella via la qua feze el nostro Signore [...] quando el fu menato dal palazzo de Anna a quello de Chaifas nela qual via quelli perfidi zudei fezeno a lui molte ingurie et deteno molte percosse a quello agnello mansueto» (cc. 27r-27v). *c*) strada da Caifa a Pilato – «per quella via la qua feze el nostro salvatore [...] la matina dal palazzo del Caiphas a quello de Pilato da poi tutta la notte che el aveva sbefezato et batuto cum gran furore et vituperato et aveva li man ligati de drio et discapiliatto come se fosse malfattore et dagan [...] molte botte facendoli multe anzurie» (c. 28v). *d*) strada da Pilato a Erode «per quella via la qua feze el nostro Signore dal palazzo de Pilato a quello de re erode in la qual via sostenne molte grande fatiche per che el era menato da quelli ribaldi cum gran furore dagandoli de multe botte et faxandoli multe inzurie et disprezi» (c. 28v). *e*) strada da Erode a Pilato – «per quella via la qua fece el nostro Signore [...] ritornando dal palazzo de re Herodes a quello de Pilato cum grandissima vergogna et dispregio et vituperio et era menato drio a quella via da quelli chani zudei li quali lo isputava e bateva menandolo cum gran furia» (c. 29v).

²⁴¹ *Ibi*, cc. 27v-28r.

²⁴² *Ibi*, c. 30r.

²⁴³ Cfr. ad esempio l'uso del numero simbolico di 6.666 colpi di frusta nei codici bresciani analizzati in C. BINO, *Passioni e laude devozionali in area bresciana tra XIV e XVI secolo*, in *Il "teatro" del Corpo di Cristo (secc. XV-XVI)*, a cura di C. Bernardi, «Civiltà Bresciana», 8 (1999), 2, p. 38.





punizione proporzionata all'espiazione del male che alberga nell'uomo. Non a caso è intimamente collegata al sangue redentivo versato da Cristo, un sangue che 'piove' dal suo corpo e lava la colpa:

per quello crudelo et aspero flagello el qual sosteneti el nostro signor ala corte de pilato quando el fu spoliato et batuto alla colonna crudelissimamente flagellato in tal mdo et forma che comenzando al summo della testa fina ali piedi el suo santissimo sangue pioveva per tutta la sua persona la qual era tutta dilacerata et piagata el pareva lo suo sanctissimo corpo chel non avesse forma humana. Or pensa anima devota quante pene et angustie anno patito el nostro Signore al quale ghe fu dato sei milia e seicento et sessantasei su quel corpo sanctissimo²⁴⁴.

Il terzo e maggiore episodio di scherno è l'incoronazione di spine a cui si deve il completamento della composizione dell'immagine dolorosa di Cristo espressamente evocata a conclusione della preghiera:

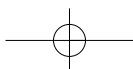
per quello asperissimo dolore el qual portò essendo crudelissimamente flagellato et fu posto in testa una corona de spini pongenti la qual passò fino al cervello et pioveva sangue da ogni parte. Or pensa anima devota quanto dolore sostenne [...] el dolce Yesu cum la testa inchinata cum li ogii bassi guardando a terra cum grandissima umiltà. [...] Or riguarda quello sanctissimo corpo che tuto flagellato et etandio quella corona de spini pongenti che passò al cervello²⁴⁵.

Le ultime tre stazioni contemplative dell'ufficio del giovedì sono la salita al calvario, la spoliatura di Cristo e la sua crocefissione. Infatti, emessa l'iniqua sentenza di condanna, egli è caricato della croce e costretto a portarla tra due ladri sino al luogo dell'esecuzione capitale. L'umiliazione del Cristo 'porta Croce' e di una morte da ladro è elemento ormai fisso del racconto passionista e acquisito dalle confraternite disciplinate che non mancano di inserirlo sia nei componimenti eucologici che in quelli laudistici²⁴⁶.

²⁴⁴ Biblioteca Civica Angelo Mai, Ms. Salone Cassapanca I.3.61, cc. 30r-30v.

²⁴⁵ *Ibi*, cc. 32r-32v.

²⁴⁶ *Ibi*, cc. 33v-34r: «per quella ponderosa et grandissima croce la qual fu messa suli spale al nostro signore [...] da poi chel fu cossì crudelissimamente battuto et tormentato et incoronato et crucifixo in mezzo de doy latroni da que cani zudei verso





Il denudamento dalle vesti, connesso con il principio di umiltà e povertà dal pensiero francescano, è anche esibizione del corpo massacrato e ulteriore violenza per la riapertura delle ferite strappate dalla stoffa: «per quella aspera pena et dolore el qual sostiene el nostro Signor [...] quando el fu zonto al monte calvario el fu spoliato da li zudei et fu spoliato de la sua vestimenta chel portava su quela carne santissima et lacerata dale batiture et tuta la sua carne sanguinosa»²⁴⁷.

L'ufficio termina con l'immagine crudele della crocefissione, mani e piedi, ancor più dolorosa perché eseguita con chiodi spuntati: «per quelli asperi dolori li quali sostiene el nostro Signore [...] nely soi mani et pedi santissimi quando el fu inchiodato in croce cum quei chiodi muchi li quali stranzun tuta la carne de li palmi e di piedi el quali senti tanto dolore el comenzo a lacrimare»²⁴⁸.

La disciplina del venerdì santo, invece, omette la puntuale meditazione narrativa per divenire 'santa opera' in memoria della passione, riattua «mortificando la [...] carne ad esempio e imitatio de quella» di Cristo, per fare penitenza delle colpe e accedere alla salvezza²⁴⁹. Per questo l'ufficio è una rimemorazione delle *effusiones sanguinis* dalla circoncisione alla sudorazione nell'orto degli ulivi, alla flagellazione e all'incoronazione di spine, seguita dalla recita della lauda *O santo sangue*, molto diffusa tra le confraternite di disciplini, che attraverso la lode ripercorre, di nuovo, tutti i fatti cruenti della passione di Cristo – in particolar modo quelli che aprono le cinque piaghe del suo corpo –. Ma questa volta lo fa con una *intentio* che connette esplicitamente penitenza, esperienza imitativa e grazia, riassunte nella formula conclusiva: «ciascaduna persona che haverà in memoria lo sangue de Cristo e la sua passione in questo mondo haverà victoria contra lo dimonio e ogni tentatione e al fine haverà la eterna gloria cum li anzoli [...] starà in consolatione»²⁵⁰. Sembra esserci,

el monte calvario el fu menato cum gran furore. [...] Et da li a uno pocho viste la sua Madre dulcissima cossi strangosata».

²⁴⁷ *Ibi*, cc. 34r-34v.

²⁴⁸ *Ibi*, cc. 34v-35r.

²⁴⁹ *Ibi*, c. 36r.

²⁵⁰ *Ibi*, c. 39v.





dunque, una corrispondenza tra la richiesta, l'esperienza e il raggiungimento della misericordia, poiché davanti al corpo martoriato del Figlio si comprende il proprio peccato – Pier Damiani lo aveva spiegato con precisione – e ci si pente, si prova l'amore di Dio e si cerca di agire in senso contrario, ottenendo la salvezza. Il che diventa esplicito laddove, nelle laude o nelle preghiere, i disciplini connettono le sette piaghe di Cristo (ossia le cinque di mani, piedi e costato più la flagellazione e l'incoronazione di spine) con i sette peccati capitali e per contro, con i sette doni dello Spirito Santo e le sette opere di misericordia corporale, in una perfetta circolarità dell'amore chiesto, agito e ottenuto, che è il principio su cui si regge il gruppo²⁵¹.

Il venerdì santo, però, era anche il giorno in cui le confraternite partecipavano delle celebrazioni organizzate dalla comunità, facendo memoria della passione pubblicamente in diversi modi quali ad esempio il rito della processione²⁵² o il canto delle laude.

L'esempio più antico – e assai discusso – riguarda le prescrizioni dei disciplini di S. Stefano di Assisi la cui regola prevede che i riti per il giovedì e per il venerdì santo siano volti a suscitare la lacrimevole memoria della passione. Coloro che lo desiderassero potevano infatti rimanere nell'oratorio della fratria lungo tutta la notte tra il giovedì e il venerdì «ut totam noctem illam lacrimosam et dolorosam expendent in lacrimis». Ma anche coloro che fossero tornati alle proprie case, l'indomani per il mattutino si sarebbero riuniti nell'oratorio «auditori passionis Christi et doloris suspiria». All'ora prima, poi «omnes induti vestibus vadant ad ecclesias [...] lacrimosas laudes cantus dolorosos et amara lamenta Virginis matris vidue proprio orbate filio, cum reverentia populo representent, magis ad lacrimas intendentes quam ad verba vel voces»²⁵³. Sulla scorta delle osservazioni di Franco Mancini, Mara Nerbano – cui si deve il più recente, ampio e arti-

²⁵¹ Molti gli esempi. Qui voglio citare quello della confraternita dei battuti, poi disciplinati-raccomandati, di S. Giuliano-S. Giovanni Battista di Novara (secc. XV-XVI) i cui statuti sono pubblicati e studiati da P.G. LONGO, *Letteratura e pietà a Novara tra XV e XVI secolo*, Fondazione Achille Marazza, Novara 1986, pp. 346-355.

²⁵² Sulle diverse tipologie di processione nel giorno di venerdì santo cfr. BERNARDI, *La drammaturgia della settimana santa*, pp. 98-109.

²⁵³ Cit. in M. NERBANO, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Morlacchi editore, Perugia 2007, p. 57.





colato lavoro sul teatro confraternale in Umbria –, attenua giustamente il significato del verbo *ripresentare*, non intendendolo come una vera e propria messa in scena ma più propriamente come una «devota rievocazione»²⁵⁴, nella quale il coro dei fedeli che guardano il corpo piagato di Cristo morto («Levate li occhi e resguardate:/ morto è Cristo oggi per noie,/ le mani e i piedi en croce chiavate,/ aperto el lato; o tristi noie!») è guidato dal pianto di Maria – che è ‘intonato’ dalla sua vestizione a lutto – e si unisce alle lacrime della madre in un lamento di compassione che è condivisione del suo dolore:

mercè ve grido per suo amore,
 ch'aitate a pianger la dolente
 la sua gran pena e dolore
 sia manifesto a tutta gente²⁵⁵.

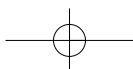
Rappresentare andrà inteso, dunque, come un *agere memoriam* nell'accezione – già attestata dall'esegesi liturgica – di agire con gesti, parole e segni la memoria del fatto storico e reale; le cerimonie di parascève, ma più ampiamente della settimana santa, la croce e il crocefisso, la meditazione (e la preghiera) sulla passione avevano questa funzione sin dai tempi di Amalario il quale aveva esplicitamente detto che la liturgia *memora, commemora, ad memoriam reduce* o *revoca* la realtà della salvezza, e a proposito dell'ufficio «quod memorat requiem Domini in sepulcro» aveva sottolineato che il suo fine era «ut ostendatur quid illo in tempore actum sit circa passionem Domini et sepulturam eius, et quomodo nos ad memoriam reducere debeamus»²⁵⁶. Onorio nelle sue opere esegetiche aveva usato proprio il verbo *repraesentare* accanto all'espressione ormai tradizionale²⁵⁷ *ad memoriam reducere* o *revo-*

²⁵⁴ Cfr. *ibi*, pp. 112-113.

²⁵⁵ Testo citato in V. DE BARTHOLOMAEIS (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., Le Monnier, Firenze 1949, I, p. 320.

²⁵⁶ AMALARIO DI METZ, *De ecclesiasticis officiis*, coll. 1148. *Monstrare, ostendere, signare, praesentare* sono questi i verbi da lui sovente usati in relazione alla liturgia nella sua opera esegetica.

²⁵⁷ La lezione di Amalario, infatti, esercitò una notevolissima e preponderante influenza sui commentari liturgici dell'XI e XII secolo, il cui carattere distintivo è, però, una maggiore necessità di ricreare gli eventi della salvezza nella liturgia.



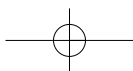


care per indicare la pratica della riattuazione della memoria, e l'aveva riferita tanto alle cerimonie, ai loro officianti, ai gesti, ai canti e alle parole che compongono la liturgia, quanto alla croce che era eretta sull'altare «ut passio Christi semper Ecclesiae repraesentetur»²⁵⁸. Ciò che nel corso dei secoli va mutando è la modalità riattuativa che, all'alba del XIV secolo, sembra sempre di più incarnare la memoria in immagini, azioni e parole concretamente visibili e udibili, rivolte a un pubblico e finalizzate al coinvolgimento emotivo. Il che rende plausibile, a mio avviso, la via di un'indagine del teatro passionista tardo medievale come teatro della memoria.

Resta ora un'ultima cosa da notare e riguarda forma e struttura della memorazione passionista confraternale che sembrano essere per lo più legate alla *drammaturgia delle lacrime* con la quale ho aperto le pagine di questo capitolo. Un seppur breve esame di una quarantina di codici confraternali dell'Italia centrosettentrionale ha mostrato come le laudi che dovevano essere eseguite nel tempo quaresimale – il cui soggetto è la passione – riprendano il modulo del pianto mariano²⁵⁹. È quel genere di pianto che guida la visione e ordina il racconto, esattamente secondo le modalità che, lo abbiamo visto, erano proprie della sequenza e che, poi, vennero sviluppate in testi narrativi e dialogici, quali certamente il *Liber* di Ogiero – ritenuto quasi un paradigma – e soprattutto il *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione*

²⁵⁸ ONORIO AGUSTODUNENSE, *Gemma animae*, col. 587. L'uso del termine *repraesentare* e dell'espressione *ad memoria reducere* è assai vasto sia nel *Gemma animae* che nel *Sacramentarium*. A titolo di esempio basti vedere che se a proposito del mercoledì santo dice «Feria quarta ad memoriam nostri reducitur crudele consilium Judaeorum, et mansuetudo Christi» e del venerdì santo «hodie ad memoriam reducitur passio Domini, ad imitationem scilicet nostram: ipse enim passus est, ut sequamur vestigia ejus», riferendosi alle celebrazioni di Pasqua invece «Paschalis septimanae officia repraesentant nobis ultimi festi gaudia»; e così circa la processione della Domenica delle palme spiega che «Pontifex repraesentat Christum, ministri turbam discipulorum. Populi offerentes, sunt illi cum palmis occurrentes; cantores cantantes, sunt Hosanna resonantes».

²⁵⁹ I codici – laudari e uffici – a cui mi riferisco sono quelli di Bergamo, Bologna, Bra, Breno, Brescia, Como, Cremona, Cuneo, Domodossola, Dronero, Finalmarina, Genova, Lodi, Malanno, Modena, Novara, Parma, Pavia, Piacenza, Pietra Ligure, Pieve di Cadore, Pinzolo, Pordenone, Saluzzo, Torino, Trento, Treviso, Udine, Vercelli. Per le indicazioni degli studi rimando alla bibliografia generale.





*Domini*²⁶⁰, una meditazione marcatamente francescana assai diffusa nel tardo Medioevo ed erroneamente attribuita a sant'Anselmo, dove, con la consueta formula del ricordo suscitato dalla preghiera del devoto, la Vergine attiva il processo memorativo e ripercorre narrativamente la vicenda passionista. Nel caso del *Dialogus*, però, il racconto si amplia e arricchisce, andando ben al di là di una prospettiva emotiva che ha il suo fuoco negli occhi della madre, e invece includendo il piano dell'*imitatio*²⁶¹.

Il discorso del rapporto tra la tradizione canonica e benedettina del *planctus* e la lauda confraternale – mediata certamente dall'emozionale misticismo francescano dell'opera di Bonaventura e dal magistero poetico di Jacopone da Todi – è complesso e riguarda non solo l'aspetto più specificatamente linguistico e filologico²⁶², ma anche e soprattutto quello della funzione dei diversi com-

²⁶⁰ Il testo si può leggere in PL 159, coll. 271-290. Si tratta di un immaginario dialogo tra il devoto e la Vergine alla quale è richiesto di ricordare le ore della passione e di raccontarle. Iscritto nella medesima tradizione del *Quis dabit*, con il quale condivide molte parti, il testo è ascrivibile al tardo XIII secolo. Nonostante le omologie i due testi sono molto diversi. Nel *Dialogus*, infatti, il racconto storico segue quello evangelico, incrementato però dalla dettagliata descrizione degli episodi.

²⁶¹ Cosa accadde (*quid fuit?*), cosa hai fatto, (*quid fecisti?*), cosa hai sentito (*flevisti? Quis sperabas? Sperasti?*): le tre domande che 'Anselmo' rivolge a Maria corrispondono a tre diversi modi di porsi verso i fatti raccontati. Il risultato è che il piano narrativo subisce continui spostamenti: il racconto è sempre fatto in prima persona da Maria, ma se da un parte segue il vangelo nel raccontare quello che lei non ha visto e che accade a Cristo, dall'altra racconta contemporaneamente quello che fa lei, portando lo sguardo sul suo stato emotivo, poiché le sue azioni sono sempre una reazione a ciò che il Figlio subisce e sono accompagnate – oltre che dal racconto di quello che lei vede – dall'esplicitazione di quello che lei prova.

