

Becoming Agens

Synesthetic and Active Processes of Image Reception
in the Middle Ages

Edited by Carla M. Bino and Zuleika Murat



C **OMUNICAZIONI SOCIALI**

JOURNAL OF MEDIA, PERFORMING ARTS AND CULTURAL STUDIES

2

Year XLVI New series
N. 2 May-August 2024

OPEN  ACCESS

COMUNICAZIONI SOCIALI

JOURNAL OF MEDIA, PERFORMING ARTS AND CULTURAL STUDIES



2 Year XLVI New series
2 May-August 2024

Three issues per year

Journal Director

CHIARA GIACCARDI (Università Cattolica del Sacro Cuore)

International Advisory Board

PIERMARCO AROLDI (Università Cattolica del Sacro Cuore, IT), GIOVANNI BOCCIA ARTIERI (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, IT), GÖRAN BOLIN (Södertörns Högskola Stockholm, SE), JÉRÔME BOURDON (Tel Aviv University, IL), NICO CARPENTIER (Univerzita Karlova, Praha, CZ), FRANCESCO CASETTI (Yale University, US), FAUSTO COLOMBO (Università Cattolica del Sacro Cuore, IT), KIRSTEN DROTNER (Syddansk Universitet, Odense, DK), RUGGERO EUGENI (Università Cattolica del Sacro Cuore, IT), OLIVER FAHLE (Ruhr-Universität Bochum; DE), MARIAGRAZIA FANCHI (Università Cattolica del Sacro Cuore, IT), ARMANDO FUMAGALLI (Università Cattolica del Sacro Cuore, IT), STANLEY E. GONTARSKI (Florida State University, US), MANUELE GRAGNOLATI (ICI Institute for Cultural Enquiry, Berlin, DE), KLAUS BRUHN JENSEN (Københavns Universitet, DK), CATHERINE JOHNSON (University of Huddersfield, UK), SHARON ARONSON-LEHAVI (Tel Aviv University, IL), CAROL MARTIN (New York University, US), RAFFAELE MELLACE (Università degli Studi di Genova, IT), FRANCESCA PASQUALI (Università degli Studi di Bergamo, IT), SILVANO PETROSINO (Università Cattolica del Sacro Cuore, IT), ANDREA PINOTTI (Università degli Studi di Milano, IT), PATRICIA PISTERS (Universiteit van Amsterdam, NL), ALESSANDRO PONTREMOLI (Università degli Studi di Torino, IT), MARIA PIA POZZATO (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, IT), LAURA RASCAROLI (University of Cork, IE), DANA RENGHA (Ohio State University, US), MASSIMO SCAGLIONI (Università Cattolica del Sacro Cuore, IT), ALEXANDRA SCHNEIDER (Johannes Gutenberg – Universität Mainz, DE), ANTONIO SOMAINI (Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, FR), PETR SZCZEPANIK (Univerzita Karlova, Praha, CZ), ANDREA VIRGINÁS (Sapientia University, Cluj-Napoca, RO), IRA WAGMAN (Carleton University, CA).

Editorial Board

DANIELA BANDELLI (Università LUMSA), LUCA BARRA (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), CARLA BINO (Università Cattolica del Sacro Cuore), PAOLO BRAGA (Università Cattolica del Sacro Cuore), ROBERTA CARPANI (Università Cattolica del Sacro Cuore), LIVIA CAVAGLIERI (Università degli Studi di Genova), FRANCESCO COTTICELLI (Università Federico II Napoli), ADRIANO D'ALOIA (Università degli Studi di Bergamo), MIRIAM DE ROSA (Università Ca' Foscari), GIUSY GALLO (Università della Calabria), DAMIANO GAROFALO (Sapienza Università di Roma), LAURA GEMINI (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo), FABIO GIGLIETTO (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo), TANCREDI GUSMAN (Lucerne University of Applied Sciences and Arts), DOMINIC HOLDAWAY (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo), MIRKO LINO (Università degli Studi dell'Aquila), MASSIMO LOCATELLI (Università Cattolica del Sacro Cuore), ANNA MARIA LORUSSO (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), EVA MARINAI (Università degli Studi di Pisa), PIERLUIGI MUSARÒ (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), STEFANO LOCATELLI (Sapienza Università di Roma), GIOVANNA MASCHERONI (Università Cattolica del Sacro Cuore), MARIA FRANCESCA MURRU (Università degli Studi di Bergamo), LAURA PEJA (Università Cattolica del Sacro Cuore), PAOLO PEVERINI (Università LUISS Guido Carli), GIOVANNA RUSSO (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), LEONARDO SPINELLI (Università di Chieti-Pescara), SIMONETOSONI (Università Cattolica del Sacro Cuore), NICOLETTA VITTADINI (Università Cattolica del Sacro Cuore).

General Editor

ALICE CATI (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Editorial Staff

GAIA AMADORI, FRANCESCO BONIFACIO, PAOLO CARELLI, RAFFAELE CHIARULLI (Section Editor - Semiotics & Philosophy of Language), LAVINIA COLANTONI, NICOLA CRIPPA, VIRGIL DARELLI, MATTIA GALLI, GIACARLO GROSSI, MARTINA GUERINONI (Section Editor - Drama & Performing Arts), ELISABETTA LOCATELLI (Section Editor - Sociology of Communication), ANNA SFARDINI (Section Editor - Visual, Film and TV Studies), SEBASTIANO PACCHIAROTTI.

Editorial Board: redazione.cs@unicatt.it

Production Editor: redazione.vp@unicatt.it

Subscription Queries: abbonamentiriviste.vp@unicatt.it

Articles, ethical statement, reviewers, authors guidelines: <https://comunicazionisociali.vitaepensiero.com>

Since 2009, «Comunicazioni Sociali» is a *double blind peer review journal*.

La rivista è in fascia A Anvur per le aree L-ART/05, L-ART/06, SPS/08

Publicata con il supporto del Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo e dell'Alta Scuola in Media Comunicazione e Spettacolo, Università Cattolica del Sacro Cuore / Published with the support of the Department of Communication and Performing Arts and of ALMED - Graduate School of Media and Performing Arts, Università Cattolica del Sacro Cuore.



Dipartimento di
Scienze della Comunicazione
e dello Spettacolo



Open Access Journal

Since 2023 (year XLV) the articles are covered by the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0 Attribution NonCommercial NoDerivates 4.0 International and are downloadable for free without the need for registration.

With the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0 Attribution NonCommercial NoDerivates 4.0 International you are free to share, copy and redistribute the material in any medium or format Under the following terms. [<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/#>]

Submit your papers and publish with us

See all details on the journal website <https://comunicazionisociali.vitaepensiero.it/>

Price List for the printed version of the journal:

Single issue: Italy: € 48,00 - Outside of Italy: € 76,00

Print&Digital Subscription:

Italy: € 101,00 - Outside of Italy: € 159,00

Comunicazioni Sociali is a peer-review Gold open access journal

Published by Vita e Pensiero - Pubblicazioni dell'Università Cattolica

Owned by Istituto Giuseppe Toniolo di Studi Superiori

Director: Chiara Giaccardi

Registered with the Milan Court 30 november 1973, no. 446

ISBN: 978-88-343-5879-5

ISSN (print): 03928667

ISSN (digital): 18277969

Information

Editorial staff and Administration: Vita e Pensiero - Università Cattolica del Sacro Cuore - Largo A. Gemelli, 1 - 20123 Milano

Cover: *Cattedrale di Hildesheim, porta di Bernoardo, adorazione dei Magi, dettaglio* (1015 circa)