²⁶² I debiti che la laude passionista delle confraternite di flagellanti ha con la tradizione del pianto di stampo canonica e benedettina sono stati studiati da Franco Mancini che ha affrontato la questione in sede filologica. Egli ha sostenuto che la matrice del *planctus* latino – il quale aveva segnato un primo passo in quel «processo di farcitura nei confronti della originaria *Passio Domini*», fissando una serie di forme drammaturgiche e di *topoi* che ritornano puntualmente nelle successive composizioni – è ancora percepibile nella produzione laudistica confraternale abruzzese del XIII secolo (la cosiddetta *lamentatio* mediana); la forma del pianto segnerebbe l'innestarsi della spiritualità francescana sulla forma sequenziale latina e, traducendola in volgare, avvierebbe una nuova modalità del racconto passionista basato sul tema di una reale *imitatio* della carne sofferente di Cristo come itinerario di redenzione ed esperienza di amore salvifico, che, in seguito, sarebbe la formula specifica dei testi confraternali. Cfr. F. MANCINI, *Tradizione e innovazione in "Donna de Paradiso"*, ora in Id., *Scritti filologici*, Giardini, Pisa 1985, pp. 417-435. Si vedano anche gli studi di V. DE BARTHOLOMAEIS, *Il teatro abruzzese del Medioevo*, Zanichelli, Bologna 1924 e A. UGOLINI, *Testi volgari abruzzesi del Duecento*, Rosenberg e Sellier, Torino 1959.





ponimenti e del loro uso all'interno delle pratiche rituali dei laici²⁶³; anche questo è uno dei filoni di indagine centrali per lo studio del teatro della misericordia. Qui intendo portare solo alcuni esempi di come il medesimo modulo declini diversi ordini drammaturgici e, forse, individui diverse funzioni del pianto.

Gli *incipit* di molti componimenti laudistici sono un chiaro invito alla condivisione del pianto di Maria, che denota il loro marcato valore simpatetico. La struttura della composizione però non è fissata anche se si possono rilevare due macro tipologie: da un lato quella che rimanda alla contemplazione visiva delle membra di Cristo le quali divengono singolo oggetto di pianto, così vicina alla più antica prassi meditativa²⁶⁴. In questo caso la madre guida il lamento comune, soffermandosi con gli occhi su ogni parte del corpo piagato, come chiaramente dimostra una delle laude più diffuse tra i disciplinati, che qui riporto nella lezione di un codice bresciano che ne prevede l'esecuzione *In quinta domenica quadragesima*²⁶⁵:

Venite alla croce a vedere il mi'amore
e piangeti ad alta voce il mio gran dolore.

Piangemo la testa, ch'il mio figliuolo inchina
inverso mi poverella, de dolore tutta piena
sin'alla cervella: passava la corona de spine:
oimè tapina, ch'io moro de dolore.

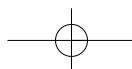
Piangemo gli suoi occhi, che sono così scuriti,
ch'illuminavano tutti gli accecati:
per il sangue ch'ussiva dalla testa erano denigrati,
e come uno ladrone gli sono imbindati.

Piangemo la sua faccia e lo suo santo viso,
ch'allegra gli angeli del paradiso:

²⁶³ È in tal contesto che andrà inserito il delicato capitolo del magistero di Jacopone da Todi, che tanto con lo *stabat mater* quanto con *Donna de Paradiso* segnò certamente uno snodo significativo. L'analisi richiederebbe un'attenzione appropriata che non è possibile in questa sede.

²⁶⁴ Cfr. *supra*, capitolo III, par. ?

²⁶⁵ *Un laudario camuno*, a cura di A. Cistellini, «Commentari dell'Ateneo di Brescia. Atti della fondazione Ugo da Como», 177 (1978), pp. 155-223. La lauda figura con diverse lezioni in codici di Saluzzo, Bra, Torino, Carmagnola, Genova, Novara.





li Giudei gli spudavano, schernivano con gran riso:
hor è palido e luto, senza nessun colore.

Piangemo la sua bocca e la sua santa lingua:
felle et aceto pongente fu la sua bevanda.
Il mio figliuolo haveva sete per li tormenti e pena,
e mi, madre dolenta, non lo potevi soccorrere.

Piangemo li brazi che sono così sfracassati,
quasi fuori del corpo gli sono stratiati:
con due chiodi de ferro in croce son'inchiodati,
e quelle sante mani senza niuni peccati.

Piangemo il lato del mio diletto sposo,
che d'una lanza gli fu passato il cuore pietoso:
acqua gl' iusiva e sangue pretioso:
e il mio cuore è ferito d'uno dolor sì penoso.

Piangemo il corpo chi è tanto flagellato,
che d'ogni parte l'hanno impiagato.
E mi, madre tapina che l'havevi portato,
con gran dolore il mio cuore l'hanno passato.

Piangemo le sue gambe e li suoi piedi santi:
a servire li peccatori non furono mai stanchi:
con un chiodo furono inchiodati acuti.
Hor piangete tutti, piccoli et grandi, la passione. Amen.

Dall'altro, il pianto di Maria è invece occasione per rinarrare l'intera vicenda passionista. In questo caso il racconto può assumere diverse forme, da quella lirica a quella dialogica, e aprirsi a una dimensione drammatica²⁶⁶. A questo modulo rimandano laude

²⁶⁶ Come è noto, il dibattito attorno alla forma della lauda e al suo rapporto con la rappresentazione è annoso e irrisolto. A tal proposito rimando al già citato studio di APOLLONIO, *Lauda drammatica umbra*. Egli, infatti, diede un quadro sintetico e critico degli studi attorno alla forma della lauda, a partire da quelli svolti sul finire dell'Ottocento da Ernesto Monaci, proseguendo con la scuola del D'Ancona, del De Bartholomaeis e del Toschi. Al di là delle teorie derivazioniste che fanno procedere la lauda drammatica da quella narrativa, innestandola o meno sul contesto delle cerimonie drammatiche, Apollonio insiste sulla differenza tra dramma e teatro, puntando l'attenzione sulla forza performativa che la parola poetica possiede, in quanto espressione di un coro che elegge un «dato organismo semantico [...] per oggettiva-





assai note come la già citata *Levate li occhi e resguardate*, o l'altra sempre da Assisi *Or ve piaccia d'ascoltare e i vostre occhi endure a pianto*²⁶⁷.

Accanto alle lacrime di compassione, poi, c'è anche un pianto autonomo questa volta più espressamente connotato come penitenziale, nel quale il *condolere* della madre diviene modello per il lamento del devoto, ma assume l'accento della *compunctio cordis* e della contrizione per il peccato: in questo caso il dono delle lacrime è suscitato dalla contemplazione del dolore della carne di Cristo che per amore redime e libera dal male:

Quand'io guardo el mio Signore
chi pende in croce così impiagato
bene dovemo piangere con dolore
et lassare ogni peccato.

[...]

O lassa che de quelli chiodi pongenti
Ne fu ferita la sua madre
Che tanta pena vedeva portare
El suo figliolo senza peccato.

E guardo la testa de Christo inclina
Ali peccatori cum pietate
Che fu incoronata de spine
Con si gran crudelitate:

Oy mei quante dure masellate
Rezeve lo re del paradiso,
sputato gli fu per lo vixo
come un ladrone fu imbindato.

[...]

re drammaticamente la storia di cui partecipa e il suo valore» (*ibi*, p. 411). Sul problema strutturale della lauda cfr. I. BALDELLI, *La lauda e i Disciplinati*, in *Il Movimento dei Disciplinati*, pp. 338-367; A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il Movimento dei Disciplinati*, pp. 460-475; C. BARR, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo 1988. Sui rapporti tra lauda e rappresentazione il riferimento bibliografico è ancora A.M. TERRUGGIA, *In quale momento i disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, in *Il Movimento dei Disciplinati*, pp. 434-459. Fondamentale oggi lo studio di NERBANO, *Il teatro della devozione*.

²⁶⁷ Cfr. *Il Laudario "Fron dini" dei Disciplinati di Assisi (sec. XIV)*, a cura di F. Mancini, Olschki, Firenze 1990, pp. 131-145.



et de poy penso de la bevanda
che fu data al moi Signore,
quando ello moriva in tanta pena
Vedendo la morte in gran dolore

Oy mey lassa mi peccatore
Che non piango quelli tormenti
Di felle e di azeto similmente
Lo salvatore fu abbeverato.

Et pono mente sovra la croce
A Cristo fontana di pietate
E vedo le sue mane pietose
Con grandi chiodi tutte squarziate

Et guardo le braze sì tirate
Che stano aperte a lo peccatore
Cristo ne mostra tanto amore
Ora chi de' stare più indurato!

Et remiro il suo sancto lato
Del mio cratore
Et lo vedo sì squartato
Fino al core pieno de dolore,
[...]
Et guardo el suo dolze corpo
Che era tanto delicato
In ogni parte onde me volgio
El vedo tuto impiagato
[...]
et vedo le gambe del Signore
et li sui pedi sì tormentati
a servirli a li peccatori
sempre son stati aparechiati.

Lo bono Jhesu che ne ha salvati
Nel suo amore sì ne conforta
Et nel' hora de la morte
Ne mena al suo regno beato. Amen²⁶⁸.

²⁶⁸ Lauda XXIII del manoscritto Molli, in LONGO, *Letteratura e pietà a Novara*, pp. 359-361.



La funzione penitenziale ha in sé il principio dell'imitazione attiva, del conformarsi a Cristo fisicamente e moralmente: una lauda molto diffusa nel settentrione d'Italia dà molto bene l'idea della sovrapposizione tra i due atteggiamenti ed è, in qualche modo, la versione poetica della pratica devozionale osservata dai flagellanti di Pomarance: con il laccio al collo e le braccia in croce, facendosi come Cristo e dunque ripresentando anche concretamente la sua passione, il devoto chiede misericordia:

Se mai per dura et miseranda sorte
 Pietà ti strinse el cuor a pianger forte,
 Hor ti disponi a pianger più che mai
 e compassione al tuo Signor havraij,
 Qual hor tu vedi schernito et spudatiato
 Pieno di sangue afflitto et lacerato.
 Con una canna nelle sue man divine,
 Coronato d'acute (et) dure spine,
 Con el laccio al collo, et con le man legate,
 Hor genuflessi con pietà mirate.
 Vedi, ecco l'huomo, popul mio diletto,
 Tuo Signor, Verbo incarnato e Dio perfetto.
 Ecco l'huomo vero figliuol d'Iddio
 Fatto mortale per il peccato rio.
 Ecco l'huomo per divina opra e cura
 Concetto (et) nato d'alma madre pura.
 Ecco l'huomo alla morte rappresentato
 Per te come un agnello immaculato.
 Ecco l'huomo, o peccator ribello,
 Che t'ha cavato dal crudel hostello.
 Ecco l'huomo di spine incoronato
 Per coronarti, e farti in ciel beato.
 Spudacciato, (et) schernito con stridore
 Ligato (et) flagellato con dolore,
 Per purgare delli nostri corpi le delizie
 Golla, superbia, vanità et tristitie.
 Ho cuor crudele e duro più che'l sasso:
 Deh, piange el tuo Signor a questo passo.
 Alza la mente e con le braccia in croce
 Chiede misericordia ad alta voce²⁶⁹.

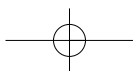
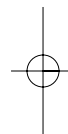
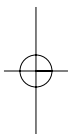
²⁶⁹ Il testo è nell'edizione di Roberto Tagliani in *Con le braccia in croce*, pp. 148-149.

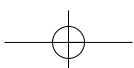
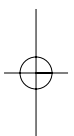
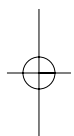
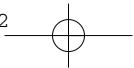


Affetto, contrizione, imitazione: credo che questa sia la cifra propria del *pianger la passione* confraternale il quale unisce le lacrime disperate della meditazione penitenziale a quelle consustanziali della madre e, infine, a quelle stesse dell'uomo che partecipa del dolore di Dio e imita il suo amore.

Con la 'drammaturgia corale' delle confraternite laiche quell'esperienza d'amore che prima era riservata a pochi, teologi, e poi al gruppo dei monaci, divenne di tutti.

Per la liturgia, la preghiera, l'arte, la rappresentazione, il pianto della passione non fu più quello di un singolo, ma quello di un coro che andò oltre la compassione per il dolore di Cristo, incarnandola nelle azioni di cura, agendola nella misericordia chiesta e fatta per sé e verso gli altri.





BIBLIOGRAFIA

1. *Abbreviazioni*

AH *Analecta Hymnica Medii Aevi*, a cura di C. Blume, G.M. Dreves, H.M. Bannister, 55 voll., Reiland, Leipzig 1886-1922, ora in versione digitale acquistabile al sito www.erwin-rauner.de.

CCCM *Corpus Christianorum, continuatio mediaevalis*, Brepols, Turnhout 1966.

DS *Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et mystique, Doctrine et Histoire*, 17 tomi, 21 voll., Beauchesne, Paris 1933-1995.

HS *Hebdomada Sancta*, a cura di H.A.P. Schmitt, 2 voll., Herder, Roma-Friburgo-Barcinone 1956-1957.

MGH *Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum*, Societas aperiendis fontibus rerum germanicarum, Frankfurt 1819-1969, ora in versione digitale realizzata dalla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco e liberamente consultabile al sito <http://www.mgh.de>.

PL *Patrologiae cursus completus: Series Latina*, a cura di J.P. Migne, 221 voll., Migne, Paris 1879-1974, ora acquistabile in versione digitale, 5 cd, Chadwyck-Healey Inc, Cambridge 1993-1996 e on-line all'indirizzo <http://chadwyck.co.uk>.

2. *Fonti*

Acta Synodi Atrebatensis in Manichaeos, PL 142, coll. 1271-1312.

Angèle de Foligno: le dossier édité par C. Barone et J. Dalarum, Ecole française de Rome, Roma 1999.

ADEMARO DI CHABANNES, *Chronicon*, ed. P. Bourgain-Hemeryck, R. Landes, G. Pon, CCCM 129, 1999.

AELREDO DI RIEVAULX, *L'amicizia spirituale*, a cura di D. Pezzini, San Paolo, Cinisello Balsamo 1998².

–, *Lo specchio della carità*, a cura di D. Pezzini, San Paolo, Cinisello Balsamo 1999.

– *Opera omnia, I, Opera ascetica*, ed. A. Hoste, C.H. Talbot, R. Vender Plaetse, CCCM 1, 1971.

–, *Regola delle recluse*, a cura di D. Pezzini, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004.

Amalarii episcopi opera liturgica omnia, ed. I.M. Hanssens, 3 voll., Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano 1948-1950.

AMALARIO DI METZ, *De Ecclesiasticis Officiis*, PL 105, coll. 993-1242.

–, *Eclogae de officio missae*, PL 105, coll. 1315-1332.

ANGELA DA FOLIGNO, *Il libro della beata Angela da Foligno* (edizione critica), a cura di L. Thier e A. Calufetti, Editiones Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, Grottaferrata 1985.

ANGILBERTO DI SAINT-REQUIER, *Institutio de diversitate*, in *Corpus Consuetudinum Monasticarum, I, Initia Consuetudinis Benedictinae*, a cura di K. Hallinger, Siegburg 1963.

ANSELMO D'AOSTA, *Orationes sive meditationes*, in *Opera omnia*, III, ed F.S. Schmitt, Nelson, Edinburgh 1946.

–, *Orazioni e meditazioni*, Jaca Book, Milano 1997.

ARNOLDO DI BONEVALLE, *Libellus de laudibus B. Mariae Virginis*, PL 189, coll. 1725-1734.

–, *Tractatus de septem verbis Domini in cruce*, PL 189, coll. 1677-1726.

Atti del concilio niceno secondo ecumenico settimo, a cura di P.G. di Domenico, 2 voll., Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004.

BERNARDO D'ANGERS, *Liber miraculorum Sanctae Fidis*, a cura di L. Robertini, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994.

BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Opere*, a cura di F. Gastaldelli, Scriptorium Claravallense. Fondazione studi cistercensi, Milano 1994.

Sancti Bernardi opera, a cura di J. Leclercq, C.H. Talbot, H.M. Rochais, X voll., Editiones Cistercie-NSES, Roma 1957-1977.

BONAVENTURA, *Opera Omnia. Edita studio et cura P.P. Collegii a S. Bonaventura; ad plurimos codices mss. emendata anecdotis aucta prolegomenis scholiis notisque illustrata*, 10 voll., Quaracchi, Firenze 1883-1902.

–, *Opere*, edizione latino-italiana a cura di J. Guy Bougerol, C. Del Zotto, L. Sileo, Città Nuova, Roma 1998.

CANDIDO DI FULDA, *Opusculum de passione Domini*, PL 106, coll. 57-104.

Carmina Burana texte und Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von P. und D. Diemer, Herausgegeben von B.K. Vollmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt 1987.

CLAUDIO DI TORINO, *Apologeticum atque rescriptum Claudii episcopi adversus Theutmirum abbatem*, PL 105, coll. 459-464, ed. E. Dümmler, MGH, *Epp.* 4, pp. 583-585.

De Meditatione passionis Christi per septem diei horas libellum, PL 94, coll. 561-568.

Dialogus Beatae Mariae Viriginis et Anselmi de Passione Domini, PL 159, coll. 271-290.

DUNGALO, *Responsa contra perversas Claudii Taurinensis episcopi, sententias*, PL 105, coll. 465-530, ed. E. Dümmler, MGH, *Epp.* 4, pp. 583-585.

EGERIA, *Diario di Viaggio*, introduzione, traduzione e note di E. Giannatelli, San Paolo, Cinisello Balsamo 1992.

EGINARDO, *Quaestio de adoranda cruce*, ed. K. Hampe, MHG, *Epp.* 5, pp. 146-147.

GEZO DA TORTONA, *Liber de corpore et sanguine Christi*, PL 137, coll. 371-406.

GIOVANNI DI FÉCAMP, *Pregare nel Medioevo. La Confessio theologica e altri scritti*, Jaca Book, Milano 1986.

GIONA DI ORLEANS, *De cultu imaginum libri tres*, PL 106, coll. 305-388.

GIUSTINO, *Dialogo con Trifone*, introduzione, traduzione e note di G. Visonà, San Paolo, Cinisello Balsamo 1988.

INGUANEZ D.M., *Un dramma della Passione del secolo XII*, «Miscellanea Cassinese», 12 (1936), pp. 7-38 e 17 (1939), pp. 6-56.

ONORIO AUGUSTODUNENSES, *Gemma animae*, PL 172, coll. 541-738.

– *Sigillum Beatae Mariae*, PL 172, coll. 495-518, ed. a cura di C. Dezzuto, Glossa, Milano 2006.

Il laudario dei Battuti di Modena. Testo, nota linguistica e glossario a cura di M. Salem Elsheikh, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2001.

Il Laudario "Fron dini" dei Disciplinati di Assisi (sec. XIV), a cura di F. Mancini, Olschki, Firenze 1990.

Il Sogno della Croce e liriche del Duecento inglese sulla Passione, a cura di D. Pezzini, Pratiche Editrice, Parma 1992.

JOANNES ROTOMAGENSIS, *Liber de officiis ecclesiasticis ad Maurilium*, PL 147, coll. 27-62.

LANDOLOFO SENIORE, *Historia Mediolanensis*, PL 147, coll. 803-954, ed. L.C. Bethmann e W. Wattenbach, MGH, *Scriptores VIII*, pp. 32-100.

LANFRANCO DI BEC, *Decreta Lanfranci monachi Contuariensibus transmissa*, ed. D. Knowles, *Corpus consuetudinum monasticarum*, 3-4, 1967.

–, *Liber de corpore et sanguine domini*, PL 150, coll. 407-441, ed. R.B.C. Huygens, CCCM 171, 2000.

La Passion des Jongleurs. Texte établi d'après la "Bible des sept etas du monde" de Geufroi de Paris, par A. Joubert et A. Perry, Beauchesne, Paris 1981.

La Passion de Semur, edita da P. Durbin con introduzione e note di L.R. Muir, The University, Leeds 1981.

La Passion du Palatinus, édition bilingue, ed. J. Ribard, Champion, Paris 1992.

Laude dei battuti di Rendena nel sec. XIV, in *Teatro veneto*, pp. 27-39.

Le mystère d'Adam (Ordo representationis Ade). Texte complet de manuscrit de Tours, ed. P. Aebischer, Droz-Minard, Genève-Paris 1964.

Liber de passione Christi (Ogiero di Locedio), PL 182, coll. 1133-1142.

Libro dei battuti di S. Defendente da Lodi, a cura di G. Agnelli, «Archivio storico lodigiano», 21 (1902), pp. 1-108.

Meditationes vitae Christi olim S. Bonaventurae attributae, ed. M. Stallings-Taney, CCCM 153, 1997.

Opus Caroli Regis contra synodum (Libri Carolini anche PL 98, coll. 999-1248), ed. A. Freeman, MGH, *Concilia*, II, Suppl. 1.

Passion Catalane-occitane, ed. A.A. MacDonald, Droz, Genève 1999.

PIER DAMIANI, *Lettere*, a cura di G.I. Gargano, N. D'Acunto, L. Saraceno, in *Opere di Pier Damiani*, I volume, 4 tomi, 2000-2005.

–, *Opere di Pier Damiani. Edizione latino-italiana promossa dalla Congregazione Camaldolese OSB*, diretta da G.I. Gargano, Città Nuova, Roma 2000-.

–, *Poesie e Preghiere*, a cura di U. Facchini e L. Saraceno, in *Opere di Pier Damiani*, IV, 2007.

–, *Die Briefe des Petrus Damiani*, ed. K. Reindel, 4 voll., München 1983-1993, in MGH, *Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, IV.

–, *Sermones*, ed. I. Lucchesi, CCCM 57, 1983.

PIETRO COMESTORE, *Historia Scolastica*, PL 198, coll. 1049-1722, ed. A. Sylwan, CCCM 191, 2005.

RABANO MAURO, *In honorem Sanctae Crucis*, ed. M. Perrin, CCCM 100, 1997.

–, *Opusculum de Passione Domini*, PL 112, coll. 1425-1430.

RADBERTO PASCASIO, *De corpore et sanguine Domini, cum appendice epistola ad Fredugardum*, ed. B. Paulus, CCCM 16, 1969.

RATERIO DA VERONA, *Dialogus confessionalis*, PL 136, coll. 393-444, ed. P.L.D. Reid, CCCM 46A, 1984, pp. 221-265.

Regularis Concordia Anglicae nationis, PL 137, coll. 475-502 ed. T. Symons in *Corpus Consuetudinum Monasticarum* 7, 3, *Consuetudinum saeculi X/XI/XII monumenta non-cluniacensia*, pp. 187-256.

RODOLFO IL GLABRO, *Historia sui temporis*, PL 142, coll. 611-698, ed. G. Andenna e D. Tuniz, *Storie dell'anno mille. I cinque libri delle Storie di Rodolfo il Glabro*, Jaca Book, Milano 2004.

RUPERTO DI DEUTZ, *Commentaria in Cantica Canticorum*, ed. R. Haacke, CCCM 26, 1974.

–, *Commentaria in evangelium sancti Joannis*, ed. R. Haacke, CCCM 9, 1969.

SEDULIO, *Carmen Paschale*, ed. J. Huemer, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* (CSEL), X, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1885, n.e. a cura di V. Panagl, 2007.

Sigillum Beatae Mariae, a cura di C. Dezzuto, Glossa, Milano 2006.

Sponsus. Damma delle vergini prudenti e delle vergini stolte, testo letterario a cura di D.S. Avalle, testo musicale a cura di R. Monterosso, Ricciardi, Milano-Napoli 1965.

THIETMAR DI MERSEBERG, *Chronicon*, PL 139, coll. 1183-1422.

Un laudario camuno, a cura di A. Cistellini, «Commentari dell'Ateneo di Brescia. Atti della fondazione Ugo da Como», 177 (1978), pp. 155-223.

3. Studi

ABRAHAM P., *The Mercator-Scenes in Medieval French Passion Plays*, «Medium Aevum», 3 (1934), pp. 112-123.

ACKERMAN R.W., *The Liturgical Day in Ancrene Riwele*, «Speculum», 53 (1978), 4, pp. 734-744.

AITKEN BRADSHAW E., *Jesus' Death in Early Christian Memory: The Poetics of the Passion*, *Novum Testamentum et Orbis Antiquus*, Studien zur Umwelt des Neuen Testament 53, Vandenhoeck & Ruprecht-Academic Press, Göttingen-Fribourg 2004.

AGAZZI C., *Una gloriosa confraternita bergamasca: i disciplinati di S. Maria Maddalena di Bergamo*, «Bergomum», 8 (1934), pp. 15-38 e pp. 201-232.

Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana, Atti del Seminario di Perugia, Università degli Studi, Perugia 1978.

ALLEGRI L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2003⁶.

ANDENNA G., *La devozione confraternale per la Passione di Cristo nel tardo Medioevo*, in *Il teatro delle statue*, pp. 21-31.

ANDERSON E.R., *Liturgical Influence in The Dream of the Rood*, «Neophilologus», 73 (1989), pp. 293-304.

ANDRUS T.W., *The Devil on the Medieval Stage in France*, «Treteaux», 3 (1981), pp. 47-81.

Anima e corpo nella cultura medievale, Atti del V Convegno di Studi della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (Venezia, 25-28 settembre 1995), a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999.

ANTOINE J.P., *Mémoire, lieux, et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e e XIV^e siècles*, «Annales ESC», 48 (1993), pp. 1447-1469.

ALLEN E.H., *A Note on the "Lamentation of Mary"*, «Modern Philology», 14 (1916), 4, pp. 255-256.

Anger's Past: the Social Uses of an Emotion in the Middle Ages, ed. B.H. Rosenwein, Cornell University Press, Ithaca-London 1998.

APOLLONIO M., *Storia, dottrina e prassi del coro*, Morcelliana, Brescia 1956.

–, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo Centenario dal suo inizio*, pp. 395-433.

–, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1954-1958.

APOSTOLOS-CAPPADONA D., *On the Art of Devotion and the Devotion of Art: Icons, Diptychs and Religious Intimacies*, «American Arts Quarterly», 24 (2007), 2, pp. 19-25.

ARCANGELI MARENZI M.L., *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del Medioevo*, Libreria Universitaria Editrice, Venezia 1968.



AREFORD D.S., *The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ*, in *The Broken Body*, pp. 212-238.

ARNOLD J. W., *Time and Religious Drama: An Investigation into the Formal Dramatic Structure of Twelve Passion Plays of the Middle Ages*, Diss., Michigan State University, 1977.

Arti e storia nel Medioevo, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, 4 voll., Einaudi, Torino 2002-2004.

ASHE L., *The 'Short Charter of Christ': An Unpublished Longer Version, from Cambridge University Library, MS Add. 6686*, «Medium Aevum», 72 (2003), pp. 32-48.

ASTON M., *Corpus Christi and Corpus Regni: Heresy and the Peasants' Revolt*, «Past and Present», 143 (1994), pp. 3-47.

AYRES L., *An Italian Romanesque Manuscript of Hrabanus Maurus' "De Laudibus Sanctae Crucis" and the Gregorian Reform*, «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 13-27.

AVALLE D'ARCO S., *Cultura e lingua francese delle origini nella "Passion" di Clermont-Ferrand*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962.

MICHELE B., *Ad Ipsius Christi effigiem: il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore*, in *La Santa Croce di Lucca*, pp. 115-130.

BAIRD J.L., *Natura plangens, the Ruthwell Cross, and the Dream of the Rood*, «Studies in Iconography», 10 (1984-86), pp. 37-51.

BAKER E.P., *The Sacraments and the Passion in Medieval Art*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 89 (1947), pp. 80-81.

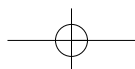
BALDELLI I., *Dal Pianto Cassinese alla lauda umbra*, «Rassegna linguistica italiana», 85 (1981), 1-2, pp. 5-15.

–, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *La letteratura italiana. Storia e geografia, I. L'età medievale*, 1987, pp. 28-63.

–, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Adriatica editrice, Bari, 1983².

–, *Problemi e rapporti tra uso del volgare e scrittura nei più antichi documenti italiani*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, pp. 187-193.

–, *Scongiuri cassinesi del secolo XII*, «Studi di filologia italiana», 14 (1956), pp. 455-468.



- BALDOVIN J.F., *The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Pontificale Institutum Studiorum Orientalium, Roma 1987.
- BARASCH M., *The Crying Face*, «Artibus et Historiae», 8 (1987), 15, pp. 21-36.
- BARR C., *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo 1988.
- BARRÉ H., *Le Planctus Mariae attribué à saint Bernard*, «Revue d'Ascétique et de Mystique», 28 (1952), pp. 243-266.
- , *Prières anciennes de l'occident à la Mère du Sauveur. Des origines à saint Anselme*, Lethielleux, Paris 1963.
- BASERGA G., *Un Laudario quattrocentesco a Como*, «Periodico della società storica della provincia e antica diocesi di Como», 25 (1924), pp. 5-18.
- BATTAGLIA R.L., *Ad excitandum devotionis affectum. Gli scritti e le immagini sacre*, in *Sacre passioni*, pp. 19-23.
- BAÜML F.H.B., *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, «Speculum», 55 (1980), 2, pp. 237-265.
- BAXANDALL M., *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, trad. it. di A. Fabrizi, Einaudi, Torino 2000.
- , *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, ed. it. a cura di M.P. Dragone e P. Dragone, Einaudi, Torino 2001².
- BECKWITH S., *Christ's Body. Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*, Routledge, London-New York 1996².
- BELTING H., *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, «Dumbarton Oaks Papers», 34 (1980-81), pp. 1-16.
- , *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della passione*, trad. it. di G. Cusatelli, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986.
- , *La vera immagine di Cristo*, trad. it. di A. Cinato, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- , *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it. di B. Maj, Carocci, Milano 2001.
- BELTRAMETTI A., *Immagini della donna, maschere del "logos"*, in *I Greci*, II, 2, pp. 897-935.
- BENINCA P. - RIZZOLATTI P., *Note quattrocentesche inedite in un laudario dei Battuti di Pordenone. Annotazioni linguistiche*, in *Il Quattrocento nel Friuli Occidentale*, I, pp. 237-252.

BIBLIOGRAFIA

411

BENNETT J.A.W., *Poetry of the Passion. Studies in Twelve Centuries of English Verse*, Clarendon Press, Oxford 1982.

BENEVENUTI A., *Le reliquie del Cristo*, in *La Santa Croce di Lucca*, pp. 107-114.

BERGER B.-D., *La drame liturgique de Pâques du X au XIII siècle. Liturgie et Théâtre*, Beauchesne, Paris 1976.

BERNARDI C., *Corpus hominis. Riti di violenza, teatri di pace*, EuresisEdizioni, Milano 1996.

–, *Festa e teatro nel medioevo: la festa degli innocenti*, «Comunicazioni sociali», 3 (1981), 1, pp. 3-24.

–, *Il teatro della pietà. La fondazione del corpo politico nella Passione di Cristo*, in *Il corpo passionato*, pp. 231-243.

–, *Il teatro delle immagini. Messe in scena del sacro nel culto medievale*, in *Cimabue a Pisa*, pp. 51-55.

–, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

–, *La festa dei folli*, «Annuario della Scuola Superiore delle Comunicazioni sociali», 5 (1977), 1-2, pp. 64-81.

Bernardus Magister. Papers presented at the Nonacentenary Celebration of the Birth of Saint Bernard of Clairvaux, Kalamazoo, ed. by J.R. Sommerfeldt, «Cistercian Studies», 135 (1992).

BERTAMINI T., *Il pianto sul Cristo Morto*, «Illustrazione Ossolana», 10 (1968), pp. 4-9.

BERTONI G., *Postille a una lauda veronese del Duecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 64 (1914), pp. 462-463.

BESTUL T.H., *Chaucer's Parson's Tale and the Late Medieval Tradition of Religious Meditation*, «Speculum», 64 (1989), 3, pp. 600-619.

–, *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996.

BETTARINI R., *Lo stilema della derelitta*, «Studi di filologia italiana», 41 (1983), pp. 5-16.

BETTAZZI E., *Notizia di un laudario del sec. XIII*, Bellotti, Arezzo 1890.

BETTETINI M., *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*, Einaudi, Torino 2004.

- , *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- BEVILACQUA C., *Fra Enselmino da Montebelluna: frate laudario O.E.S.A.*, 1285-1355, Kuhar, Trieste 1994.
- BEVINGTON D., *Medieval Drama*, Houghton Mifflin, Boston 1975.
- BILLANOVICH G., *Uffici drammatici della chiesa padovana*, «Rivista italiana del dramma», 4 (1940), 1, pp. 72-100.
- BINDING H., *Die Datierung des sogenannten Gero-Kruzifixes im Kölner Dom*, «Archiv für Kulturgeschichte», 64 (1982), pp. 63-77.
- BINKLEY T., *The Greater Passion Play from Carmina Burana: An Introduction*, «Alte Musik: Praxis und Reflexion», ed. P. Reidemeister and V. Gutman, Amadeus, 1983, pp. 144–57.
- BINO C., *I disciplini della terra di Breno e il 'teatro della misericordia'*, in *Con le braccia in croce*, pp. 19-71.
- , *Passioni e laude devozionali in area bresciana tra XIV e XVI secolo*, in *Il "teatro" del Corpo di Cristo (secc. XV-XVI)*, pp. 18-39.
- BYNUM C.W., *Sacro convivio sacro digiuno. Il significato religioso del cibo per le donne del Medioevo*, trad. it. di S. Lombardini, Feltrinelli, Milano 2001.
- , *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Columbia University Press, New York 1995.
- , *Jesus as Mother and Abbot as Mother: Some Themes in Twelfth-Century Cistercian Writing*, «Harvard Theological Review», 70 (1977), pp. 257-284.
- , *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1982.
- , *Death and Resurrection in the Middle Ages: Some Modern Implications*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 142 (1998), 4, pp. 589-596.
- , *Material Continuity, Personal Survival, and the Resurrection of the Body. A Scholastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts*, «History of Religions», 30 (1990), pp. 51-85.
- , *Why all the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective*, «Critical Inquiry», 22 (1995), 1, pp. 1-33.
- , *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2006.
- BLACK C.F., *Le confraternite italiane del Cinquecento. Filantropia, carità, volontariato nell'età della Riforma e Controriforma*, trad. it. A. Farè, Rizzoli, Milano 1992.

BLUMENKRANZ B., *Perfidia*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi. Bulletin Du Cange», 22 (1952), pp. 157-170.

–, *Juifs et chrétiens dans le monde occidental. 430-1096*, Peeters, Paris-Louvain-Dudley 2006, pp. 90-93.

BOCCI M., *Gli "Offici" dei flagellanti di Pomarance (sec. XIV)*, «Studi di filologia italiana», 15 (1957), pp. 207-227.

BOEHM B., *Body-Part Reliquaries: The State of Research*, «Gesta», 36 (1997), pp. 8-97.

BONFANTINI M., *Le sacre rappresentazioni italiane*, Bompiani, Milano 1942.

BOLOGNA C., *L'Ordine francescano e la letteratura dell'Italia pretridentina*, in *Letteratura italiana. I. Il letterato e le istituzioni*, pp. 729-797.