Cover design: Andrea Musso

Photocomposition: Gi&Gi, Tregasio di Triuggio (Mb)

www.vitaepensiero.it

Books Ebooks and Journals

Follow us     

Index

BECOMING AGENTS

Synesthetic and Active Processes of Image Reception in the Middle Ages

Edited by Carla M. Bino and Zuleika Murat

- CARLA M. BINO - ZULEIKA MURAT
Introduzione p. 153
- DONATELLA TRONCA
'*Vagatio mentis*'. L'ossessione per le immagini tra amore, peccato e malattia » 160
- HENNING LAUGERUD
Images as Agents [*'imagines agentes'*]. Memory and Animation » 167
- DAVIDE TRAMARIN
"Osculatur Maria pedes Christi frequentibus osculis". L'adorazione del Santo Sepolcro di Lichtenthal » 180
- MAGDALENA CERDÀ-GARRIGA
Blood and Sweat. Miracles as an Activation of Images in the Late Middle Ages in Mallorca » 200
- LENKE KOVÁCS
Harbingers, Guardians, Worshippers, and Warriors – Depicting Angels in Catalan Late Medieval Plays and Processions » 211
- FRANCO BENUCCI
Il cristo padovano di Montepeloso. Da scultura animata 'd'area donatelliana' a crocifisso 'napoletano' secentesco, e oltre » 223
- ANDREW HORN
Empathy and the Performing Body: The Sculpted *Compianto* in Early Modern Lombardy » 241

Miscellaneous section

- ANTONELLA CAPALBI - ELEONORA COSTANTINI - TOMMASO FABBRI
- SERAFINO NEGRELLI - GIULIA PISCITELLI
Rappresentare la flessibilizzazione del lavoro. Un'analisi critica a partire dall'archivio audiovisivo di Short On Work » 267

DAVIDE LAMPUGNANI - MONICA MARTINELLI

Rotture instauratrici. Leggere racconti di vita alla luce della prospettiva
di Michel de Certeau

p. 288

MARIA ROBERTA NOVIELLI

Le Donne velenose nel cinema giapponese

p. 304

CARLA M. BINO - ZULEIKA MURAT*

INTRODUZIONE

ISSN: 03928667 (print)18277969 (digital)
Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0

Negli ultimi anni, il concetto di performance è al centro di gran parte degli studi medievistici internazionali. Esso è divenuto cardine metodologico non solo degli studi sulla cultura visuale dell'Occidente cristiano¹, ma anche dei principali contributi sulla storia culturale dei sensi², l'antropologia storica delle emozioni³, la letteratura meditativa, devozionale e omiletica⁴, le pratiche pubbliche e private di lettura e preghiera⁵. In particolare, costituisce un paradigma interpretativo ormai strutturale per i maggiori studiosi di teoria dell'immagine e di storia dell'arte, i quali – lavorando non sulle immagini come oggetto estetico e sovrastorico, bensì sulla relazione che esse intrattengono con chi le guarda in un preciso e situato contesto storico-culturale – hanno posto l'accento sulla dimensione performativa tanto delle immagini, quanto dei processi di rappresentazione e visione nel Medioevo.

Sul fronte dell'immagine, il dibattito internazionale ha ormai appurato come le immagini – materiali e immateriali – non siano semplicemente 'da guardare' con gli occhi, ma siano dotate di una capacità agente che le fa entrare in un rapporto straordinariamente fisico con lo spettatore, quasi fossero entrambi attori di una *scena sensibile*,

* Carla Bino, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano – carla.bino@unicatt.it; Zuleika Murat, Università degli Studi di Padova – zuleika.murat@unipd.it.

¹ Tra i molti studi si vedano S. Gerstel, *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, Turnhout: Brepols, 2016; E. Gertsman, J. Stevenson, eds., *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*, Boydell Press: Woodbridge, 2012; K. Starkey, H. Wenzel, *Visual Culture and the German Middle Ages*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.

² Cfr. R.G. Newhauser, *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, London: Bloomsbury, 2018.

³ Si vedano almeno B. Rosenwein, *Generations of Feeling: A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015; P. Nagy, D. Boquet, *Sensible Moyen Age. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris: Éditions du Seuil, 2015; K.F. Morrison, R.M. Bell, *Studies on Medieval Empathies*, Brepols: Turnhout, 2013.

⁴ Cfr. ad esempio E. Dutton, R. Kirakosian, *Dramatic Wardrobes. The Dynamics of Clothing in Mystical Visions and Religious Plays*, Zurich: Chronos, 2023; C. Steenbrugge, ed., *Drama and Sermon in Late Medieval England: Performance, Authority, Devotion*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2017; C. Muessig, ed., *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, Leiden: Brill, 2002.

⁵ J. Brantley, *Reading in the Wilderness. Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*, Chicago-London: University of Chicago Press, 2007; E. Gertsman, ed., *Visualizing Medieval Performances. Perspectives, Histories, Contexts*, Ashgate: Aldershot, 2008; K. Starkey, *Reading the Medieval Book. Word, Image and Performance in Wolfram von Eschenbach's Willehalm*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2004.

dinamica e relazionale. In questo campo, che si è assai sviluppato nel corso degli ultimi anni, si sono delineati approcci critici differenziati, pur all'interno di un sistema coerente. In particolare, alcuni studiosi si sono concentrati sullo statuto dell'immagine entro la cultura cristiana, rilevando soprattutto il suo essere un dispositivo memorativo con cui stabilire una relazione attiva e dinamica⁶. Altri si sono focalizzati precipuamente sulle proprietà fisiche e materiali (intese nella doppia valenza di *qualità materiche* e *manifestazioni tangibili* di concetti astratti) delle immagini, sottolineandone l'importanza per il significato dell'immagine stessa, per le modalità con cui veniva percepita, e per le sue potenzialità agenti⁷. In parallelo, gli studi di Alfred Gell sul concetto di *agency* e di David Freedberg su quello di *response* si sono rivelati fondamentali per ridirezionare l'attenzione degli studiosi, spostandola sulle modalità con cui le immagini esercitano un'azione sul loro pubblico e, viceversa, sulle dinamiche di percezione e risposta fisica ed emotiva alle immagini da parte dei loro diversi spettatori⁸. Numerosi studi recenti hanno sviluppato ulteriormente tale filone di indagine, esaminando la reciprocità relazionale immagine-spettatore, e leggendo in chiave di relazione performativo-sensoriale. Da una parte, infatti, il concetto di *agency of art* è stato sviluppato sino ad arrivare all'idea di *animation as agency and life of images and material objects*, che si concentra sul valore epistemologico e operativo dell'immagine agente, capace di essere presente e agire come un corpo vivo⁹. Dall'altra il concetto di *response* ha condotto ad una circostanziata comprensione delle dimensioni fisiche dell'esperienza visiva in una direzione non esclusivamente oculocentrica, ossia basata sul primato della vista, e maggiormente aperta invece a dinamiche complesse e multisensoriali, con la formulazione dei concetti di *empathetic or performative vision*¹⁰, *sensorial or embodied experience*¹¹, e di *sensorium*¹², che sottolineano la reciprocità relazionale tra immagine e spettatore, entrambi parte attiva di un'esperienza completa, sensuale, emozionale e cognitiva.

Sul fronte della rappresentazione e della visione, diversi studi hanno mostrato come la cultura visuale del Medioevo operi secondo un paradigma del tutto rovesciato

⁶ M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris: Éditions du Seuil, 1996; C. Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton: Princeton University Press, 2002; D. Guastini, *Immagini cristiane e cultura antica*, Brescia: Morcelliana, 2021.

⁷ Fondamentali, in questo contesto, gli studi di Caroline Walker Bynum, che hanno di fatto inaugurato un nuovo filone di ricerca; senza pretesa di esaustività, citiamo qui i contributi principali della studiosa: C. W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christian, 200-1336*, New York: Columbia University Press, 1995; Ead., *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York: Zone Books, 2011; Ead., *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe*, New York: Zone Books, 2020. Si veda inoltre: J.-C. Bonne, "Entre l'image et la matière: la chose du sacré en Occident", in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Atti del colloquio internazionale (Roma, 19-20 giugno 1998), a cura di J.-M. Sansterre e J.-C. Schmitt, *Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome*, 69 (1999): 77-111.

⁸ A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998; D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London: University of Chicago Press, 1989.

⁹ H. Jorgensen, L. Skinnebach, H. Laugerud, eds., *Animation between Magic, Miracles and Mechanics. Principles of Life in Medieval Images*, Aarhus: Aarhus University Press, 2023.

¹⁰ R.S. Nelson, "Empathetic Vision: Looking at and with a Performative Byzantine Miniature", *Art History*, 30, 4 (2007): 489-502, 658-659; H. Flora, "Empathy and Performative Vision in Oxford Corpus Christi College Ms. 410", *Ikona: A Journal of Iconographic Studies*, 3 (2010): 169-178.

¹¹ J. Stevenson, *Performance, Cognitive Theory, and Devotional Culture. Sensual Piety in Late Medieval York*, New York: Palgrave Macmillan, 2010; E. Gertsman, *Worlds Within. Opening the Medieval Shrine Madonna*, University Park: Penn State University Press, 2015.

¹² H. Jorgensen, L. Skinnebach, H. Laugerud, eds., *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, Aarhus: Aarhus University Press, 2015.

rispetto a quello del mondo greco-ellenistico e sia fortemente anti-spettacolare e partecipativa¹³. Sottolineando come l'idea di rappresentazione medievale sia teoricamente ancorata ai principi epistemologici del pensiero cristiano¹⁴, si è sostenuto che essa non risponda ai processi analogici della riproduzione, bensì a quelli memorativi dell'iterazione e intensificazione di presenza¹⁵. Lo spostamento dalla 'rappresentazione mimetica' alla 'ripresentazione attuativa' porta con sé un radicale ripensamento tanto delle dinamiche di visione, quanto di quelle percettive, sensoriali ed emotive. Da un lato si passa dal 'vedere spettatoriale' – da lontano, estraneo, fruitivo proprio di uno sguardo frontale – al 'vedere performativo', da vicino, coinvolto ed agente proprio di colui che entra con tutto se stesso nella scena e ne diviene partecipe in prima persona, quasi 'immergendosi' in essa¹⁶. Dall'altro, il ruolo della percezione sensoriale entro i processi di conoscenza viene ridisegnato in senso marcatamente fisico ed esperienziale: una visione performativo-immersiva come quella cristiana richiede un coinvolgimento psicosomatico che va ben oltre la sinestesia e riguarda l'individuo 'tutto intero', senza soluzione di continuità tra *intus* e *foris*, anima e corpo, emozioni e sensi¹⁷.

È, dunque, un modello 'drammatico' di rappresentazione e visione a costituire il fondamento antropologico ed epistemologico su cui poggiano tanto i lavori che si sono occupati di ridisegnare il significato di gesti e azioni 'sensibili' entro riti e liturgia¹⁸, quanto quelli più recenti dedicati al ruolo delle emozioni nelle pratiche di pietà¹⁹ o alla dimensione affettivo-performativa della visione contemplativa e mistica²⁰. Anche in questo caso, gli studiosi insistono sul forte potere di *agency* acquisito da immagini e oggetti. L'accento cade sulla relazione 'quasi personale' che essi intrattengono con uno spettatore il cui sguardo non è più astratto ed astante, ma incarnato ed 'agente', vale a dire dotato delle caratteristiche fisiche e spazio-temporali proprie di un'azione che accade realmente, qui ed ora, e implica la presenza concreta, tangibile ed esperibile, di tutti gli elementi in gioco.

Questo numero monografico di *Comunicazioni sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies* si pone all'incrocio delle riflessioni sulle immagini, i processi di rappresentazione e i meccanismi di percezione. Gli articoli qui raccolti abbracciano un arco temporale che dal Medioevo giunge sino alla prima Età moderna, mostrando le dinamiche di una cultura che non può essere definita solo visuale ma che

¹³ Sul paradigma anti-spettacolare della rappresentazione cristiana lo studio fondamentale è L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico*, Brescia: Morcelliana, 2008.

¹⁴ Cfr. J.F. Hamburger, "The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities", in *The Mind's Eye, Art and Theological Argument in the Middle Ages*, a cura di Id. e A.-M. Bouché, Princeton: Princeton University Press, 2006, 11-31.

¹⁵ Si leggano H. Hofmann, *Rappresentanza-rappresentazione. Parola e concetto dall'antichità all'Ottocento* [2003], trad. it. di C. Tommasi, Milano: Giuffrè, 2007; C. Bino, "Per un'indagine dei significati di 're-presentare' nel pensiero cristiano. Alcuni esempi tra retorica e liturgia (XI-XII secolo)", in *Presenza-assenza. Meccanismi dell'istituzionalità nella 'societas Christiana' (secoli IX-XIII)*, a cura di G. Cariboni, N. D'Acunto, E. Filippini, Milano: Vita e Pensiero, 2021, 29-42.

¹⁶ C. Bino, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Firenze: Le Lettere, 2015.

¹⁷ D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen: CRAHM, 2005, 13-27.

¹⁸ E. Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2014.

¹⁹ L. Mancina, *Emotional Monasticism. Affective Piety in the Eleventh-Century Monastery of John of Fécamp*, Manchester: Manchester University Press, 2019.

²⁰ E. Johnson, *Staging Contemplation. Participatory Theology in the Middle English Prose, Verse, and Drama*, Chicago: University of Chicago Press, 2018; R. Sanmartin Bastida, *Staging Authority. Spanish Visionary Women and the Images (1450-1550)*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2023.

più propriamente è da intendersi come performativa. Seguendo distinti approcci metodologici ed occupandosi di diversi oggetti di indagine, gli autori si sono interrogati circa le modalità con cui le immagini ‘divengono agenti’ ed entrano in una relazione di reciprocità esperienziale con lo spettatore che le percepisce in maniera multisensoriale.

Attraverso un’originale analisi di testimonianze di diverso ambito (giuridico, letterario e religioso), il contributo di Donatella Tronca mette in evidenza come il tema dell’ossessione per le immagini costituisca un *milieu* culturale condiviso e costante per tutto il periodo medievale. Alle immagini materiali viene riconosciuto un potere così concreto da determinare provvedimenti legislativi: se l’assidua contemplazione delle *tabulae pictae* è equiparata ad un vizio dell’animo in grado di compromettere l’attività di uno schiavo al punto da invalidarne l’acquisto, case e beni materiali – come il bestiame – non possono essere venduti senza gli *ornamenta* che li proteggono e ne garantiscono il valore economico e funzionale. Nel contesto della lirica amorosa e della precettistica religiosa, viene attribuita un’analoga efficacia anche ad immagini immateriali quali *imaginatioes* e *phantasiae*, in grado di influenzare la mente degli individui e i loro comportamenti sino a generare evidenti situazioni di patologia psico-fisica.

Henning Laugerud propone una circostanziata riflessione su due concetti chiave, ovvero memoria e animazione, indagando come essi agiscano in sinergia al potere *agente* delle immagini nel contesto della ‘animated and performative image culture’ medievale. Lo studio prende le mosse da due opere norvegesi, un paliotto dipinto di XIII secolo proveniente dalla chiesa di Kinsarvik (Hardangerfjord) e un Crocifisso di primo XIV secolo dalla chiesa di Fana (Bergen), entrambe conservate oggi presso lo University Museum di Bergen. Laugerud si interroga sulle modalità con cui queste immagini esercitavano un’*agency* sul loro fruitore, individuando nella memoria – intesa non solo come funzione ‘biologica’ passiva, ma soprattutto come meccanismo cognitivo attivo, agganciato ad un più vasto sistema socio-culturale e religioso – il vero propulsore dell’azione. Le immagini, in sostanza, avrebbero innescato una reazione *della* memoria e *nella* memoria del fruitore, attivandone il potenziale performativo e animandosi, in senso lato, nella mente del riguardante, contribuendo così a produrre significato.