BOLZONI L., *La rete delle immagini. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.

–, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.

BOQUET D., *L'ordre de l'affect au Moyen Age*, Publications du CRAHM, Caen 2005.

BORDIER J.-P., *Le jeu de la Passion: le message chrétien et le théâtre français (XIII-XIV)*, Champion, Paris 1998.

BOSSY J., *L'Occidente cristiano, 1400-1700*, trad. it. di E. Basaglia, Einaudi, Torino 1990.

BOURDUA L., *The Franciscan and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

BOWLES E. A., *Were Musical Instruments Used in the Liturgical Service during the Middle Ages?*, «The Galpin Society Journal», 10 (1957), pp. 40-56.

BRANDT M., «*De ligno sancte crucis*»: *ein Kruzifix in Cividale*, in *Sancta Treveris*, pp. 33-40.

BRECKENRIDGE J.D., «*Et prima vidit*»: *The Iconography of the Appearance of Christ to his Mother*, «The Art Bulletin», 39 (1957), pp. 9-32.

BREEZE A., *The Blessed Virgin's Joys and Sorrows*, «Cambridge Medieval Studies», 19 (1990), pp. 41-54.

BRÉHIER L., *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Bloud, Paris 1904.

BRISSEON M., *An Unpublished Detail of the Iconography of the Passion in Le Chastel Perilleux*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 30 (1967), pp. 398-401.

- BRYANT D. - POZZOBON M., *Musica devozione città: la Scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento*, Fondazione Benetton-Editrice Canova, Treviso 1995.
- BROLL E., *Laude e sacre rappresentazioni nel Trentino*, «Annuario degli studenti trentini», 6 (1900), pp. 117-188.
- BROOKS N.C., *The Sepulcher of Christ in Art and Liturgy*, «University of Illinois Studies in Language and Literature», 7 (1921), pp. 145-248.
- BROU P., *Les Improprès du Vendredi saint*, «Revue Grégorienne», 20 (1935), pp. 161-179, e 21 (1936), pp. 1-9 e pp. 44-51.
- BROWN P., *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Columbia University Press, New York 1988.
- BROWN R.E., *La morte del Messia. Un commentario ai Racconti della Passione nei quattro vangeli*, trad. it. di A. Nepi e S. Venturini, Queriniana, Brescia 2003².
- BUCKBEE E.J., *The 'Jeu d'Adam' as 'Ordo Representacionis Evae'*, «Medioevo Romano», 4 (1977), 3, pp. 19-34.
- BÜHLER P., *La mise en scène de l'instant décisif: images de la crucifixion*, in *Le temps dans la peinture*, pp. 22-31.
- BULLOUGH D., *The Carolingian Liturgical Experience*, «Studies in Church History», 35 (1999), pp. 29-64.
- BURGIO A., *La "Passione" del Cicerchia e alcune laudi dei disciplinati senesi*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Boni, Bologna 1980, pp. 423-446.
- BURNAM B., *An Unedited Anglo-Norman Prologue to the Passion des Jongleurs and its Relation to the Passio Christi of Clermont-Ferrand*, «Medium Aevum», 60 (1991), 2, pp. 197-206.
- BURRESI M., CALECA A., *Sacre Passioni: il Cristo depresso del Duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XIV secolo*, pp. 24-43.
- BUSSI V., *Il laudario della confraternita di S. Bernardino di Vercelli. I disciplinati della antica diocesi di Vercelli*, s.e., Vercelli 1973.
- BUTTA L., *Il Crocifisso di Santa Margherita di Belice e l'iconografia del Crucifixus dolorosus in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Il Gattopardo, Santa Margherita di Belice 2003.
- BÜTTNER F.O., *Imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, G. Mann, Berlin 1983.
- BUZZETTI GALLARATI S., *Una Passione inedita di tradizione bergamasca*, «Studi di filologia italiana», 43 (1985), pp. 6-44.

- CABASSUT A., *Une dévotion médiévale peu connue: la dévotion a Jésus Notre Mère*, «Revue d'ascétique et de mystique», 25 (1949), pp. 234-245.
- CADEI A., PIVA P., *L'arte medievale nel contesto 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*, Jaca Book, Milano 2006.
- CALECA A., *I gruppi toscani*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 327-330.
- CALLISEN S.A., *The Iconography of the Cock on the Column*, «The Art Bulletin», 21 (1939), pp. 160-178.
- CAMILLE M., *Mimetic Identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages: A Double-sided Panel by Meister Francke*, in *The Broken Body*, pp. 183-210.
- , *The Gothic Idol. Ideology an Image-making in Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- CAMPBELL T.P., *Liturgy and Drama: Recent Approaches to Medieval Theatre*, «Theatre Journal», 33 (1981), 3, pp. 289-301.
- CANETTI L., *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo*, Viella, Roma 2002.
- CANUTESON J., *The Crucifixion and the Second Coming in "The Dream of the Rood"*, «Modern Philology», 66 (1969), pp. 293-297.
- CAPELLE B., *Aux origines du culte de la croix*, «Questions liturgiques et paroissiales», 27 (1946), pp. 157-162.
- CAPITANI O., *Studi su Berengario di Tours*, Milella, Lecce 1966.
- , *Studi per Berengario di Tours*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 69 (1957), pp. 71-88.
- , *Eresie nel medioevo o medioevo ereticale?*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi», 174 (1994), pp. 5-15.
- , *Medievo ereticale*, Il Mulino, Bologna 1977.
- , *Motivi di spiritualità cluniacense e realismo eucaristico in Odone di Cluny*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 71 (1959), pp. 1-18.
- CARIBONI G., *La via migliore. Pratiche memoriali e dinamiche istituzionali nel liber del capitolo dell'abbazia cistercense di Lucedio*, Lit Verlag, Berlin 2005.
- CARRERO SANTAMARÍA E., *El Santo Sepulcro. Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)*, «Anuario de Estudios Medievales», 27 (1997), 1, pp. 461-477.

CARRUTHERS M., *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, trad. it. di L. Iseppi, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 2006.

–, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

–, *The Poet as Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages*, «New Literary History», 24 (1993), pp. 881-904.

CASAGRANDE C., *Per una storia delle passioni in Occidente. Il Medioevo cristiano*, «Peninsula», 3 (2006), pp. 11-18.

–, VECCHIO S., *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)*, «Annales Economies Sociétés Civilisations», 34 (1979), pp. 913-928.

CASARTELLI NOVELLI S., *Segno salutis e segno iconico: dalla invenzione costantiniana ai codici astratti del primo altomedioevo*, in *Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale*, pp. 105-172.

CASCETTA A.M., *La passione dell'uomo: voci dal teatro europeo del Novecento*, Edizioni Studium, Roma 2006.

–, *La questione del testo drammatico: linee introduttive*, «Comunicazioni sociali», 19 (1997), 2, pp. 127-134.

– (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

–, CARPANI R. (a cura di), *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Vita e Pensiero, Milano 1995.

–, PROVENZANO P., *La parola 'verticale' e 'responsabile' per una drammaturgia di meditazione corale*, in *Istituzione letteraria e drammaturgia. Mario Apollonio (1901-1971). I giorni e le opere*, Atti del Convegno (Brescia-Milano, 4-7 novembre 2001), a cura di C. Annoni, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp. 433-495.

CASNATI F., *San Francesco e il movimento dei Laudesi*, in *Lotta con l'Angelo*, Vita e Pensiero, Milano 1942.

–, RE M.L., *Laudi mariane di antichi battuti comaschi*, S.A.G.S.A., Como 1954.

CASTELLANI A., *Note sulla lingua degli "Offici" dei flagellanti di Pomarance*, «Studi di filologia italiana», 15 (1957), pp. 229-240.

CATTIN G., *Testi melici e organizzazione rituale nella processione fiorentina di «depositio» secondo il manoscritto 21 dell'Opera di S. Maria del Fiore*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medievale*, pp. 243-265.

–, *Testi e musiche dei Compiani mariani fino al XV secolo nell'Italia del nord*, in *Il teatro delle statue*, pp. 87-109.

–, *Tra Padova e Cividale: nuova fonte per la drammaturgia sacra nel Medioevo*, «Il Saggiatore musicale», 1 (1994), pp. 7-111.

CAVADINI J.C., *The Last Christology of the West: Adoptionism in Spain and Gaul, 785-820*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.

CAVALCANTI E., *Croce (Tipologia patristica)*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Treccani, Roma 1994, pp. 529-535.

–, *Esegesi tipologica riferita alla croce (secc. II-III). Temi e sviluppi*, «Bessarione», 10 (1993), pp. 27-45.

CELLUCCI L., *Le "Meditationes Vitae Christi" e i poemetti che ne furono ispirati*, «Archivum Romanicum», 22 (1938), pp. 30-98.

CENCI C., *Un codice di Rieti e fra Roberto da Lecce*, «Archivum Franciscanum Historicum», 59 (1966), pp. 85-184.

CHAMBERS E.K., *The Medieval Stage*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford 1903.

CHASE C.L., *"Christ III", "The Dream of the Rood", and Early Christian Passion Piety*, «Viator», 11 (1980), pp. 11-33.

CHÂTILLON J., *"Nudum Christum nudus sequere": Note sur les origines et la signification du thème de la nudité spirituelle dans les écrits de Saint Bonaventura*, in *S. Bonaventura, 1274-1974*, IV, 1973, pp. 719-772.

–, *La Mouvement canonial ai Moyen Age: riforme de l'Eglise, spiritualité et culture*, Brepols, Turnhout 1992.

CHAZELLE C., *Crucifixes and the Liturgy in the Ninth-Century Carolingian Church*, in *Il Volto Santo in Europa*, pp. 67-93.

–, *Memory, Instruction, Worship: Gregory's Influence on Early Medieval Doctrines of the Artistic Image*, in *Gregory the Great: A Symposium*, pp. 181-215.

–, *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

CHIESA M., *Poemi biblici fra Quattro e Cinquecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 119 (2002), pp. 161-192.

CHIODI L., *L'antica produzione poetica bergamasca*, «Bergomum», 31 (1957), 4, pp. 1-40.

COHEN G., *Le Théâtre en France au Moyen Age*, Les Editions Rieder, Paris 1928.

CHRIST K., *Das altfranzösische Passionspiel der Palatina*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 40 (1920), pp. 405-489.

Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto, catalogo della mostra di Pisa (Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo-25 giugno 2005), a cura di M. Burrelli e A. Caleca, Pacini Editore, Ospedaletto 2005.

CIOCIOLA C., *Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventese)*, «Studi di Filologia Italiana», 37 (1979), pp. 33-87.

CLEMOES P., *King and Creation at the Crucifixion: The Contribution of Native Tradition to The Dream of the Rood*, in *Heroes and Heroines in Medieval English Literature*, pp. 31-43.

COHEN E., *Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in the Later Middle Ages*, «Science in Context», 8 (1995), pp. 47-74.

–, *The Animated Pain of the Body*, «The American Historical Review», 105 (2000), pp. 36-68.

COHEN G., *Le Théâtre en France au Moyen Age*, Les Editions Rieder, Paris 1928.

–, *Were There Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries? Commentary*, «Speculum», 20 (1945), 1, pp. 96-98.

COLETTI T., *Devotional Iconography in the N-Town Marian Plays*, «Comparative Drama», 11 (1977), pp. 22-44.

–, *Mary Magdalene and the Drama of Saints. Theater, Gender, and Religion in Late Medieval England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004.

Con le braccia in croce. La Regola e l'Ufficio della Quaresima dei disciplini di Breno, a cura di C. Bino e R. Tagliani, Università 2000, Breno 2004.

CONSTABLE G., *Culture and Spirituality in Medieval Europe*, Variorum, Aldershot-Brookfield 1996.

–, *Past and Present in the Eleventh and Twelfth Centuries. Perceptions of Time and Change*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione*, pp. 135-170.

–, *A Living Past: The Historical Environment of the Middle Ages*, «Harvard Library Bulletin», n.s., 1990, 3, pp. 49-70, ripubblicato in ID., *Culture and Spirituality*, V.

–, *The Reformation of the Twelfth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

–, *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Convergences Médiévales: Mélanges offerts à Madeleine Tyssens, ed. N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin, De Boeck Université, Bruxelles 2000.

CORBIN S., *La Deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (analyse de documents portugais)*, Belles Lettres, Paris 1960.

CORNAGLIOTTI A., *Ricerche sul teatro piemontese: la "Passione" di Revello*, «Studi Piemontesi», 1 (1972), 2, pp. 84-92.

CORSARO F., *L'opera poetica di Sedulio. Traduzione e commento*, Centro di studi di storia arte e letteratura cristiana antica, Catania 1948.

COUCHMAN J., *Action and Passio. The Iconography of the Scene of Christ at the Home of Mary and Martha*, «Studi medievali», 26 (1985), 2, pp. 711-719.

COUSINS E., *The Humanity and the Passion of Christ*, in *Christian Spirituality. I*, pp. 375-391.

CREMA E., *L'indizio di una prolungata fortuna: il Pianto della Vergine di Enselmino da Montebelluna nella Passione di Revello*, «Aevum», 76 (2002), pp. 609-618.

CREMASCHI G., *Planctus Mariae. Nuovi testi inediti*, «Aevum», 29 (1955), pp. 393-468.

Christian Spirituality. I. Origins to the Twelfth Century, ed. by B. McGinn, J. Meyendorff, J. Leclercq, Crossroad, New York 1985.

Christian Spirituality. II. High Middle Ages and Reformation, ed. by J. Raitt, B. McGinn, J. Meyendorff, Crossroad, New York 1987.

CRISTIANI M., *Il «Liber officialis» di Amalario di Metz e la dottrina del «Corpo triforme». Simbolismo liturgico e mediazioni culturali*, in *Culto cristiano, politica imperiale carolingia*, pp. 123-167.

–, *Tempo rituale e tempo storico, comunione cristiana e sacrificio. Le controversie eucaristiche nell'alto medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1997.

CROSSAN D., *The Cross that Spoke: The Origin of the Passion Narrative*, Harper & Row, San Francisco 1988.

CROWDER S., *Signifying God: Social Relation and Symbolic Act in the York Corpus Christi Plays & the Medieval European Stage, 500-1550*, «Renaissance Quarterly», 56 (2003), 2, pp. 546.

CULLER A.D., *Monodrama and the Dramatic Monologue*, «Publications of the Modern Language Association», 90 (1975), 3, pp. 366-385.

Culto cristiano, politica imperiale carolingia, Atti del Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale (Università di Perugia - Accademia Tudertina, Todi, 9-12 ottobre 1977), Monotipia Cremonese, Cremona 1979.

D'ANCONA A., *Origini del teatro italiano*, 3 voll., Loescher, Torino 1872 (rist. anast. Bardi, Roma 1966).

DAMASCO A., *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt, San Diego 1999.

DARBY N.A., *Conversion. The Old and the New in Religion from Alexander to Augustine of Hippo*, Clarendon Press, Oxford 1933.

D'AVRAY D.L., *Some Franciscan Ideas about the Body*, «Archivum Franciscanum Historicum», 84 (1991), pp. 343-363.

DE BARTHOLOMAEIS V. (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., Le Monnier, Firenze 1949.

–, *Il teatro abruzzese del Medioevo*, rist. anast. Forni, Bologna 1997.

–, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Società Editrice Internazionale, Torino 1952².

DE BOOR H., *Die Textgeschichte der Lateinischen Osterfeiern*, Max Niemeyer, Tübingen 1967.

DE COUSSEMAKER E., *Drames liturgiques du Moyen Age*, Didron, Paris 1861.

DE FRANCOVICH G., *A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy*, «The Art Bulletin», 19 (1937), 1, pp. 4-57.

–, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 1938, pp. 144-261.

DE LANDSBERG J., *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, La renaissance du livre, Bruxelles 2001.

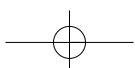
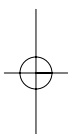
DELÂRUELLE E., *La piété populaire au moyen age*, Bottega d'Erasmus, Torino 1965.

–, *San Francesco e la pietà popolare*, in *La religiosità popolare nel Medio Evo*, pp. 245-249.

DE LAUDE S., «Non sarà forse un mimo?» *Teatro e racconto in alcuni testi del medioevo francese*, «Moderna», 3 (2001), pp. 55-67.



- , *Il 'monologo drammatico'. Sul repertorio dei giullari nel Medioevo*, «Anticomoderno», 5 (2001), pp. 41-54.
- , *Di-vertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo*, «Critica del Testo», 7 (2003), 3, pp. 1343-1346.
- DELCORNO C., *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1989.
- DE LIAÑO I. G., *Le immagini di Cristo nel cristianesimo delle origini*, trad. it. di C. Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- DELIO I., *Revisiting the Franciscan Doctrine of Christ*, «Theological Studies», 64 (2003), 1, pp. 3-23.
- DE LUBAC H., *Corpus Mysticum. L'Eucaristia e la Chiesa nel Medioevo*, trad. it. di L. Rosadoni, Gribaudi Editore, Torino 1968.
- , *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, 4 voll., Jaca Book, Milano 2006.
- DE MARTINO E., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 1997².
- DERBES A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- DE SANDRE GASPARINI G., *Statuti di Confraternite religiose di Padova nel Medioevo. Testi, studio introduttivo e cenni storici*, Istituto per la storia ecclesiastica di Padova, Padova 1974.
- DESHMAN R., *Anglo-Saxon Art after Alfred*, «The Art Bulletin», 56 (1974), 2, pp. 176-200.
- DE VITO M.S., *L'origine del dramma liturgico*, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, Milano-Genova-Roma-Napoli 1938.
- DEVOS P., *La date du voyage d'Égérie*, «Analecta Bollandiana», 85 (1967), pp. 165-194.
- DIANO C., *La catarsi tragica*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Neri Pozza, Vicenza 1968, pp. 215-269.
- DI BENEDETTO V., *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in *Sulle orme dell'antico*, pp. 13-43.
- DIDI-HUBERMAN G., *Ce que nous voyons, se qui nous regarde*, Les editions des minuit, Paris 1995.
- DIDIER J.C., *La dévotion à l'humanité du Christ dans la spiritualité de saint Bernard*, «Vie Spirituelle», 24 (1939), pp. 1-19.