La concreta relazione sensuale ed emozionale che l’immagine materiale intrattiene con lo spettatore è l’oggetto di indagine del saggio di Davide Tamarin dedicato al contesto, raramente indagato, della ritualità liturgica e paraliturgica dei cenobi cistercensi femminili. L’analisi materiale di una scultura lignea di piccole dimensioni raffigurante il Cristo deposto in un sepolcro istoriato è letta nel contesto delle pratiche di culto collettive e individuali testimoniate per il monastero renano di Lichtenthal e dell’organizzazione degli spazi ad esse riservati. Questo approccio metodologico interdisciplinare ha consentito di avanzare ipotesi inedite non solo sulla possibile funzione dell’immagine, ma anche e soprattutto su quale fosse la relazione che essa stabiliva con le monache. Al contrario di quanto fino ad oggi sostenuto dagli studi, il manufatto sarebbe stato oggetto di pratiche di preghiera e devozione private della singola monaca, la quale sarebbe entrata personalmente in contatto con l’immagine del Cristo morto, interagendo con essa in modo soggettivo, intimo e sensuale. In particolare, la ricostruzione delle modalità di sollecitazione sensoriale – soprattutto tattili e connesse ai gesti della devozione – determinate dalla conformazione dell’opera consente di comprendere meglio il ruolo agente del manufatto anche in riferimento alla spiritualità affettiva nei monasteri femminili cistercensi.

A partire da tre sculture gotiche maiorchine, raffiguranti una Vergine Maria (chiesa di San Magino, Palma di Maiorca; fine XIV-inizio XV secolo), e due Cristi crocifissi

(rispettivamente presso la parrocchiale di Alcudia, fine XV-inizio XVI secolo; e la chiesa del Sacro Cuore di Sóller, primi decenni del XVI secolo), Magdalena Cerdà-Garriga evidenzia il potenziale significativo degli eventi miracolosi, intesi come modalità specifica di attivazione delle immagini stesse. Più precisamente, con il ricorso a documentazione d'archivio e a fonti storiche di XV e XVI secolo che narrano i fatti prodigiosi di cui le opere furono protagoniste, la studiosa dimostra come le immagini non solo si animassero trasudando liquidi corporei, in particolare sudore e sangue; ma come *agissero* fra la comunità, intervenendo attivamente per rispondere alle necessità di fedeli e pellegrini, compiendo grazie, guarigioni miracolose e azioni per salvaguardare i raccolti agricoli su cui si basava il sostentamento della popolazione. La fama delle immagini ebbe lunga durata e innescò fenomeni devozionali intensamente vissuti, testimoniati da numerose donazioni (in denaro, o in beni materiali e ornamenti) disposte da fedeli nell'arco di circa quattro secoli e fino all'epoca odierna.

Lenke Kovács si occupa della rappresentazione materiale degli angeli sia nei drammi sacri che nelle processioni devozionali della Catalogna tardo medievale. Il cuore del saggio è comprendere quale sia il processo per cui esseri spirituali privi di corpo possano divenire corpi vivi, tangibili e agenti, 'incarnati' dagli attori. Grazie all'analisi del rapporto tra le fonti scritturali, quelle omiletico-devozionali e, infine, quelle che attestano lo svolgersi della concreta messa in scena (didascalie, dialoghi, descrizioni), la studiosa mostra come il processo di rappresentazione fosse mediato dalla formazione di un'immagine mentale antropomorfa codificata e, per questo, legittimata e riconoscibile. Gli attributi dei diversi esseri celesti permettevano la loro classificazione e, di conseguenza, orientavano la percezione del pubblico (spesso comune a drammi e processioni), il quale poteva, così, stabilire una relazione visivo-sensoriale 'disciplinata' con un'immagine divenuta fisica, realmente presente ed agente.

L'immagine agente come media ambientale e l'influenza della sua rilocalizzazione sui processi che ne permettono l'attivazione è quanto viene studiato da Franco Benucci a proposito del Cristo ligneo di origine padovana, che nel 1459 giunse alla cattedrale di Montepeloso, in Basilicata. Il manufatto nacque come statua animata del Cristo crocifisso ed era dotata dell'articolazione di arti e testa, forse di lingua mobile. La presenza di un'apertura in corrispondenza della ferita al costato, della chiostra dentaria a vista, e, infine, di barba e capelli in crine naturale ne rendevano l'aspetto particolarmente realistico, provocando in chi la guardasse una marcata sensazione di presenza. Questa peculiare efficacia va probabilmente ricondotta al suo essere originariamente destinata ad un impiego performativo entro i riti del triduo pasquale, che a Padova seguivano la tradizione 'patriarchina' ancora nel 1439, prevedendo le cerimonie di *Depositio* e di *Elevatio crucis*. La sua traslazione e ricollocazione nel tempio pelemontano trasformarono l'opera da drammatica a statica. Cionondimeno, essa assunse una nuova capacità agente in relazione alle altre sculture a lei vicine e al loro impiego nella consuetudine liturgica locale, divenendo così elemento focale di un dispositivo culturale unificato e dalle 'assonanze' forse miracolose.

Il saggio di Andrew Horn chiude la raccolta; analizza alcuni gruppi scultorei in legno o terracotta raffiguranti il *Compianto sul Cristo morto* realizzati in Italia settentrionale fra Quattro e Cinquecento. Tali opere rappresentano scene della Passione di Cristo, un tema ricorrente nella letteratura devozionale, nella liturgia e nell'arte figurativa del periodo, funzionale a suscitare forti reazioni emotive nei fedeli e a coinvolgerli non solo a livello spirituale, ma anche e soprattutto empatico, nella narrazione degli eventi biblici, per condurli infine ad una profonda immedesimazione nei sacri personaggi. In tale contesto, l'*agency* propria di queste immagini può considerarsi performativa, in quanto

capace di innescare una reazione profonda nello spettatore e infine di direzionarne la risposta sensibile e spirituale. Horn riflette sul concetto di *compassio* intesa quale sofferenza condivisa – distinta da *passio*, sofferenza *tout court* –, vedendo nella compassione una via offerta al fedele per *soffrire con* Cristo, Maria e gli altri personaggi del dramma, condividendone le emozioni e le reazioni. In tale contesto, l'emozione incarnata ('embodied emotion') osservabile nei singoli personaggi dei Compianti, le cui azioni e gesti esprimono in maniera assai eloquente tutto il *pathos* del momento, funzionerebbe da modello e al tempo stesso da stimolo, trovando riscontro nelle pratiche funebri dell'epoca, con cui i fruitori avevano sicuramente confidenza.

Le riflessioni qui proposte sollecitano più ampie considerazioni su abitudini e sistemi percettivi che culture differenti (siano esse lontane nello spazio o nel tempo) instaurano e definiscono. È ormai concetto acquisito che la cultura occidentale contemporanea – esperienziale ed immersiva – ha messo in crisi il modello rinascimentale prima e borghese poi, basato sul primato della vista e su una visione per certi versi passiva, dove il fruitore è più 'ricevente' che parte integrante e attiva del processo visivo. Studi socio-antropologici, a partire dai fondamentali contributi di David Howes e Constance Classen, hanno dimostrato che i sensi non agiscono mai isolati l'uno dall'altro, ma al contrario sempre in un sistema sinergico, connesso e finanche sinestetico; inoltre, hanno evidenziato come ciascuna società abbia *sensoria* differenti, e come all'interno delle singole società esistano dei sottogruppi, o sottoculture, dotate di sistemi propri che le diversificano e al tempo stesso le definiscono²¹. Al contempo, il modello di *Sensory Ethnography* sviluppato da Sarah Pink a partire da studi precedenti condotti nel campo della *Sensory Ecology* ha dato rilievo al ruolo cruciale che l'ambiente, sia esso fisico o sociale, gioca nella formazione di uno specifico *sensorium*²².

Riflettere, allora, su pratiche e immagini del passato, per il tramite degli approcci e delle acquisizioni critiche fin qui tratteggiati, significa da un lato comprendere meglio quel passato e gli individui che lo abitarono, indicando al fruitore moderno come pensare a quegli oggetti e a quelle immagini; dall'altro, però, significa lavorare su modelli percettivi analoghi e sul loro funzionamento, offrendo esempi che riteniamo essere interessanti anche per coloro che si occupano di archeologia dei media digitali, genealogia dei dispositivi di visione e, infine, della contemporanea riconfigurazione dei processi di conoscenza.

Nel 1967, Walter Ong affermava che "given sufficient knowledge of the sensorium exploited within a specific culture, one could probably define the culture as a whole in virtually all its aspects"²³. La ricostruzione totale di un dato *sensorium* forse è utopistica, ma una nuova consapevolezza apre la strada a una comprensione più profonda, completa e accurata della cultura che si sta esaminando.

Questo numero monografico di *Comunicazioni sociali. Journal of Media, Performing*

²¹ D. Howes, ed., *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto: University of Toronto Press, 1991; C. Classen, "Foundations for an Anthropology of the Senses", *International Social Science Journal*, 49, 153 (1997): 401-420; D. Howes, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor: Michigan University Press, 2003; Id., "Cultural Synaesthesia. Neuropsychological versus Anthropological Approaches to the Study of Intersensoriality", *Intellectica*, 1, 55 (2011): 139-157; D. Howes, C. Classen, *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*, London-New York: Routledge, 2014.

²² S. Pink, *Doing Sensory Ethnography*, London: Sage, 2009; D.B. Dusenbery, *Sensory Ecology: How Organisms Acquire and Respond to Information*, New York: W.H. Freeman, 1992; F.G. Barth, A. Schmid, eds., *Ecology of Sensing*, Berlin-Heidelberg-New York: Springer, 2001.

²³ W.J. Ong, *The Presence of the World. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale: Yale University Press, 1967, 67.

Arts and Cultural Studies riteniamo possa aggiungere un importante tassello ad un mosaico di studi ancora frammentato e incompleto, restituendo un'immagine del Medioevo più ricca, più complessa e più vicina al periodo storico che ci troviamo a vivere di quanto a lungo pensato.

DONATELLA TRONCA*

'VAGATIO MENTIS'

L'ossessione per le immagini tra amore, peccato e malattia

Abstract

The paper offers an analysis of different types of sources – literary, religious, and juridical – that address the issue of the medieval obsession with images and the ways in which they influenced the minds of individuals. These testimonies are the product of a shared imaginary and are presented as evidence of the rationalisation of forms of malaise in the imaginal realm. They all attempted, each with its own linguistic, rhetorical, and communicative codes, to account for the influence that material and immaterial images could exert on the minds of individuals, for example by causing states of profound psychic and physical prostration.

Keywords

Tabulae pictae; ornament; mental images; amorous obsession; melancholy.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000206

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

La passione amorosa, il peccato e la malattia erano, nel Medioevo, fortemente correlati. Nei diversi contesti, essi potevano essere considerati la causa di diverse forme di disagio mentale ed esistenziale. Quest'ultime, poi, detenevano un legame molto forte con le immagini, da considerarsi in un senso tanto materiale quanto immateriale, quali le immagini mentali e della memoria. Si trova traccia della razionalizzazione di queste forme di malessere della sfera immaginale in diverse tipologie di fonti: letterarie, religiose, mediche, giuridiche. Si tratta di testimonianze che non andrebbero indagate separatamente, poiché prodotto di un immaginario comune; tentavano di dare, ciascuna con i propri codici linguistici, retorici e comunicativi, delle risposte – giungendo anche a provvedimenti di divieto o punizione – all'azione che le immagini potevano operare sulla mente degli individui, per esempio causando in loro forme di ossessione.

Nel *Corpus iuris civilis* è presente una norma che legifera su quegli schiavi che passino il tempo a fissare oggetti definiti come *tabulae pictae*:

Animi potius quam corporis vitium est, veluti si ludos adsidue velit spectare aut tabulas pictas studiosae intueatur, sive etiam mendax aut similibus vitiis teneatur.

(È vizio piuttosto dell'animo che del corpo, se, ad esempio, <un servo> voglia assistere as-

* Università di Bologna, Ravenna – donatella.tronca2@unibo.it.

siduamente ai giochi o stia a contemplare ininterrottamente le pitture, o anche sia mendace o sia preda di vizi simili)¹.

La norma si trova nella sezione del *Corpus* denominata *Digesto* o *Pandectae*, vale a dire l'antologia di frammenti estrapolati dalle opere dei più eminenti giuristi della storia di Roma. Le leggi contenute nella compilazione, voluta dall'imperatore Giustiniano nella prima metà del VI secolo e assemblata da una commissione guidata dal giurista Triboniano, avevano, tuttavia, lo stesso valore normativo, indipendentemente dal momento in cui erano state emanate. Si tratta, quindi, di una raccolta di materiale giurisprudenziale vivo e applicabile per tutta l'epoca medievale. A tal proposito, andrà precisato come la denominazione *Corpus iuris civilis* non sia contemporanea all'operazione giustiniana, ma risalga ai glossatori del XII secolo². Il libro del *Digesto* che riporta la norma che ci interessa – il ventunesimo – è dedicato alla casistica relativa all'azione redibitoria e alla riduzione del prezzo di schiavi che presentino qualche difetto o – per usare la terminologia specifica su cui i giuristi di Roma si erano interrogati diffusamente – un *morbus* oppure un *vitium*, con l'ulteriore precisazione se si tratti di un vizio del corpo o dell'animo³. Uno dei problemi che i giuristi avevano dovuto affrontare era stato quello di esplicitare la distinzione tra queste categorie, poiché l'eventualità di rientrare nell'una o nell'altra aveva dirette ricadute sulla possibilità di esercitare l'azione redibitoria di uno schiavo. L'aspetto che qui ci riguarda, quello del servo che passi il tempo a contemplare *tabulas pictas*, è classificato come un *vitium animi* e non è irrilevante come questo sia equiparato al vizio di voler assistere assiduamente ai *ludi* nonché alla propensione ad essere mendace. Se il *vitium animi* non aveva conseguenze sul corpo dello schiavo e, in quanto tale, non fosse stato dichiarato dal venditore all'atto della vendita, non poteva esserci redibizione. Il che fa sembrare il *vitium animi* in qualche modo meno grave rispetto a un *morbus* vero e proprio oppure a un *vitium corporis*; tuttavia, la classificazione giuridica tra queste tipologie non sembra così netta e ha fatto parecchio discutere i giuristi romani⁴. Per quanto qui ci interessa rilevare, è comunque significativo il bisogno percepito di legiferare sul tema, considerando l'ossessione per le immagini come un difetto che, nei casi più estremi, poteva compromettere l'attività dello schiavo. Questo particolare ci illustra sufficientemente quanto fosse considerato pericoloso il potere che le immagini potevano esercitare sulla mente di un individuo.

L'efficacia del valore attribuito alle *tabulae pictae* si riesce a evincere da altre norme del diritto romano che legiferavano sugli elementi della casa che rientravano tra i cosiddetti *ornamenta*. Ci interessa particolarmente il divieto che, nel caso di un'azione testamentaria, doveva essere osservato dal testatore di separare gli *ornamenta* dalla casa che adornavano⁵. Inoltre, testimoniano e forse rendono maggiormente chiara l'importanza attribuita all'*ornamentum* nel diritto romano anche quelle leggi che regolavano la

¹ Dig. XXI.1.65 (l'ed. di riferimento è *Digesta*, rec. T. Mommsen, *Corpus Iuris Civilis*, Editio stereotypa quinta, I, Berlino: Weidmann, 1889; trad. it. a cura di S. Schipani con la collaborazione di L. Lantella, disponibile sul sito del progetto *Traduzione dei Digesta di Giustiniano: "Lessico giuridico storia e dommatica"*, accesso 14 marzo 2024. http://dbtvm1.ilc.cnr.it/digesto/Digesto_Home.html).

² Per una panoramica di carattere generale, cfr. M. Ascheri, *I diritti del Medioevo italiano. Secoli XI-XV*, Roma: Carocci, 2000, 29-45.

³ Per una ricostruzione dettagliata, cfr. C. Lanza, "D. 21.1: *res se moventes e morbus vitiumve*", *Studia et Documenta Historia et Iuris*, 70 (2004): 55-163 (121-160).