DIDIER R., *Une Descente de croix sculptée mosane du XI^{ème} siècle. A propos du Christ de l'ancienne "Curva Crux" de Louvain*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 423-448.

Dies Illa. Death in the Middle Ages, ed. G.H.M. Taylor, Cairns, Liverpool 1984.

DI GIOVANNI M., *Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII sec.*, in *Il Romanico*, pp. 164-180.

Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale, Atti del I Convegno di Studio, (Viterbo, 31 maggio, 1-2 giugno 1976), Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Bulzoni, Roma 1977.

DI PALMA G., *Sei tu il Cristo? Tra gesuologia e messianicità*, Miscellanea Francescana, Roma 2005

Dizionario dell'Occidente medioevale, a cura di J.C. Schmitt e J. Le Goff, 2 voll., Einaudi, Torino 2003-2004.

DONALDSON-EVANS L.K., *The Theme of Blood and the Agony of Christ in the Work of Franch Baroque Poets*, «The French Review. Special Issue», 3 (1971), pp. 127-136.

DONOVAN R.B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 1958.

DRONKE P., *Laments of the Maries. From the Beginnings to the Mystery Plays*, in *Idee, Gestalt, Geshichte*, pp. 89-116.

–, *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

DRUMBL J., *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'alto Medioevo*, Bulzoni, Roma 1981.

– (a cura di), *Il teatro medioevale*, Il Mulino, Bologna 1989.

– *Studien zum "Codex Buranus"*, «Aevum», 77 (2003), 2, pp. 323-356.

DUBRUCK E., *The Devil and Hell in Medieval French Drama*, «Romania», 100 (1979), pp. 165-179.

DUMOUTET E., *Le Christ selon la Chair et la Vie Liturgique au Moyen-Age*, Beauchesne, Paris 1932.

DUNN C., *The Gallican Saint's Life and the Late Roman Dramatic Tradition*, Catholic University of America Press, Washington 1989.

DUTTON M.L., *The Face and the Feet of God: The Humanity of Christ in Bernard of Clairvaux and Aelred of Rievaulx*, in *Bernardus Magister*, pp. 203-223.

EDWARDS F., *Ritual and Drama. The Medieval Theatre*, Guilford, Lutterworth 1976.

EDWARDS R., *Iconography and the Montecassino Passion*, «Comparative Drama», 6 (1972), pp. 274-293.

–, *The Montecassino Passion and the Poetics of Medieval Drama*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1977.

EISLER C., *Two Entombments and a Deposition from Netherlandish Passion Altars*, «Gesta», 20 (1981), 1, pp. 257-262.

ELSKY M., *Introduction to Erich Auerbach, "Passio as Passion"*, «Criticism», 43 (2001), 3, pp. 285-288.

Emotions and Choice from Boethius to Descartes, ed. H. Lagerlund, M. Yrjönsuuri, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht 2002.

ENDERS J., *The Medieval Theater of Cruelty. Rethoric, Memory, Violence*, Cornell University Press, Ithaca 1999.

–, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Cornell University Press, Ithaca 1992.

ERIKSON C., *La visione nel Medioevo. Saggi su storia e percezione*, trad. it. di L. Dini, Liguori, Napoli 1982.

ERLER M.C., *Spectacle and Sacrament: A London Parish Play in the 1530s*, «Modern Philology», 91 (1994), 4, pp. 449-454.

ERMINI F., *Lo Stabat Mater e i pianti della Vergine nella lirica del Medioevo*, Lapi, Città di Castello 1916.

ESPAÑOL F., *Los Descendimientos hispanicos*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 511-554.

Evil on the Medieval Stage, ed. M. Twycross, Lancaster University, Lancaster 1992.

FABRIS G., *Il più antico laudario veneto con la bibliografia della laude*, Tipog. San Giuseppe, Vicenza 1907.

FALKENSTINE C., *The Suffering Christ in Art and Drama of the Middle Ages*, «Christianity and the Arts», 6 (1999), pp. 9-14.

FALVEY K., *Italian Vernacular Religious Drama of the Fourteenth through the Sixteenth Centuries: A Selected Bibliography on the Lauda drammatica and the Sacra rappresentazione. Research Opportunities*, «Renaissance Drama», 26 (1983), pp. 125-144.

–, *Structure and Stanza Form in the St. Andrew Deposition Play*, «Italica», 55 (1978), 2, pp. 179-196.

FARAL E., *Les Jongleurs en France au Moyen Age*, Champion, Paris, 1910

FARINA R., *L'impero e l'imperatore cristiano in Eusebio di Cesarea. La prima teologia politica del cristianesimo*, Pas-Verlag, Zurich 1966.

–, *La "pietas" del servo di Dio Costantino Imperatore: santità e culto di Costantino Imperatore nella "Vita di Costantino" di Eusebio di Cesarea*, in *Poteri religiosi e Istituzioni: il culto di San Costantino Imperatore tra Oriente e Occidente*, pp. 297-304.

FASSLER M., *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

–, *Representations of Time in Ordo representationis Ade*, «Yale French Studies», 1991, pp. 97-113.

–, *Who Was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequenze Manuscripts*, «Journal of the American Musicological Society», 37 (1984), pp. 233-269.

FEBVRE L., *La sensibilité et l'histoire. Comme reconstituer la vie affective d'autrefois?*, «Annales ESC», 3 (1941), pp. 221-238.

FERBER S., *Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques*, «The Art Bulletin», 48 (1966), 3-4, pp. 323-334.

FERRARI M., *Il "Liber sanctae crucis" di Rabano Mauro: testo-immagine-contesto*, Lang, Bern 1999.

–, *Imago visibilis Christi. Le "Volto Santo" de Lucques et les images authentiques au Moyen Age*, «Micrologus», 6 (1998), 2, pp. 29-42.

Figures de Jésus-Christ dans l'histoire des mentalités, a cura di G. Gholvy, Université Paul Valéry, Montpellier 2001.

FLANIGAN C., *The Liturgical Drama and its Tradition: A Review of Scholarship 1965-75*, «Research Opportunities in Renaissance Drama», 18 (1975) pp. 81-102 e 19 (1976), pp. 109-130.

Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana, Einaudi, Torino 1997.

FOLEY H.P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2002.

FORESTI A., *Per la storia di una lauda*, «Giornale storico della letteratura italiana», 44 (1904), pp. 351-381.

FORNASARI G., *Medioevo riformato del secolo XI: Pier Damiani e Gregorio VII*, Liguori, Napoli 1996.

FORSYTH I.H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton University Press, Princeton 1972.

–, *Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama*, «The Art Bulletin», 50 (1968), 3, pp. 215-222.

FORSYTH W.H., *Medieval Statues of the Pietà in the Museum*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., 11 (1953), 7, pp. 177-184.

FORTINI A., *La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano*, Società internazionale di studi francescani, Assisi 1961.

FOXTON C., *Hell and Devil in Medieval French Drama*, in *Dies Illa. Death in the Middle Ages*, pp. 71-80.

Fragments for History of Human Body, Urzone, New York 1989.

FRANCESCHINI E., *Il teatro post-carolingio. L'epopea post-carolingia*, in *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1955.

–, *La poesia liturgica della Chiesa cattolica*, Arte della stampa, Roma 1952.

–, *Per una revisione del teatro latino di Rosvita*, Istituto grafico tiberino, Roma 1938.

–, *Teatro latino medievale*, Nuova accademia, Milano 1960.

FRANCO MATA M.A., *Crucifixus dolorosus: Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones*, «Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte», 2002, pp. 13-39.

FRANK G., *La Passion du Palatinus, mystère français du XIV^e siècle*, Champion, Paris 1922.

–, *La Passion d'Autun*, Société des Ancients Textes français, Paris 1934.

–, *The Medieval French Drama*, Clarendon Press, Oxford 1954.

–, *Popular Iconography of the Passion*, «Publications of the Modern Language Association», 44 (1931), 2, pp. 333-340.

–, *The Palatine Passion and the Development of the Passion Play*, «Publications of the Modern Language Association», 35 (1920), 4, pp. 464-483.

–, *Vernacular Sources and Old French Passion Play*, «Modern Language Notes», 35 (1920), 5, pp. 257-269.

FREEDBERG D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, trad. it. di G. Perini, Einaudi, Torino 1993.

FREEMAN A., *Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini*, «Viator», 16 (1985), pp. 65-108.

FRIED J., *L'attesa della fine dei tempi alla svolta del millennio*, in *L'attesa della fine dei tempi*, pp. 75-83.

FROLOW A., *La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Institut Français d'Études Byzantines, Paris 1961.

From Ireland Coming: Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context, Princeton University Press, Lawrenceville 2001.

FRUGONI C., *Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi*, in *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, pp. 127-155.

–, *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, pp. 113-134.

FULLER R.H., *Theology of Jesus of Christology? An Evaluation of the Recent Discussion*, «Semeia», 30 (1985), pp. 105-116.

FULTON R., *From Judgment to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, Columbia University Press, New York 2002.

FULTON R., *Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?: The Song of Songs as the Historia for the Office of the Assumption*, «Mediaeval Studies», 60 (1998), pp. 55-122.

GABORIT J.-R., *Le rappresentazioni scolpite della Deposizione in Francia dal X al XIV secolo*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 449-466.

GABOTTO F. - ORSI D., *Le laudi del Piemonte*, Romagnoli, Bologna 1891.

GAFFURI L., *Prediche a confraternite*, in *Il buon fedele. Le confraternite tra Medioevo e prima Età Moderna*, «Quaderni di Storia Religiosa», 5 (1998), pp. 53-82.

GANGLER-MUNDWILLER D., *Les diableries nécessaires: le rôle des scènes diaboliques dans l'action des mystères de la Passion*, Melanges J. Lods. I. du Moyen Ages aux XVI^{ème} siècle, E.N.S.J.F., Paris 1978, pp. 249-268.

GALLETTI A.I., *Gerusalemme, o la città desiderata*, in *Images et mythes de la ville médiévale*, «Mélanges de l'École Française de Rome», 96 (1984), pp. 459-487.

GARCÍA SEMPÈRE M. - MARTÍN PASCUAL L., *La Passió catalana de Paris*, «Revista de filologia románica», 20 (2003), pp. 235-266.

GARDENAL G., *L'antigiudaismo nella letteratura cristiana antica e medievale*, Morcelliana, Brescia 2001.

GASCA QUEIRAZZA G., *Laude e laudari dell'Italia settentrionale*, Giappichelli, Torino, 1974.

GENTILE G., *Testi di devozione e iconografia del Compianto*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di Studi*, pp. 167-211.

–, *Sculture per l'immaginario religioso*, in *Arti e storia nel medioevo, III, Del vedere: pubblici, forme, funzioni*, pp. 253-270.

GIBSON G.M., *The Theatre of Devotion. East Anglian Drama and Society in Late Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago-London 1989.

GIBSON W.S., "Imitatio Christi": *The Passion Scenes of Hieronymus Bosch*, «Semiolus», 6 (1972-73), 2, pp. 83-93.

GIGLIONI P., *La croce e il crocifisso nella tradizione e nell'arte*, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 2000.

GILSON E., *Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion*, «Revue d'Histoire Franciscaine», 1 (1924), pp. 405-424.

–, *The Mystical Theology of Saint Bernard*, «Cistercian Studies», 120 (1990), pp. 78-79.

GINZBURG C., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.

GLUCKLICH A., *Sacred Pain: Hurting the Body for the Sake of the Soul*, Oxford University Press, New York 2001.

GODDARD KING G., *Iconographical Notes on the Passion*, «The Art Bulletin», 16 (1934), 3, pp. 291-303.

GOLDSTEIN L., *On the Origin of Medieval Drama*, «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», 29 (1981), pp. 101-115.

GOUGUENHEIM S., *Les fausses terreurs de l'an mil. Attente de la fin des temps ou approfondissement de la foi?*, Picard, Paris 1999.

GRABAR A., *Les Ampoules de Terre sainte, Monza-Bobbio*, Klincksieck, Paris 1958.

–, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 voll., Collège de France, Paris 1943-1946 (rist. anast. Variorum reprint, London 1972).

GRASSO A.R., *Theology and Structure in The Dream of the Rood*, «Religion and Literature», 23 (1991), 2, pp. 23-38.

GRAZZINI M., *Confraternite e società cittadina nel medioevo italiano*, CLUEB, Bologna 2006.

GREEN R.P.H., *Latin Epics of the New Testament: Juvenius, Sedulius, Arator*, Oxford University Press, Oxford 2006.

Gregory the Great: A Symposium, University of Nôtre Dame Press, Nôtre Dame 1996.

GRIGNANI M.A., *Testi volgari cremonesi del XV secolo*, «Studi di Filologia Italiana», 28 (1980), pp. 55-70.

–, STELLA A. (a cura di), *Antichi testi pavesi*, Tipografia del Libro, Pavia 1977.

GRILLMEIER A., *Gesù il Cristo nella fede della Chiesa*, 2 volumi, 4 tomi, edizione italiana a cura di E. Novelli e S. Olivieri, Paideia, Brescia 1982.

GROSSI V., *Melitone di Sardi, Perì Paschà 72-99, 523-763. Sull'origine degli impropria nella liturgia del Venerdì Santo*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, pp. 203-216.

GUGLIELMINETTI R.E., *La tradizione manoscritta dei commenti latini al Cantico dei Cantici (origini-XII secolo): repertorio dei codici contenenti testi inediti o editi solo nella Patrologia Latina*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006

GUIGGI G., *Sullo Statuto dei disciplinati di Pomarance nel volterrano. Testo di Lingua del secolo XIV, pubblicato per cura di P. Vigo*, Tip. Amidei, Livorno 1898.

GUREVICH A.J., *La nascita dell'individuo nell'Europa Medievale*, Laterza, Roma-Bari 1996.

GUREVICH V., *Observations on the Iconography of the Wound in Christ's Side, with Special Reference to Its Position*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 20 (1957), 3-4, pp. 358-362.

HAGGH B., *Liturgical Music in Medieval England*, «Early Music», 22 (1994), 2, pp. 325-327.

HAINES J., *A Newly Discovered Old French Passion Poem Fragment in Grenoble*, «Romania», 123 (2005), pp. 213-222.

HAMBURGER J., *Nuns as Artists: The Visual Culture of Medieval Convent*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1997.

–, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, «The Art Bulletin», 71 (1989), 1, pp. 20-46.

–, *The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotion*, «Viator», 20 (1996), pp. 161-182.

–, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Zone Books, New York 1998.

HAMBURGH H.E., *The Problem of Lo Spasimo of the Virgin in Cinquecento Paintings of the Descent from the Cross*, «Sixteenth Century Journal», 12 (1981), 4, pp. 45-75.

HARDISON JR. O.B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essay in the Origin and Early History of Modern Drama*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1965.

HARPER J., *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*, Clarendon Press, Oxford 1991.

Hebdomadae Sanctae celebratio. Conspectus Historicus comparativus, a cura di A.G. Kollamparmpil, C.L.V. Edizioni Liturgiche, Roma 1997.

HENRARD N., *La Passion d'Augsbourg: un texte dramatique occitan?*, in *Convergences Médiévales: Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, pp. 243-256.

Heroes and Heroines in Medieval English Literature, ed. L. Carruthers, Brewer, Cambridge 1994.

HILTY G., *La «Passion d'Augsbourg», reflet d'un poème occitan du X siècle*, «Studi Burger», pp. 231-243.

HODNE L., *Sponsus amat sponsam: l'unione mistica delle sante vergini con Dio nell'arte del Medioevo: uno studio iconologico*, Bardi, Roma 2007.

HOFFMANN G., *Der Crucifixus dolorosus aus St. Maria im Kapitol zu Köln: neue Erkenntnisse anlässlich seiner Restaurierung*, «Kunstchronik», 53 (2000), pp. 241-246.

HOLLOWAY J.B., *The Dream of the Rood and Liturgical Drama*, «Comparative Drama», 18 (1984), pp. 19-37.

HOOD R. W. - MORRIS R.J. - WATSON P.J., *Male Commitment to the Cult of the Virgin Mary and the Passion of Christ as a Function of Early Maternal Bonding*, «International Journal for the Psychology of Religion», 4 (1991), 1, pp. 221-231.

HORNE E., *The Crown of Thorns in Art*, «Downside Review», 53 (1935), pp. 48-51.

HUGLO M., *Aux origines des tropes d'interpolation: le trope méloforme d'introït*, «Revue de musicologie», 64 (1978), 1, pp. 5-54.

–, *L'intensité dramatique de la liturgie de la Semaine Sainte*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale* pp. 93-105, trad. it., *L'intensità drammatica della liturgia della settimana santa*, pp. 107-117.

HUNT T., *The Unity of the Play of Adam (Ordo Representacionis Adae)*, «Romania», 96 (1975), pp. 368-388 e pp. 496-527.