⁴ Sul tema, cfr. G. Rizzelli, *Modelli di "follia" nella cultura dei giuristi romani*, Lecce: Grifo, 2014, 95-106.

⁵ Sul legame tra le *tabulae pictae* e gli *ornamenta* nel contesto giuridico e per una disamina dettagliata delle fonti relative, cfr. F. Lucrezi, *La "tabula picta" tra creatore e fruitore*, Napoli: Jovene, 1984, 127-228.

compravendita del bestiame e che obbligavano il venditore a consegnare insieme agli animali anche gli *ornamenta iumentorum* costituiti, per esempio, da elementi della bardatura indispensabili affinché l'animale fosse utile ai fini per cui era stato acquistato⁶. Anche per quanto riguarda la casa, quindi, gli *ornamenta* facevano parte integrante della struttura della *domus* e da essa dovevano essere inscindibili, poiché la loro presenza era funzionale a garantire prestigio alla famiglia che la possedeva e la abitava. Essi non erano un mero accorgimento estetico, e ancora la pregnanza di questo concetto si evincerà bene nei secoli medievali quando gli *ornamenta ecclesiae* significheranno il senso profondo e teologico dei segni materiali che descrivevano, rivelandone infine il loro carattere glorioso onorifico ed efficace che li costituiva come ponti verso l'invisibile⁷. Gli *ornamenta* non erano funzionali a mera eleganza di stile, ma descrivevano ciò che si conveniva a esprimere la sostanza di un ente o di una funzione. Di questa sfumatura di significato i giuristi romani dovevano essere ben consapevoli quando ritenevano che il valore del bestiame sarebbe sceso vertiginosamente senza quegli *ornamenta* come le bardature che lo rendevano, appunto, efficace e funzionale. Rientrando tra gli *ornamenta* della casa, le *tabulae pictae* avevano un ruolo del tutto attivo nel valore della *domus* ed erano efficaci e funzionali alla sua glorificazione. Il valore attivo ad esse riconosciuto ci permette di cogliere il timore, espresso dalla legge del *Digesto* citata in apertura, che le immagini – tanto quelle *pictae*, quanto quelle evocate tramite la rappresentazione dei *ludi* – avessero il potere di influenzare l'animo degli individui, al punto da considerare la loro assidua fissazione come un *vitium*. Non ci soffermeremo qui sulla discussione – cruciale almeno a partire dalla polemica cristiana contro gli spettacoli – sulla falsità dell'immagine proposta dai *ludi (scaenici)*⁸, anche se è certamente significativo un certo pregiudizio che la legge testimonia: ovvero una prossimità tra il *vitium* di essere ossessionato dalle immagini (anche dei *ludi*) e la propensione ad essere *mendax*. Focalizzeremo maggiormente l'attenzione, in questa sede, sulle conseguenze negative che l'ossessione per le immagini poteva avere sulla mente (e sui comportamenti) dell'osservatore, perché siamo in grado di individuare alcune comuni peculiarità anche in altre tipologie di fonti di epoca medievale. A seconda del contesto di riferimento, questa ossessione poteva essere interpretata come una malattia (un *vitium*), un peccato o una forma di amore, senza che le interpretazioni si escludessero a vicenda, anzi in alcuni casi fortemente compenetrandosi.

La poesia erotica di epoca medievale descriveva l'esperienza amorosa come un processo fantasmatico concernente l'ossessione per un'immagine, quella dell'amata, che si imprimeva nella mente del poeta attraverso lo sguardo, descrivendo una narrazione erotica di tipo letteralmente idolatrico: si trattava di quell'incessante e *immoderata cogitatio* teorizzata da Andrea Cappellano tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo⁹. L'ispirazione di questa teoria era già aristotelica e riguardava la descrizione dell'inna-

⁶ Per una discussione sulle fonti giuridiche relative a questo tema, cfr. G. Impallomeni, *L'editto degli edili curuli*, Padova: CEDAM, 1955, 75-85.

⁷ Su questo si veda L. Canetti, *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*, Roma: Carocci, 2012, 202-303.

⁸ Il tema è stato studiato da diversi punti di vista e consta di una bibliografia molto ampia; chi scrive lo ritiene ormai definitivamente chiarito dai lavori di L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia: Morcelliana, 2008 e C. Bino, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Firenze: Le Lettere, 2015.

⁹ Andrea Cappellano, *De amore libri tres*, a cura di E. Trojel, Hauniae: in libreria Gadiana, 1892. Per un inquadramento e una contestualizzazione di carattere generale di questa opera, cfr. G. Vinay, "Il *De amore* di Andrea Cappellano nel quadro della letteratura amorosa e della rinascita del secolo XII", *Studi medievali*, 17 (1951): 203-276.

moramento come dipendente dalla visione di una forma che si imprimeva nella memoria dell’innamorato, costringendolo a pensare ossessivamente ad essa¹⁰. Andrà altresì inserita nella più ampia questione relativa al potere che, nel Medioevo, era attribuito alle immagini, ritenute in grado di agire sull’osservatore e instaurare con esso una relazione performativa: questa, infatti, non coinvolgeva solo le immagini materiali, ma anche le immagini immateriali, come quelle della memoria¹¹. Allo stesso modo, la logica performativa dell’immagine rientra in un più generale processo che ha interessato l’Occidente latino, proprio a cavallo tra la fine del XII e l’inizio del XIII secolo, che ha visto il proliferare di immagini miracolose, per cui il loro statuto si è complicato divenendo esse, in alcuni casi, assimilabili alle reliquie¹². Dobbiamo considerare come questo dispositivo della percezione potesse rendere l’immagine (materiale o immateriale) performativa tanto in senso positivo – poteva operare miracoli – quanto in senso negativo. Presupponendo l’impossibilità di una corrispondenza e una totale incomprendibilità da parte della ragione – elementi imprescindibili per l’esistenza stessa della lirica amorosa¹³ –, l’immagine interiore che affliggeva la mente dell’innamorato era ritenuta in grado di agire, generando una condizione patologica di prostrazione psichica e fisica. Questa immagine interiore presenta un legame molto stretto con l’immaginazione, vale a dire quel concetto e quel dispositivo proprio della lirica amorosa che meglio di altri esprime l’azione diretta da parte dell’immagine *agens* ovvero *imago + actio*.

Le fonti testimoniano come, per l’epoca medievale, il termine *imaginatio* sia sostanzialmente interscambiabile con *phantasia*¹⁴. L’attestazione più antica risale a Platone che lo usa per connotare l’inganno¹⁵; connotazione del tutto negativa che non muta nei testi cristiani, dal momento che, in questo contesto, a servirsi di *phantasiae* sarà il diavolo, soprattutto nel suo ruolo di tentatore. Il lemma è frequente nei racconti agiografici e, dal momento che questi testi avevano il preciso scopo di fornire dei modelli di comportamento per l’edificazione spirituale, si sottolinea sempre la vacuità delle *phantasiae*: il santo ha la capacità di discernere e di non cedere alle tentazioni offerte dalle immagini che, in questo modo, non possono avere potere alcuno tanto

¹⁰ Sul tema restano fondamentali le pagine di G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 1977. Cfr., anche, M. Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino: Einaudi, 1983; F. Troncarelli, ««Immoderatus amor». Abelardo, Eloisa e Andrea Cappellano», *Quaderni medievali*, 34 (1992): 6-58.

¹¹ Cfr. C. Bino, “Immagine e visione performativa nel Medioevo”, *Drammaturgia*, 11 (2014): 335-346; B.V. Pentcheva, “The Performative Icon”, *The Art Bulletin*, 88 (2006): 631-655.

¹² Cfr. L. Canetti, “Rappresentare e vedere l’invisibile. Una semantica storica degli ‘ornamenta ecclesiae’”, in *Religiosità e civiltà. Le comunicazioni simboliche (secoli IX-XIII)*. Atti del Convegno internazionale (Domodossola, Sacro Monte e Castello di Mattarella, 20-23 settembre 2007), a cura di G. Andenna, Milano: Vita e Pensiero, 2009, 345-404.