HURRELL J.D., *The Figural Approach to Medieval Drama*, «College English», 26 (1965), pp. 598-604.

IAMMARRONE G., *Il Crocifisso e la croce in Francesco, Chiara e nel primo francescanesimo*, «Miscellanea francescana», 105 (2005), 3-4, pp. 367-429.

–, *Gesù Cristo nella spiritualità di S. Francesco d'Assisi*, «Miscellanea francescana», 91 (1991), 1-2, pp. 23-88.

–, *Gesù volto del Padre e modello dell'uomo. L'apporto della visione francescana*, Il Messaggero, Padova 2004.

Idee, Gestalt, Gheschichte: Festschrift Klaus Von See: Studien zur europaischen Kulturtradition, ed. G.W. Weber, Odense University Press, Odense 1988.

I Greci. Storia Cultura Arte Società, a cura di S. Settis, 4 volumi, 7 tomi, Einaudi, Torino 1996-2002.

Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini, Atti del II Convegno di Studio (Viterbo, 17-19 giugno 1977), Bulzoni, Roma 1978.

Il corpo di Cristo, il corpo dell'uomo. Aspetti della riflessione francescana sull'Eucarestia, Edizioni Porziuncola, Perugia 2000.

Il corpo passionato. Modelli e rappresentazioni medievali dell'amore divino, a cura di C. Bino e M. Gragnolati, «Comunicazioni sociali», 25 (2003), 2.

Il Cristianesimo. Grande atlante, 3 voll., a cura di G. Alberigo, G. Ruggeri, R. Rusconi, Utet, Torino 2006.

Il Cristo, a cura di C. Leonardi, 5 voll., Valla-Mondadori, Milano 1985-1992.

Il Movimento dei Disciplini nel Settimo Centenario dal suo inizio, Atti del Convegno internazionale di Perugia (Perugia, 25-28 settembre 1960), Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 1962.

Il Quattrocento nel Friuli Occidentale, Atti del Convegno (Pordenone, 3-4 dicembre 1993), Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1996.

Il Romanico, Atti del Seminario di Studi (Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973), Scuole grafiche pavoniane, Milano 1975.

Il "teatro" del Corpo di Cristo (secc. XV-XVI), a cura di C. Bernardi, «Civiltà Bresciana», 8 (1999), 2, pp. 3-105.

Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo, Atti del Convegno *Attorno ai gruppi lignei della Deposizione* (Milano, 15-16 maggio 2003), a cura di F. Flores D'Arcais, Vita e Pensiero, Milano 2005.

Il Volto Santo di Sansepolcro: un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro, a cura di A.M. Maetzke, Silvana, Cinisello Balsamo 1994.

Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso in Europa, Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000), a cura di M. Ferrari e A. Meyer, Istituto Storico Lucchese, Lucca 2005.

INNES M., *Memory, Orality and Literacy in an Early Medieval Society*, «Past and Present», 158 (1998), pp. 3-36.

Images of Memory: On Remembering and Representation, ed. S. Kuchler, W. Melion, Smithsonian Institution Press, Washington DC-London 1991.

Imagines Mariae: Représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, le théâtre et l'éloquence entre le XIe et le XVIe siècles, Etudes recueillies par Christian Mouchel, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2000.

Introduzione al Nuovo Testamento, a cura di G. Rinaldi e P. De Benedetti, Morcelliana, Brescia 1961.

JACOBUS L., 'Flete mecum': *the Representation of the Lamentation on Italian Romanesque Art and Drama*, «Word & Image», 12 (1996), pp. 110-126.

JAGER E., *The Book of the Heart. Reading and Writing the Medieval Subject*, «Speculum», 71 (1996), pp. 1-26.

JANERAS S., *La settimana santa nella antica liturgia di Gerusalemme*, in *Hebdomadae Sanctae celebratio*, pp. 19-50.

—, *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*, Pontificio Ateneo di Sant'Anselmo, Roma 1988.

JEFFREY J.L., *Franciscan Spirituality and the Rise of Early English Drama*, «Mosaic», 8 (1975), pp. 17-46.

JOHNSON E.A., *Marian Devotion in Western Church*, in *Christian Spirituality. II*, pp. 392-414.

JOHNSTON A.F., *All the World Was a Stage. Records of Early English Drama*, in *The Theatre of the Medieval Europe*, pp. 117-129.

JORDAN W.C., *The Erosion of the Stereotype of the Last Tormentor of Christ*, «The Jewish Quarterly Review», 81 (1978), 1-2, pp. 13-44.

—, *The Last Tormentor of Christ, an Image of the Jew in Ancient and Medieval Exegesis, Art, and Drama*, «Jewish Quarterly», 78 (1987), pp. 21-47.

KALINA P., *Crucifixus dolorosus: zur Forschungslage und zur egriffsbestimmung, mit einem Exkurs zum späten Michelangelo*, «Umení», 49 (2001), pp. 398-409.

—, *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the "crucifixi dolorosi"*, «Artibus et historiae», 24 (2003), pp. 81-101.

KANE J.R., *Mary of Magdalen: The Evolution of her Role in Medieval Drama*, «Studi medievali», 26 (1985), 2, pp. 677-684.

KEEN J.A., *The Charters of Christ and Piers Plowman. Documenting Salvation*, Peter Lang, New York-Bern 2001.

KIECKHEFER R., *Convention and Conversion: Patterns in Late Medieval Piety*, «Church History», 67 (1998), 1, pp. 32-51.

–, *Unquiet Souls. Fourteenth-Century Saints and their Religious Milieu*, Chicago University Press, Chicago 1984.

KITZINGER E., *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal Cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, trad. it. di R. Garroni, La Nuova Italia, Firenze 1992.

KNUUTTILA S., *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Clarendon Press, Oxford 2004.

KOBIALKA M., *This is My Body. Representational Practices in the Early Middle Ages*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

KOLVE V.A., *The Play Called Corpus Christi*, Stanford University Press, Stanford 1966.

KONIGSON E., *La représentation d'un Mystère de la Passion a Valenciennes en 1547*, Editions di CNRS, Paris 1969.

–, *L'Espace théâtral médiéval*, Editions du CNRS, Paris 1975.

KRAUTHEIMER R., *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, trad. it. di R. Podio, Edizioni di Comunità, Torino 2002.

La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma, a cura di G. Saporì e B. Toscano, Electa, Milano 2004.

La letteratura italiana, diretta da A. Asor Rosa, 13 voll., Einaudi, Torino 1982-1991.

LAMBERT C. - PEDEMONTE DEMEGLIO P., *Ampolle devozionali ed itinerari di pellegrinaggio tra il IV e VII secolo*, «Antiquité Tardive», 2 (1994), pp. 205-231.

LANDES R., *The Birth of Heresy, a Millennial Phenomenon*, «Journal of Religious History», 24 (2000), pp. 26-43.

LANZA D., *Les Temps de l'émotion tragique*, «Metis», 3 (1988), pp. 15-39.

–, *La disciplina dell'emozione*, Il Saggiatore, Milano 1997.

L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo, Atti della Settimana di Studio 5-9 settembre 1988, a cura di O. Capitani e J. Miethke, Il Mulino, Bologna 1990.

La religiosità popolare nel Medio Evo, a cura di R. Manselli, Il Mulino, Bologna 1983.

La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini, Atti del Convegno di Studi (Lucca, Villa Bottini, 1-3 marzo 2001), Edizioni dell'Acerò, Empoli 2003.

La vita comune del clero nei secoli XI e XII, Atti della Settimana di Studio (Mendola 1959), 2 voll., Vita e Pensiero, Milano 1962.

LAZAR M., *Les Diables, serviteurs et bouffons (répertoire et jeu chez les comédiens de la troupe infernale)*, «Tréteaux», 1 (1978), pp. 51-69.

LAZZERINI L., *Letteratura medievale in lingua d'Oc*, Mucchi Editore, Modena 2001.

Le chiese nei regni dell'Europa occidentale e i loro rapporti con Roma sino all'800, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1960.

LECLERC BOURDEAU S., *Pour une édition critique de la "Passion des jongleurs"*, Mémoire de DEA, Université François Rabelais, Tours 2000-2001.

LECLERCQ J., *La flagellazione volontaria nella tradizione spirituale dell'Occidente*, in *Movimento dei Disciplini nel Settimo Centenario dal suo inizio*, pp. 73-83.

–, *Prayer at Cluny*, «Journal of the American Academy of Religion», 51 (1983), 4, pp. 651-665.

–, BONNES J.-P., *Un maître de la vie spirituelle au XI^e siècle, Jean de Fécamp*, Vrin, Paris 1946.

Le Diable au Moyen Age. Doctrine, problèmes moraux, représentations, CUERMA Champion, Aix-en-Provence-Paris 1979.

L'esperienza di Dio in Francesco d'Assisi, a cura di E. Covi, Laurentianum, Roma 1982.

L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione. Sviluppi di una cultura, Atti della decima Settimana internazionale di studio (Mendola, 25-29 agosto 1986), Vita e Pensiero, Milano 1989.

LEGNER A., *Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum*, Greven Verlag Köln, Köln 1991.

LE GOFF J., *Saint Louis*, Gallimard, Paris 1996.

Le laudi drammatiche ombre delle origini, Atti del V Congresso internazionale del Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1981.

Le mond grec ancien et la Bible, a cura di C. Mondesert, Beauchesne, Paris 1984.

Le reliquies. Objets, cultes, symboles, Actes du Colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer, 4-6 sept. 1997), Brepols, Turnhout 1999.

Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée, a cura di J.-C. Schmitt e J.-M. Sansterre, «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 69 (1999), pp. 245-264.

Le temps dans la peinture, Actes du Colloque organisé sous la responsabilité scientifique de C. Cardinal et L. Galactéros-de Boissier, Institut l'Homme et le Temps, La Chaux-de-Fonds 1994.

L'exemplum, a cura di C. Bremond, J. Le Goff, J.-C. Schmitt, Brepols, Turnhout 1982.

LIPSMAYER E., *Devotion and Decorum. Intention and Quality in Medieval German Sculpture*, «Gesta», 34 (1995), pp. 20-27.

LITTLE L.K., *Libertà Carità Fraternità. Confraternite laiche a Bergamo nell'età del Comune*, edizione degli statuti a cura di S. Buzzetti, ricerca codicologica di G.O. Bravi, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1988.

LOERKE W., "Real Presence" in Early Christian Art, in *Monasticism and Art*, pp. 38-41.

LONGO P.G., *Letteratura e pietà a Novara tra XV e XVI secolo*, Fondazione Achille Marazza, Novara 1986.

LOSCALZO D., *Catarsi tragica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 75 (2003), pp. 67-84.

LORAUX N., *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2001.

–, *Le madri in lutto*, Laterza, Roma-Bari 1991.

LOVSKY F., *La déchirure de l'absence. Essai sur les rapports entre l'Eglise du Christ et le peuple d'Israel*, Calmann-Levy, Paris 1971.

LUNGI E., *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Edizioni Orfini Numeister, Foligno 2000.

–, *Mistici umbri: parole e immagini*, in *Il teatro delle statue*, pp. 145-153.

L'uomo e il mondo alla luce di Cristo, a cura di V. Battaglia, LIEF, Vicenza 1986.

MAAS P. M., *Etude sur les sources de la Passion du Palatinus*, St. Martin, Tiel 1941.

MACY G., *The Ordination of Women in the Early Middle Ages*, «Theological Studies», 61 (2000), pp. 481.

–, *The Theologies of the Eucharist in the Early Scholastic Period. A Study of the Salvific Function of the Sacrament According to the Theologians, 1080-1200*, Clarendon Press, Oxford 1984.

BIBLIOGRAFIA

435

MAETZKE A.M., *Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *Il Volto Santo in Europa*, pp. 193-207.

MAGNANA F., *Laudi trentine antiche*, «Studi trentini di scienze storiche», 70 (1991), pp. 3-34.

MAGUIRE H., *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, «Dumbarton Oaks Papers», 31 (1977), pp. 123-174.

MÁLE E., *The Gothic Image; Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Harper, New York 1958.

–, *Le origini del Gotico: l'iconografia medioevale e le sue fonti*, Jaca Book, Milano 1986.

MANCINI F., *Scritti filologici*, Giardini, Pisa 1985.

–, *Temi e stilemi della "passio" umbra*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, pp. 141-164.

MARAVAL P., *Lieux saints et pèlerins d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Les Editions du Cerf, Paris 1985.

–, *Liturgie et Pèlerinage durant les premiers siècles du Christianisme*, «La Maison Dieu», 170 (1987), pp. 272-293.

MARCHETTI S., *Il Laudario udinese. Edizione e commento linguistico*, Tesi di laurea, Università di Trieste, a.a. 1995-1996.

MARINI A., «*Vestigia Christi sequi*» e «*imitatio Christi*». *Due differenti modi di intendere la vita evangelica di Francesco d'Assisi*, «Collectanea Francescana», 64 (1994), pp. 89-119.

MARROW J., *A Book of Hours from the Circle of the Master of the Berlin Passion: Notes on the Relationship between Fifteenth-Century Manuscript Illumination and Printmaking in the Rhenish Lowlands*, «The Art Bulletin», 110 (1978), 4, pp. 590-616.

–, *Circumdedderunt me canes multi. Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, «The Art Bulletin», 109 (1977), pp. 167-181.

–, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Ghemert, Kortrijk 1979.

MARSHALL M.H., *The Dramatic Tradition Established by the Liturgical Plays*, «Publications of the Modern Language Association», 106 (1941), pp. 962-991.

MARTELLO C., *Lanfranco contro Berengario nel Liber de corpore et sanguine Domini*, Cuecm, Catania 2001.

MARX C.W., *The Middle English Verse Lamentation of Mary to Saint Bernard and Quis dabit*, «Studies in the Vernon Manuscript», Brewer, Cambridge 1990, pp. 137-157.

–, *The Quis dabit of Ogiero de Tridino Monk and Abbot of Locedio*, «Journal of Medieval Latin», 4 (1994), pp. 118-129.

–, SKEY M.A., *Aspects of the Iconography of the Devil at the Crucifixion*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42 (1979), pp. 233-235.

MASSIP F., *Les primeres dramatizations de la Passiò en llengua catalana*, «D'art», 13 (1987), pp. 253-268.

MATHIEU M., *Le personnage du marchand de parfum dans le théâtre médiéval en France*, «Le Moyen Age», 74 (1968), pp. 39-71.

MATURA T., “*Mi pater sancte*”. *Dieu comme Père dans les écrits de Francois*, in *L'esperienza di Dio in Francesco d'Assisi*, pp. 102-103.

MAZZA E., *La celebrazione eucaristica: genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2003.

–, *Continuità e discontinuità: concezioni medievali dell'Eucaristia a confronto con la tradizione dei Padri e della liturgia*, CLV, Edizioni Liturgiche, Roma 2001.

MAZZA G., *Il laudario 27 dell'archivio capitolare della collegiata di S. Lorenzo di Voghera*, Noe, Rivazzano 1950.

MAZZATINTI G., *I disciplinati di Gubbio e i loro Uffizi drammatici*, «Giornale di filologia romanza», 3 (1880), pp. 85-102.

MCCUE J., *Liturgy and Eucharist, II. West*, in *Christian Spiritualità. II*, pp. 427-438.

MCGEE T.J., *The Liturgical Placements of the “Quem Quaeritis” Dialogue*, «Journal of American Musicological Society», 29 (1976), 1, pp. 1-29.

MCGINN B., *The Abiss of Love. The Language of Mystical Union among Medieval Women*, in *The Joy of Learning*, pp. 15-120.

–, *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism*, Crossroad-SCM Press, New York 1994.

–, *Love, Knowledge, and Mystical Union in Western Christianity: Twelfth to Sixteenth Centuries*, «Church History», 56 (1987), 1, pp. 7-24.

–, *The Human Person as Image of God, II. Western Christianity*, in *Christian Spirituality, II*, pp. 312-330.

- , *With “the Kisses of the Mouth”: Recent Works on the Song of Songs*, «The Journal of Religion», 72 (1992), pp. 269-275.
- MCNAMER S., *Further Evidence for the Date of the pseudo-Bonaventuran Meditationes vitae Christi*, «Franciscan Studies», 50 (1990), pp. 235-261.
- , *The Virgin and the Voice of Protest*, in *Speaking Images: Essays in Honor of V.A. Kolue*, ed. C. Morse and R. Yeager, Pegasus Press, Asheville 2001, pp. 505-523.
- MEERSSEMAN G.G., *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, 3 voll., Herder, Roma 1977
- MENEGALDO S., *Le jongleur dans la littérature narrative des XII et XIII siècles. Du personnage au masque*, Champion, Paris 2005.
- MENEGHETTI M.L., *Le origini delle letterature medievali romanze*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- MENESTÒ E., *La “questione francescana” come problema filologico*, in *Francesco d’Assisi e il primo secolo di storia francescana*, pp. 117-143
- MENOZZI D., *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995.
- MERBACK M.B., *The Thief, the Cross and the Whell. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Reaktion Books, London 1999.
- MESSINGER R.E., *The Descent Theme in Medieval Latin Hymns*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 57 (1936), pp. 126-147.
- , *Medieval Processional Hymns before 1100*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 80 (1949), pp. 375-392.
- MICHELET J., *La passion comme principe d’arte au Moyen Age*, in *Oeuvres complètes*, ed. P. Viallaneix, Flammarion, Paris 1971.
- MILES M., *Image as Insight. Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Beacon Press, Boston 1985.
- MILNER A., *Music in a Vernacular Catholic Liturgy*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 91st sess. (1964-65), pp. 21-32.
- MINOGLIO G., *Laude dei disciplinati di S. Maria*, Paravia, Torino 1880.
- Mistiche e devote nell’Italia tardomedievale*, a cura di D. Bornstein e R. Rusconi, Liguori, Napoli, 1992.
- MOLTENI F., *Memoria Christi. Reliquie di Terrasanta in Occidente*, Vallecchi, Firenze 1996.