¹³ Per una panoramica di carattere generale, cfr. R. Rea, “Amore”, in *La lirica italiana. Un lessico fondamentale (secoli XIII-XIV)*, a cura di L. Geri, M. Grimaldi, N. Maldina, Roma: Carocci, 2021, 15-24.

¹⁴ Sulla semantica storica di questi concetti, cfr. la miscellanea *Phantasia ~ Imaginatio. V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo* (Roma, 9-11 gennaio 1986), Atti a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1988. In particolare, sull’equivalenza e interscambiabilità con *phantasia*, cfr. A.-M. Bautier, “Phantasia-Imaginatio. De l’image à l’imaginaire dans les textes du haut Moyen Âge”, 81-104 e G. Spinosa, “Phantasia e imaginatio nell’Aristotele latino”, 117-133; mentre sulle sottili distinzioni, ravvisabili soprattutto presso i lessicografi, cfr. J. Hamesse, “Imaginatio et phantasia chez les auteurs philosophiques du 12^e et du 13^e siècle”, 153-184. Cfr., anche, M.-D. Chenu, “Imaginatio. Note de lexicographie philosophique médiévale”, in *Miscellanea Giovanni Mercati, vol. II, Letteratura medioevale*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1946, 593-602.

¹⁵ Platone, *Rempublicam* 382e, a cura di S.R. Slings, Oxford: Oxford University Press, 2003. Cfr. G. Camassa, “Phantasia da Platone ai Neoplatonici”, in *Phantasia-Imaginatio*, 23-55.

sull'anima, quanto sulla realtà¹⁶. Le immagini diaboliche non ingannano solo perché mostrano delle menzogne, ma anche perché sono prive di sostanza e del potere di agire sulla realtà. Avrebbero il potere di farlo solo se chi è tentato da esse si lasciasse condizionare e agisse di conseguenza. Ma, sostanzialmente, le immagini diaboliche sono vuote e dunque, in definitiva, 'non sono'. Proprio come il male che, nell'ottica agostiniana, non possiede una sua sostanza, ma è connotabile unicamente nell'assenza (di bene)¹⁷.

Agli artifici diabolici – in particolare quelli del demone meridiano descritto da Giovanni Cassiano come uno dei principali nemici della vita monastica¹⁸ – erano d'altronde ascritti i vizi dell'accidia e della *tristitia* che, secondo Gregorio Magno, causavano quelle forme di *vagatio mentis erga illicita* per cui chi ne fosse colpito, ossessionato dalle proprie fantasie interiori, diveniva impossibilitato a esercitare il dominio di sé¹⁹. La fortuna che l'espressione conoscerà dopo Gregorio è una dimostrazione di quanto l'evenienza fosse percepita come dannosa: la troviamo nei testi destinati a regolare la vita dei chierici²⁰, nella precettistica canonica relativa alla pratica penitenziale²¹, fino alle grandi *summae* teologiche²². Questa forma di inquietudine interiore – scatenata nei monaci, per esempio, dal vagheggiare di monasteri più ameni o dal ricordo dei propri famigliari lontani – poteva avere ricadute anche sul corpo, manifestandosi con forme di agitazione, insofferenza e instabilità.

Tristitia e accidia sono malesseri peculiari nei testi monastici: esse portano a quella perversione che fa allontanare dalla santità della vita contemplativa e sono assimilabili a forme di *melancholia*. Quest'ultima, molto discussa e approfondita nei testi medici e letterari sin dall'Antichità, viene classificata in ambito giuridico ancora tra i *vitia animi* che potevano colpire il servo²³. Diverrà, infine, un soggetto fondamentale della lirica amorosa, dove la malinconia era strettamente legata all'immaginazione, dunque a un'immagine – quella dell'amata – che imprimendosi sulla mente del poeta era in grado di avere un potere attivo su di lui²⁴.

¹⁶ Sul tema, cfr. A. Monaci Castagno, "Phantasiae diaboliche: la demonologia della Vita Antonii fra stoicismo e retorica", in *Esegesi, vissuto cristiano, culto dei santi e santuari. Studi di Storia del cristianesimo per Giorgio Otranto*, a cura di I. Aulisa et al., Edipuglia: Bari, 2020, 415-425.

¹⁷ Agostino d'Ipbona, *Confessionum libri tredecim*, 7, 12, a cura di L. Verheijen, in *CCSL* 27, Turnhout: Brepols, 1981: "ergo quaecumque sunt, bona sunt, malum que illud, quod querebam unde esset, non est substantia, quia, si substantia esset, bonum esset".

¹⁸ Giovanni Cassiano, *De institutis coenobiorum et de octo principalium uitiorum remediis* 10, 1, a cura di M. Petschenig, in *CSEL* 17, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1888, 174. Per un approfondimento, cfr. Agamben, *Stanze*, 5-14.

¹⁹ Gregorio Magno, *Moralia in Iob* 31, 45, a cura di M. Adriaen, in *CCSL* 143B, Turnhout: Brepols, 1985. Sul legame con l'accidia, cfr. S.S. Wenzel, *The Sin of Sloth: acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1960; C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino: Einaudi, 2000, 78-95.

²⁰ Rabano Mauro, *De institutione clericorum* 3, 38, 2, a cura di D. Zimpel, in *Fontes Christiani* 61/1-2, Turnhout: Brepols, 2006.

²¹ Burcardo di Worms, *Decretorum libri uiginti* 19, 6, in *PL* 140, 977, Paris: 1853.

²² Alessandro di Hales, *Summa theologica* II, p. 2, inq. 3, tract. 4, s. 2, q. 1, tit. 4, cap. 1, num. 559, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, Firenze: Quaracchi, 1930: 551; Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae* II/2, q. 35, a. 4, ed. Leonina, Paris: Éditions du Cerf.

²³ Dig. XXII.2; cfr. E. Parlamento, "«Servus melancholicus». I «vita animi» nella giurisprudenza classica", *Rivista di Diritto Romano*, 1 (2001): 1-20. Per una discussione sul tema e una dettagliata analisi storico-semantiche, cfr. D. Puliga, *La depressione è una dea. I romani e il male oscuro*, Bologna: il Mulino, 2017.

²⁴ Cfr. G. Gubbini, "Immaginazione e malinconia, occhi 'pieni di spiriti' e cuori sanguinanti: alcune tracce nella lirica italiana delle origini", in *La poesia in Italia prima di Dante*, Atti del Colloquio internazionale di italianistica (Università degli Studi di Roma Tre, 10-12 giugno 2015), a cura di F. Suitner, Ravenna: Longo, 2017, 29-39; N. Pasero, "Dal fantasma alla visione: percorsi medievali dell'amore", in *Fantasia e*

Nella digressione del *Roman de la Rose* dedicata alla leggenda di Pigmalione ripresa dalle *Metamorfosi* di Ovidio, Jean de Meun è molto esplicito nel narrare la perversione che poteva scaturire dall'ossessione per un'ymage, quella che lo scultore aveva creato per il suo stesso piacere:

Touz s'esbahist en soi meïsme | Pygmalion quant la regarde. | Ez vos qu'il ne s'an done garde | qu'Amors en ses raiseaus le lace | si fort qu'il ne set qu'il se face. | A soi meïsmes s'an complaint, | mes ne peut estanchier son plaint.
(Pigmalione, quando la guarda, | è lui stesso tutto turbato. | Ed ecco che non si rende conto | che Amore lo stringe nei suoi lacci | così forte che non sa più quello che fa. | Se ne lamenta dentro di sé, | ma non può mettere fine al suo lamento)²⁵.

Questa ossessione sarà rappresentata come una forma di devozione religiosa – letteralmente idolatrica – dal miniatore Robinet Testard nel codice oggi identificato dalla segnatura MS. Douce 195 della Bodleian Library (Fig. 1)²⁶.