MONACI E., *Appunti per la storia del Teatro Italiano. Uffizi drammatici dei disciplinati dell'Umbria*, «Rivista di filologia romanza», 1 (1872), pp. 235-271; 2 (1875), pp. 29-42.

Monasticism and Art, ed. T. Verdon e J. Dally, Syracuse University, Syracuse 1984.

MONTI G.M., *Bibliografia della laude, con appendice e introduzione*, Olschki, Firenze 1925.

–, *Laudari di disciplinati veneti*, R. Deputazione, Venezia 1917.

–, *Un Pianto di Maria del secolo XIII*, «Miscellanea francescana», 18 (1917), pp. 15-23.

MORETTI PIERI G., *Sulle fonti evangeliche di Sedulio*, Olschki, Firenze 1969.

MORINI A., *Origini del culto dell'Addolorata. Ricerche storico-critiche*, Tip. Poliglotta di propaganda fides, Roma 1893.

MORRIS C., *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto University Press, Toronto 1987.

–, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West: From the Beginning to 1600*, Oxford University Press, Oxford 2005.

MORRIS D., *The Culture of Pain*, University of California Press, Berkeley 1991.

MORRISON K.F., *"I Am You". The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology and Art*, Princeton University Press, Princeton 1988.

–, *The Mimetic Tradition of Reform in the West*, Princeton University Press, Princeton 1982.

MORRISON M., *A Mystic's Drama: The Pascal Mystery in the Visions of Angela da Foligno*, «Italica», 78 (2001), pp. 36-52.

MUIR L., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

–, *New Approaches to European Theater of the Middle Ages: An Ontology*, «Medium Aevum», 74 (2005), pp. 368-.

MURPHY R., *The Saxon Savior. The Germanic Transformation of the Gospel in the Ninth-Century Heliand*, Oxford University Press, Oxford 1989.

NAGY P., *Le don des larmes. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Albin Michel, Paris 2000.

NEFF A., *The Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini. Toward an Attribution*, «Miscellanea Francescana», 136 (1986), pp. 105-108.

–, *The Pain of Compassion. Mary's Labor at the Foot of the Cross*, «The Art Bulletin», 130 (1998), pp. 245-273.

NERI F., *Per la storia del dramma sacro in Piemonte*, «Annali dell'Istituto superiore di Magistero del Piemonte», 2 (1928), pp. 83-95.

–, *Di alcuni laudari settentrionali*, «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 44 (1909), pp. 3-27.

NEES L., *On the Image of Christ Crucified in Early Medieval Art*, in *Il Volto Santo in Europa*, pp. 345-373.

NERBANO M., *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Morlacchi editore, Perugia 2007.

NEWBIGIN N., *Appunti sul testo della laude perugina del Sabato Santo*, in *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, Edizioni dell'Orso, Torino 1988, pp. 781-791.

NEWMAN B., *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003.

–, *From Virile Women WomanChrist. Studies in Medieval Religion and Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1995.

Niccolò dell'Arca. Seminario di Studi, Atti del Convegno (26-27 maggio 1987), a cura di L. Ciammitti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989.

NICOLL A., *Lo spazio scenico*, Bulzoni, Roma 1971.

NICHOLSON O., *Constantine's Vision of the Cross*, «Vigiliae Christianae», 54 (2000), 3, pp. 309-323.

NIGLEN U. - FRANCISCONO R., *The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motif in Medieval Epiphany Scenes*, «The Art Bulletin», 49 (1967), 4, pp. 311-316.

NORMAN J.S., *Les confréries et l'iconographie populaire des sept péchés capitaux*, «Renaissance and Reformation», 25 (1989), 1, pp. 89-114.

Nuovo Dizionario di Mariologia, a cura di S. de Fiores e S. Meo, San Paolo, Cinisello Balsamo 1986.

OEXLE O.G., *Memoria und Memorialüberlieferung, im früheren Mittelalter*, «Frühmittelalterliche Studien», 10 (1976), pp. 70-95

OGDEN D.H., *The Staging of Drama in the Medieval Church*, University of Delaware Press, Newark 2002.

ODOT C.-M., *L'image du Christ chez François et Claire d'Assise*, in *Figures de Jésus-Christ dans l'histoire*, pp. 7-12.

- PACE V., *Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea da Géza de Francovich a oggi*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 355-359.
- PACETTI D., "Pianto della Vergine Maria" di un anonimo laudista francescano del sec. XIII-XIV, «Studi francescani», 64 (1967), 4, pp. 4-10.
- PÄCHT O., *The Illustrations of St. Anselm's Prayers and Meditations*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 19 (1956), 1-2, pp. 68-83.
- , *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Clarendon Press, Oxford 1962.
- PADOVAN G., *Gli Uffizi drammatici dei disciplinati di Gubbio*, «Archivio storico per le Marche e per l'Umbria», 1 (1884), pp. 1-19.
- PANIZZA A., *Di alcune laude dei battuti di Rendena*, «Archivio trentino», 2 (1883), pp. 76-99.
- PANSA G., *Il rito giudaico della profanazione dell'ostia e il ciclo della "Passione" in Abruzzo*, «Archivio storico per le province napoletane», 40 (1915), 4, pp. 503-524.
- PAOLETTI J., *Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence*, «Artibus et Historiae», 13 (1992), 26, pp. 85-100.
- PARKER E.C., *The Descent from the Cross: Its Relation to the Extra-Liturgical Depositio Drama*, Garland, New York 1978.
- PAROLI T., *Il "Lamento di Maria" tra lauda e dramma*, in *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso Medioevo*, «Civiltà veneziana» 46 (1995), pp. 231-293.
- PARSHALL P., *The Art of Memory and the Passion*, «The Art Bulletin», 81 (1999), 3, pp. 456-472.
- PERNIOLA M., *Between Clothing and Nudity*, in *Fragments for History of Human Body*, Urzone, New York 1989, pp. 237-265.
- PERKINS J., *The Suffering Self. Pain and Narrative Representation in the Early Christian Era*, Routledge, London 1995.
- PESTELL R., *Medieval Art and the Performance of Medieval Music*, «Early Music», 15 (1987), 1, pp. 56-68.
- PETROCCHI M., *Scrittori di pietà nella spiritualità toscana e italiana del Trecento*, «Archivio Storico Italiano», 125 (1967), pp. 3-33.
- PEZZINI D., *Il sangue di Cristo nella poesia inglese medievale*, in *Sangue e antropologia nel medioevo*, II, pp. 1001-1033.
- PICASSO G., *La devozione mariana di San Bernardo*, in BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Sermoni per le feste della Madonna*, pp. 27-32.

BIBLIOGRAFIA

441

–, *Riti eucaristici nella società altomedievale. Sul significato storico del trattato eucaristico di Pascasio Radberto*, in *Segni e riti nella Chiesa altomedievale occidentale*, pp. 505-526.

PICKERING F.P., *Literature and Art in the Middle Ages*, Coral Gables, University of Miami Press, Glasgow 1970.

–, *The Gothic Image of Christ. The Sources of Medieval Representations of the Crucifixion*, «Essays on Medieval German Literature and Iconography», 1980, pp. 3-30.

PIERATTINI C., *Una "lettura" del gruppo ligneo della Deposizione di Trivoli*, «Arti e Memorie della Società Tiburtina di Storia ed Arte», 56 (1983), pp. 141-208.

PITTALUGA S., *Voce e gesto nel teatro medievale*, in XLIV Convegno di Studi bonaventuriani, 44 (1997), pp. 65-78.

PIZZOLATO L.F., *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Einaudi, Torino 1993.

PLESCH V., *Etalage complaisant? The Torments of Christ in French Passion Plays*, «Comparative Drama», 28 (1994-95), pp. 458-485.

–, *Killed by Words: Grotesque Verbal Violence and Tragic Atonement in French Passion Plays*, «Comparative Drama», 33 (1999), 1, pp. 22-55.

POMPEI A., *Maria e la salvezza in San Bonaventura*, «Miscellanea Francescana», 104 (2004), 1-2, pp. 84-99.

POPPI A., *La passione di Gesù nelle opere di S. Bonaventura*, in *Teologia e filosofia nel pensiero di S. Bonaventura. Contributi per una nuova interpretazione*, Morcelliana, Brescia 1974, pp. 67-122.

POST S.G., *The Inadequacy of Selflessness: God's Suffering and the Theory of Love*, «Journal of the American Academy of Religion», 56 (1988), 2, pp. 213-228.

Poteri religiosi e Istituzioni: il culto di San Costantino Imperatore tra Oriente e Occidente, a cura di F. Sini e P.P. Onida, Giappichelli-ISPROM, Torino-Sassari-Cagliari 2003.

POTESTÀ G., *Storia ed escatologia in Ubertino da Casale*, Vita e Pensiero, Milano 1980.

POZZI G., *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981.

Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento, atti del XII Medieval Sermon Studies Symposium (Padova, 14-18 luglio 2000), a cura di L. Gaffuri, R. Quinto, Centro studi antoniani, Padova 2002.

- RABE S.A., *Faith, Art, and Politics at Saint-Requier. The Symbolic Vision of Angilbert*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1995.
- RAGGHIANI C. L., *Croce spagnola a Firenze*, «Critica d'Arte», 52 (1987), pp. 85-87.
- RAHNER H., *Chiesa e struttura politica nel cristianesimo primitivo*, trad. it. di M. Morani e G. Regoliosi, Jaca Book, Milano 1975.
- RANKIN S., *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and in England*, 2 voll., Garland, London 1989.
- RATKOWSKA P., *The Iconography of the Deposition without St. John*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 27 (1964), pp. 312-317.
- RAW B., *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- RENOUX C., *La lecture biblique dans la liturgie de Jérusalem*, in *Le monde grec ancien et la Bible*, pp. 399-420.
- REY R., *Histoire de la douleur*, La Découverte, Paris 1993.
- RIDOUX CH., *Du Palatinus a la Passion d'Angers. Quelques exemples de reecriture dans les Mysteres*, «Lez Valenciennes. Chaiers de l'U.E.R. Froissart», 9 (1984), pp. 13-23.
- RIGHETTI M., *Manuale di storia liturgica. Nella storia, nella Messa, nell'ufficio*, 4 voll., seconda ristampa anagrafica della terza edizione, Ancora, Milano 2005.
- RINGBOM S., *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in 15th Century Devotional Painting*, Davaco, Doornspijk 1983.
- , *Devotional Images and Imaginative Devotion*, «Gazette des Beaux Arts», ser. 6, 73 (1969), pp. 159-170.
- Risultati e prospettive della Ricerca sul Movimento dei Disciplinati*, Atti del Convegno internazionale di studio (Perugia 5-7 dicembre 1969), Centro di Studi sul Movimento dei Disciplini, Perugia 1969.
- RIZZI M., *Giudeocristianesimo, apologetica e alessandrinismo: le dottrine cristiane tra II e III secolo*, in *Il Cristianesimo. Grande atlante*, III, *Le dottrine*, pp. 1000-1015.
- ROBB D.M., *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, «The Art Bulletin», 18 (1936), 4, pp. 480-526.
- ROBSON J., *Judas and the Franciscans: Perfidy Pictured in Lorenzetti's Passion Cycle at Assisi*, «The Art Bulletin», 86 (2004), 1, pp. 31-47.

- ROBINSON J.W., *The Late Medieval Cult of Jesus and the Mystery Plays*, «Publications of the Modern Language Association», 130 (1965), 5, pp. 508-514.
- ROEST B., *A Meditative Spectacle: Christ's Bodily Passion in the Satirica Ystoria*, in *The Broken Body*, pp. 31-54.
- ROY E., *Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. Etude sur les sources et le classement des Mystères de la Passion*, Slatkine, Genève 1974.
- ROKSETH Y., *La liturgie de la passion vers la fin du Xe siècle*, «Revue de musicologie», 31 (1949), pp. 9-26.
- , *La liturgie de la passion vers la fin du Xe siècle*, «Revue de musicologie», 32 (1950), pp. 1-58.
- ROMEU I FIGUERAS J., *La légende de Judas Iscarioth dans le théâtre catalan et provençal*, in Actes et mémoires du 1^{er} Congrès international de langue et littérature du Midi de la France (Avignon, 7-11 septembre 1955), Institut Méditerranéen du Palais du Roure, Avignon 1957, pp. 69-106.
- RONCAGLIA A., *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il Movimento dei Disciplinati*, pp. 460-475.
- ROSENTHAL E., *The Crib of Greccio and Franciscan Realism*, «The Art Bulletin», 36 (1954), 1, pp. 57-60.
- ROSENWIN B.H. (ed.) *Anger's Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca-London 1998.
- , *Worrying about Emotions in History*, «The American Historical Review», 107 (2001), 3, pp. 821-845.
- , LESTER K.L., *Social Meaning in the Monastic and Mendicant Spiritualities*, «Past and Present», 63 (1974), pp. 4-32.
- ROSINA M., *Il laudario del verberati. Pieve di Cadore XIV sec.*, Magnifica Comunità di Cadore, Pieve di Cadore 1992.
- ROSS E.M., *The Grief of God: Images of the Suffering Jesus in Late Medieval England*, Oxford University Press, New York 1997.
- ROUSSE M., *L'acteur au moyen âge. Xe-XIIIe siècle: vers l'intériorisation du jeu*, in *L'Acteur et son métier*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 1997.
- , *Le Théâtre et les Jongleurs*, «Revue des Langues Romanes», 95 (1991), pp. 1-14.
- RUDICK M., *Theme, Structure, and Sacred Context in the Benediktbeuern "Passion" Play*, «Speculum», 99 (1974), 2, pp. 267-286.

RUDOLPH C., *La resistenza all'arte nell'Occidente*, in *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici forme funzioni*, pp. 49-84.

RUH K., *Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstraktats*, «Theologische Zeitschrift», 6 (1950), pp. 17-39.

RUNNALLS G.A., *Les mystères de la passion en langue française: tentative de classement*, «Romania», 114 (1996), pp. 468-516.

–, *Mansion and Lieu: Two Technical Terms in Medieval French Staging?*, «French Studies», 35 (1981), pp. 385-393.

–, *The Evolution of a Passion Play: La Passione de Semur*, «Le Moyen Français», 19 (1986), pp. 163-202.

–, *The Medieval Actors' Rôles Found in the Fribourg Archives*, «Pluteus», 4-5 (1986-87), pp. 5-67.

–, *An Actor's Rôle in a French Morality Play*, «French Studies», 42 (1988), pp. 398-407.

RUSCONI R., *Il sacramento della penitenza nella predicazione di San Bernardino da Siena*, «Aevum», 47 (1973), 1-4, pp. 235-286.

–, *Predicatori e predicazione*, in *Storia d'Italia, Annali*, 4, *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Einaudi, Torino 1981, pp. 951-1035.

–, *Dalla "questione francescana" alla storia*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, pp. 339-357.

S. Bonaventura, 1274-1974, V tomi, Collegio di San Bonaventura, Grottaferrata 1973-74.

Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XIV secolo, catalogo della mostra di Pisa (Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000-8 aprile 2001), a cura M. Burrese, Federico Motta Editore, Milano 2000.

SAGGIORATO A., *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Riccardo Patron, Bologna 1968.

Sancta Treveris: Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier, Paulinus Verlag, Trier 1999.

SAXER V., *Le culte de la Marie Madeleine en Occident: des origines à la fin du moyen age*, Publications de la Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne, Auxerre 1959.

SALVIONI C., *Il Pianto delle Marie in antico volgare marchigiano*, «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei», 8 (1901), pp. 577-605.

Sangue e antropologia nel medioevo, a cura di F. Vattioni, 2 voll., Centro Studi Sanguis Christi, Roma 1993.

SANSTERRE J.-M., *Les justifications du culte des reliques dans le haut Moyen Age*, in *Le reliquies. Objets, cultes, symboles*, pp. 81-92.

–, *Visions et Miracles en Relation avec le Crucifix dans Récits des X^e-XI^e Siècles*, in *Il Volto Santo in Europa*, pp. 387-406.

SAMUELS C.T., *The Dramatic Rhythm of the Wakefield Crucifixion*, «College English», 22 (1961), 5, pp. 343-344.

SAPORI G., *Esiguità e grandezze del "tòpos" Montone*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 319-323.

SARTORE D., *L'Adoratio Crucis" come esempio di progressiva drammatizzazione nell'ambito della liturgia*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, pp. 119-125.

SCALPELLINI P., *Le Deposizioni dalla croce lignea nell'Italia centrale: osservazioni e ipotesi*, in *La Deposizione lignea in Europa*, pp. 339-354.

SCARRY E., *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, trad. it. di G. Bettini, Il Mulino, Bologna 1990.

SHAPIRO M., *The Religious Meaning of the Rutwell Cross*, «The Art Bulletin», 26 (1944), pp. 232-245.

SCHMITT J.-C. (a cura di), *Precher d'exemples. Recits de prédicateurs du Moyen Age*, Edition Stock, Paris 1985.

–, *Il gesto nel Medioevo*, trad. it. di C. Milanese, Laterza, Roma-Bari 1991.

–, *La culture de l'ímago*, in *Images médiévales*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 51 (1996), 1, pp. 3-35.

–, *Rituels de l'ímage et récits de vision*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, pp. 419-459.

SCHNUSENBERG C.C., *The Relationship between the Church and the Theatre, Exemplified by Selected Writings of the Church Fathers and by Liturgical Texts until Amalarius of Metz*, University Press of America, New York-London 1988.

SCHIELDS H., *Le bois de la croix. Ramifications en française et en occitan*, in *Melanges Charles Camproux*, Institute d'études Occitanes, Montpellier 1978, pp. 237-244.

SCHÖNBORN C., *Dio inviò suo figlio. Cristologia*, trad. it. di M.L. Milazzo, Jaca Book, Milano 2002.

–, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, trad. it. di M.C. Bartolomei, San Paolo, Cinisello Balsamo 1988.

SCHULER C.M., *The Seven Sorrow of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe*, «Simiolus», 21 (1992), 1-2, pp. 5-28.

Scientia Liturgica. Manuale di liturgia, 5 voll., a cura di A.J. Chupungco, Piemme, Casale Monferrato 1998.

Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1987.

SÉPIÈRE M.-C., *L'image d'un Dieu Souffrant (IX-X siècle). Aux origines du crucifix*, Les Editions du Cerf, Paris 1994.

SESBOÛÉ B., *Gesù Cristo l'unico mediatore. Saggio sulla redenzione e la salvezza*, trad. it. di C. Danna, 2 voll., San Paolo, Cinisello Balsamo 1994.

SEVESTRE N., *Le Marchand dans le théâtre liturgique des XIIe et XIIIe siècles*, «Revue de Musicologie», 73 (1987), pp. 39-59.

SHEINGORN P., *The Sepulchrum Domini: A Study in Art and Liturgy*, «Studies in Iconography», 4 (1978), pp. 37-60.

SHORR D.C., *The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgment*, «The Art Bulletin», 38 (1956), 4, pp. 207-214.

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

SINANOGLOU L., *The Christ Child as Sacrifice: A Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays*, «Speculum», 118 (1973), 3, pp. 491-509.

SMALL C. D., *Rethoric and Exegesis in Sedulius 'Carmen Paschale'*, «Classica et Medievalia», 37 (1986), pp. 223-244.

SMALLEY B., *Peter Comestor in the Gospels and his Sources*, «Recherche de théologie ancienne et medievale», 66 (1979), pp. 116-127.

SMOLDON W.M.L., *The Easter Sepulchre Music-Drama*, «Music and Letters», 27 (1946), 1, pp. 1-17.

–, *The Music of the Medieval Church Drama*, «The Musical Quarterly», 48 (1962), pp. 476-497.

–, *The Play of Herod*, «Music and Letters», 48 (1967), 1, pp. 99-101.

–, *Medieval Church Dramas*, «The Musical Times», 107 (1966), pp. 504-505.

–, *Medieval Lyrical Melody and the Latin Church Dramas*, «The Musical Quarterly», 51 (1965), 3, pp. 507-517.

SNOEK G.J.C., *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: A Process of Mutual Interaction*, J.C. Brill, Leiden 1995.

Società, istituzioni, spiritualità. Studi in onore di Cinzio Violante, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994.

- SOT M., *Pellegrinaggio*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, II, pp. 885-897.
- SOUTHERN R.W., *The Life of St. Anselm by Eadmer*, Nelson, London 1962.
- , *The Making of Middle Ages*, Yale University Press, New Haven 1953.
- , *Anselmo d'Aosta. Ritratto su sfondo*, ed. it. a cura di I. Biffi e C. Marabelli, Jaca Book, Milano 1998.
- , *Saint Anselm and his Biographer. A Study of Monastic Life and Thought (1059-1130)*, Cambridge University Press, Cambridge 1966.
- SPALDING M.C., *The Middle English Charters of Christ*, Bryn Mawr College, Bryn Mawr 1914.
- SPIEGEL G.M., *Memory and History: Liturgical Time and Historical Time*, «History and Theory», 41 (2002), 2, pp. 146-162.
- SPINELLI J., *La Venerabile Confraternita di Misericordia a Pomarance*, Assessorato al Turismo Pro Pomarance, Pomarance 1997.
- SPIVEY-ELLINGTON D., *Impassioned Mother or Passive Icon: The Virgin's Role in Late Medieval and Early Modern Passion Sermons*, «Renaissance Quarterly», 48 (1995), 2, pp. 227-241.
- , *From Sacred Body to Angelic Soul. Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe*, The Catholic University of America Press, Washington DC 2001.
- SPRINGER C.P.E., *The Gospel as Epic in Late Antiquity: the 'Paschale carmen' of Sedulius*, E.J. Brill, Leiden 1988.
- STANBURY S., *The Virgin's Gaze: Spectacle and Trasgression in Middle English Lyrics of the Passion*, «Publications of the Modern Language Association», 106 (1991), 5, pp. 1083-1093.
- STEINBERG L., *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996².
- STEINER G., *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1989.
- STELLA A., *Testi volgari ferraresi del secondo Trecento*, «Studi di filologia italiana», 26 (1968), pp. 201-243.
- STICCA S., *Note on Latin Passion Plays*, «Italica», 41 (1964), 4, pp. 430-433.
- , *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*, Downling Scholarly Reprint Series, Binghamton 2000².
- , *The Latin Passion Play: Its Origin and Development*, State University of New York Press, Albany-New York 1970.

- , *The Literary Genesis of the Planctus Mariae*, «Classica et Mediaevalia», 27 (1966), pp. 296-309.
- , *The Montecassino Passion and the Origin of Latin Passion Play*, «Italice», 114 (1967), 2, pp. 209-219.
- , *The Priority of the Montecassino Passion Play*, «Latomus», 20 (1961), pp. 381-391, 568-574, 827-839.
- STRANGE S., *Last Supper*, «Callaloo», 14 (1991), 2, pp. 343-344.
- STROUMSA GEDALIAHU G., *Caro salutis cardo: Shaping the Person in Early Christian Thought*, «History of Religions», 30 (1990), 1, pp. 25-50.
- Studi medievali*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1964.
- SUCKALE R., *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, «Städel-Jahrbuch», 6 (1977), pp. 177-208.
- SUITNER F., *Alle origini della lauda*, «Giornale storico della letteratura italiana», 113 (1996), pp. 321-347.
- Sulle orme dei bianchi (1399) dalla Liguria all'Italia centrale*, Atti del Convegno storico internazionale (Assisi-Vallo di Nera Terni, Rieti, Leonessa, 18-20 giugno 1999), Accademia Properziana del Subasio, Assisi 2001.
- SULLIVAN R.E., *The Carolingian Age: Reflections in Its Place in the History of the Middle Ages*, «Speculum», 64 (1989), 2, pp. 267-306.
- SUNTRUP R., *Te Igitur-Initialen und Kanonbilder in Mittelalterlichen Sakramentarhandschriften*, in *Text und Bild*, pp. 278-382.
- SUSA C., *La scena dell'identità*, tesi di dottorato, Università Cattolica di Milano, a.a. 2005-2006.
- SWANSON R.N., *Passion and Practice: The Social and Ecclesiastical Implications of Passion Devotion in the Late Middle Ages*, in *The Broken Body*, pp. 1-30.
- , *Religion and Devotion in Europe, 1215-1515*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- TABORY J., *The Crucifixion of the Pascal Lamb*, «The Jewish Quarterly Review», n.s., 86 (1996), 3-4, pp. 395-406.
- TAYLOR G.C., *The English "Planctus Mariae"*, «Modern Philology», 4 (1907), 4, pp. 605-637.
- TAMMI G., *Lo statuto dei disciplini di S. Maria Maddalena di Bergamo. Dal codice Sigma 3,2 della biblioteca civica di Bergamo*, in *Il Movimento dei disciplinati*, pp. 257-268

TANQUERY F.J., *Plaintes de la Vierge en Anglo-Français (XIII^e et XIV^e siècles)*, Champion, Paris 1921.

Teatro veneto, a cura di A. Cibotto, Guanda, Bologna 1960.

TERRUGGIA A.M., *In quale momento i disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, in *Il Movimento dei Disciplinati*, pp. 434-459.

Testo e immagine nell'alto medioevo, Atti delle Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1994.

Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, ed. C. Meier e U. Ruberg, Ludwig Reichert, Wiesbaden 1980.

The Broken Body. Passion Devotion in Late Medieval Culture, Forsten, Groningen 1998.

The Joy of Learning and The Love of God. Studies in Honor of Jean Leclercq, by J. Leclercq and E. Rozanne Elder, Cistercian Studies Series, 1996.

The Northern Passion, ed. H. Wilhelm and F.A. Foster, Oxford University Press, London 1930.

The Peace of God. Social Violence and Religious Response in France around the Year 1000, a cura di T. Head e R. Landes, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

The Theatre of the Medieval Europe, ed. E. Simon, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

THOBY P., *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Bellanger, Nantes 1959.

TODISCO O., *Il corpo nel dibattito bonaventuriano-tomista. Dalla psichizzazione del corpo alla somatizzazione dell'anima*, «Miscellanea Francescana», 98 (1998), 1-2, pp. 217-248.

TOMASI M., *Il Crocifisso di San Giorgio ai tedeschi e la diffusione del Crocifisso doloroso*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XIV secolo*, pp. 57-76.

TOMASONI P., *Ritonando a un'antica passione bergamasca*, «Studi di Filologia Italiana», 42 (1984), pp. 59-107.

TOSCHI P., *L'antico dramma sacro italiano*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1926-27.

– *Le origini del teatro italiano*, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino 1955.

TREXLER R.C., *Gender Rhetorics. Postures of Dominance and Submission in Human History*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton-New York 1994.

- TUMMINELLO D., *La crocefissione del portale di S. Sabina e le origini dell'iconologia della crocefissione*, Quasar, Roma 2003.
- TUOZZI A.M., *La conoscenza di Sé nella Scuola Cistercense*, Nella sede dell'Istituto, Napoli 1976.
- TYDEMAN W., *The Theatre in the Middle Ages. Western European Stage Conditions (800-1576)*, Cambridge University Press, Cambridge 1978.
- Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura di F. Zambon, I, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2007.
- UGOLINI A., *Testi volgari abruzzesi del Duecento*, Rosenberg & Sellier, Torino 1959.
- URBAN PADOAN L., *Ai primordi del teatro a Venezia: i ludi mariani ossia la festa delle Marie*, «Biblioteca teatrale», 5/6 (1987), pp. 5-27.
- VAGNILUCA V., *La lauda drammatica e la devozione*, «Rivista italiana del dramma», IV (1940), II/5, pp. 155-202; II/6, pp. 268-287.
- VAILATI V., *La devozione all'umanità di Cristo nelle opere di San Pier Damiani*, «Divus Thomas», 46 (1943), pp. 78-93
- VALFORTA U., *L'uomo creato ad immagine del Figlio "secondo il corpo" negli scritti di Francesco d'Assisi. Approccio per un'antropologia cristica*, in *L'uomo e il mondo alla luce di Cristo*, pp. 151-226.
- VAN BANNING J., *Claudius von Turin als eine extreme Konsequenz des Konzils von Frankfurt*, in *Das Frankfurt Konzil von 794: Kristallisationspunkt karolingischer Kultur*, 2 voll., ed. R. Berndt, Mainz 1997, II, pp. 731-749.
- VAN KHANA N., *Gesù Cristo nel pensiero di San Francesco secondo i suoi scritti*, Biblioteca Franciscana Provinciale, Milano 1984.
- VAN OS H., *The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 41 (1978), pp. 65-75.
- , *St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting*, «Simiolus», 7 (1974), pp. 115-132
- VARANINI G., *Laude dugentesche*, Antenore, Padova 1972.
- , *Lingua e letteratura italiana nei primi secoli*, 2 voll., Giardini, Pisa 1994.
- VARGIU L., *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*, Aesthetica Preprint, Supplementa, 20, giugno 2007.
- VATTASSO M., *Per la storia del dramma sacro in Italia*, Tip. Vaticana, Roma 1903.
- VAUCHEZ A., *Les laïcs au moyen âge. Pratiques et expériences religieuses*, Les éditions du Cerf, Paris 1987.

- , *La spiritualità dell'Occidente medievale*, trad. it. di F. Kaucisvili Melzi d'Eril ed E. DI Pede, Vita e Pensiero, Milano 2006³.
- VECCHI G., *Innodia e dramma sacro*, «Studi Mediolatini e volgari», 1 (1953), pp. 225-237.
- , *Uffici drammatici padovani*, Olschki, Firenze 1954.
- VEELENTURF K., *Irish High Crosses and Continental Art Shades of Iconographical ambiguity in From Ireland coming*, pp. 83-101.
- VELTRUSKY J., *Chants, paroles et jeux de scène dans le Jeu d'Adam*, «Théâtre Opéra Ballet», 2 (1996), pp. 31-54.
- VERGOTE A. - TAMAYO A. - PASQUALI L. - BONAMI M. - PATTYN M.R. - CUSTERS A., *Concept of God and Parental Images*, «Journal for the Scientific Study of Religion», 8 (1969), 1, pp. 79-87.
- VETTORI A., *Poets of Divine Love. Franciscan Mystical Poetry of the Thirteenth Century*, Fordham University Press, New York 2004.
- VIDAL F., *Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body*, «Critical Inquiry», 28 (2002), pp. 930-974.
- VILA P., *El drama liturgic a Sant Joan de les Abadesses als segles CIV i XV*, «Revista de Catalunya», 111 (1996), pp. 91-109.
- VILADESAU R., *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- VIOLI G.P., *Sull'iconografia del Christus Patiens*, in *Cimabue a Pisa*, pp. 275-279.
- VOGEL C., *Les échanges liturgiques entre Rome et les pays Francs jusqu'à l'époque de Charlemagne*, in *Le chiese nei regni dell'Europa occidentale*, pp. 230-234.
- VON ALEMANN-SCHWARTZ M., «*Crucifixus dolorosus*»: Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe, Rheinische F.-Wilhelms-Universität, Bonn 1976.
- VON BALTHASARA H.U., *Teodrammatica. I. Introduzione al dramma*, trad. it. di G. Somnavilla, Jaca Book, Milano 1980.
- VON SCHLOSSER J., *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Graeser, Wien 1892.
- VON SIMSON OTTO G., *Compassio and Co-redemptio*, in *Roger van der Weyden's Descent from the Cross*, «The Art Bulletin», 35 (1953), 1, pp. 9-16.
- WALLACE R., *The Role of Music in Liturgical Drama: A Reevaluation*, «Music and Letters», 65 (1984), 3, pp. 219-228.

- WALTHER J., *The Chronology of Passion Week*, «Journal of Biblical Literature», 77 (1958), 2, pp. 116-122.
- WARD B., *Miracles and the Medieval Mind. Record and Event, 1000-1215*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982.
- , *Anselm of Canterbury and his Influence*, in *Christian Spirituality. I*, pp. 196-205.
- WARNER M., *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of Vergin Mary*, Weidenfeld and Nicolson, London 1976.
- WARNING R., *On the Alterity of the Medieval Religious Drama*, «New Literary History», 10 (1979), pp. 265-292.
- WEAKLAND R., *The Rhythmic Modes and Medieval Latin Drama*, «Journal of the American Musicological Society», 14 (1961), 2, pp. 131-146.
- WEITZMANN K., *Art in the Medieval West ans its Contacts with Byzantium*, Variorum reprints, London 1982.
- WELLINGTON SISTER ST. PAUL, *The Influence of Medieval Ymns on Medieval Drama*, University of Southern Carolina, 1930.
- WESSEL K., *Die Kreuzigung*, Bongers, Recklinghausen 1966.
- WICKHAM G., *Early English Stages. 1300 to 1600*, 2 voll., Routledge and Kegan Paul, London 1963.
- , *The Medieval Theatre*, St. Martin's Press, New York 1974.
- WILLIAMS D.D., *The Spirit and the Forms of Love*, Harper & Row, New York 1968.
- WILLIAMSON B., *The Virgin Lactans as Second Eve: Image of the Salvatrix*, «Studies in Iconography», 19 (1998), pp. 105-138.
- WILMART A., *Les prières de Saint Pierre Damien pour l'adoration de la croix*, «Revue des sciences religieuses», 9 (1929), pp. 513-523.
- , *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen age latin. Etude d'histoire littéraire*, Etude augustinienne, Paris 1971².
- , *Méditationes et Prières de saint Anselme*, Collection Pax, Paris 1923.
- WIRTH J., *Il culto delle immagini*, in *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, pp. 3-47.
- WOLF C.J., *Christ as an Hero in The Dream of the Rood*, «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), pp. 202-210.
- YATES F., *L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Einaudi, Torino 1972.



BIBLIOGRAFIA

453

YOUNG K., *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1933.

ZARDIN D. (a cura di), *Corpi, "fraternità", mestieri nella storia della società europea*, Bulzoni, Roma 1998.

–, *Le confraternite in Italia settentrionale fra XV e XVIII secolo*, «Società e storia», 35 (1987), pp. 81-137.

ZIEGLER J.E., *Michelangelo and the Medieval Pietà: The Sculpture of Devotion or the Art of Sculpture?*, «Gesta», 34 (1995), 1, pp. 28-36.

–, *Sculpture of Compassion: The Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries, c. 1300-c. 1600*, Institut historique belge de Rome, Brussels 1992.

ZINN G.A., *The Regulars Canons*, in *Christian Spirituality*, II, pp. 218-228.

ZIRONDA R., *Santità e religiosità nella diocesi di Vicenza. Vita e storia di pietà dal sec. XII al sec. XX*, Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza 1991.