Se nel caso di Pigmalione l'immagine era materialmente scolpita, nel caso di Giacomo da Lentini l'immagine dell'amata è impressa nella mente e descritta dal poeta quasi come una *tabula picta* che egli portava nel suo cuore, "pinta como parete"²⁷. Il momento della fissazione dell'immagine dell'amata nella mente del poeta risulterà ancora cruciale nella *Vita nova* dove, narrando della sua grave malattia, Dante era portato dalla *fantasia* "a travagliare sì come farnetica persona ed a immaginare"²⁸. Nel momento della malattia, quando la ragione era venuta meno, l'immagine aveva acquisito il potere di agire sulla realtà. Tuttavia, grazie a un amore guidato dalla ragione e cristianamente orientato alla verità rivelata, Dante intende superare il motivo tipico del processo di innamoramento cantato dalla poesia erotica precedente²⁹, fatta da immagini che per il tramite di *spiritelli* ferivano gli occhi del poeta, s'imprimevano nella mente, facendone scaturire un amore malato o considerato alla stregua di una malattia³⁰. In definitiva, l'immagine era *agens* perché aveva il potere di causare forme più o meno gravi di malessere come la malinconia e la frenesia.

I differenti punti di vista messi in gioco dalle fonti qui percorse hanno mostrato quanto il problema del potere negativo delle immagini fosse considerato tutt'altro che banale. Allo stesso modo, non dovevano essere considerate superficiali le conseguenze che scaturivano da una loro ossessiva fissazione. Sebbene si tratti di testimonianze che si servono di differenti codici espressivi, tutte tentano di motivare gli stati di malessere esistenziale e trovarvi soluzione.

fantasmi. Le fucine medievali del racconto, a cura di S.M. Barillari e M. Di Febo, Aicurzio: Virtuosa-mente, 2016, 17-40; N. Tonelli, "Stilistica della malinconia: Vita Nova XXIII-XXV e Un di si venne a me Malinconia", *Tenzone*, 4 (2003): 241-263.

²⁵ G. de Lorris, J. de Meun, *Romanzo della Rosa*, a cura di M. Liborio e S. De Laude, Torino: Einaudi, 2014, 976-977, vv. 20806-20812. Cfr. Agamben, *Stanze*, 73-83.

²⁶ Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino: Einaudi, 1992; V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano: Il Saggiatore, 2006.

²⁷ Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, v. 11, in *Poeti del Duecento*, tomo I, a cura di G. Contini, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1960, 55.

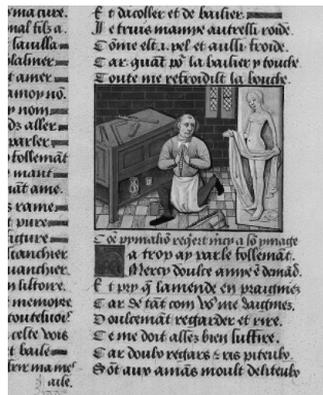
²⁸ *Vn* XXIII, 4, in *Vita nuova – Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, vol. I, t. I, Roma: Salerno Editrice, 2015.

²⁹ Per alcune riflessioni in merito a questo tema, cfr. D. Tronca, "L'immaginazione nella *Vita nova*", in *Le tre corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio*, 11 (2024): 11-22.

³⁰ Cfr. N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015; cfr., anche, T. Duranti, *Ammalarsi e curarsi nel medioevo. Una storia sociale*, Roma: Carocci, 2023, 136-140.

Mettere in correlazione queste tracce aiuta lo storico a circostanziare meglio le risposte che l'immaginario medievale ha elaborato, tentando di fare luce su quella parte dell'essere umano che, per definizione, è la più difficilmente perscrutabile: la mente. Se siffatto immaginario e i suoi effetti (amore, peccato, malinconia) sembrano così distanti dalla razionalità dell'epoca in cui viviamo – la quale tende a fornire una risposta scientificamente fondata a qualsiasi problematica –, per meglio comprenderne l'importanza, dovremmo per un momento allargare la prospettiva anche alla contemporaneità, che ha visto un mutamento solo nella natura e nel numero delle immagini, ma non troppo dissimili reazioni e forme di malessere che possono scaturire da una loro ossessiva frequentazione e manipolazione³¹.

Figura 1 - Oxford, Bodleian Library MS. Douce 195, f. 149v



³¹ Su questi aspetti, cfr. la miscellanea *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, a cura di G. Lucignani e A. Pinotti, Milano: Raffaello Cortina, 2007, in part. i saggi di: D. Freedberg, "Empatia, movimento ed emozione", 13-67; L. Maffei, "I diversi sentieri della memoria e l'arte visiva", 69-81; S. Zeki, "Neurologia dell'ambiguità", 83-119. Cfr., inoltre, B.-C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale* [2013], Milano: Nottetempo, 2015.

HENNING LAUGERUD*

IMAGES AS AGENTS [*IMAGINES AGENTES*]
Memory and Animation**

Abstract

I take my point of departure in one of the Norwegian painted altar-frontals from the 13th century, from the church in Kinsarvik, and the early 14th Century Crucifix from the church of Fana outside of Bergen, and through these two specific medieval examples try to unravel some aspects of this animated and performative image culture, and the animated potential of common images and imagery through the lens of memory. Which is not just an important cognitive function of the human mind, but also a crucial cultural system. Memory makes up the cognitive environment and fundamental matrix of thinking. I argue that both the two-dimensional painted altar-frontal, and the three-dimensional ‘hyper-realistic’ sculpture might have worked as ‘image agents’ [*imagines agentes*], images with agency, through the movement of- and in the image user’s memory, that may be seen as a nexus between the outer and inner images and as such as a bodily and enlivening *agent*. Embodied and alive – articulating the performative and productive quality (or potential) of *memoria*, in a movement of dialogical transfiguration as animated and animating image(s). In the medieval image culture animation might be seen as a ‘total cultural fact’ – at the core of the cognitive environment of imagery – animating and animated. Animation is not only in the mind of the beholder, but in the epistemology, creation, interaction, and materiality of images. Images are embedded in social action, and animation is deeply constitutive of the production of meaning. Animation relates to the ontology of images and is a fundamental aspect of the life with images – in the pre-modern as well as today.

Keywords

Medieval image-culture; memory; agency; animation; Norway.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000207

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

Around 1275 an altar-frontal was installed at the main altar of the church in Kinsarvik, at the bottom of the Hardangerfjord on the West-Coast of Norway. The frontal has a depiction of the crucifixion of Christ, with all the instruments of the Passion and surrounded by angels and The Virgin and St. John at the foot of the cross (Fig. 1) This scene

* University of Bergen, Norway – henning.laugerud@uib.no.

** I would like to thank my students on the master-course “Imagines Agentes: Living Images between Magic, Mechanics and Miracles”, in the spring semester 2024; June B. Tafjord, Sunniva M. Haug, Per Inge Hove, Julianne R. Jacobsen, Karoline Silseth, Amanda S. Philip and Knut Takle – who helped me develop this argument during our seminars. Many thanks to Ingeborg Guleng Laugerud who read through the final text and got the language into shape.

is flanked by other heavy symbolic figures. Christ is here portrayed hanging on the cross with only his loincloth showing all the wounds of His passion. The whole narrative of the Crucifixion is compressed into one image. This will be the first example I will look into; the second one will be the crucifix from the church of Fana outside Bergen (Fig. 2) This was acquired some 50 years later, and represents, at this time, a new type of the so called ‘passion crucifixes’, presenting the paradoxically lively yet dead, bloody and tormented body of Christ hanging on the Cross. An even stronger emotionally charged image of the suffering Christ than the one from Kinsarvik. I will take these two images as my point of departure for an investigation of the possible agency and animated qualities of images in medieval image culture.

Images – understood in the broadest sense as a wide spectrum of visual appearances¹ – are clearly not something we just look at; they are always something we use and interact with in multisensorial ways. While it is obvious that we tend to put multiple meanings into an image, it is equally clear that there is something about images that lend themselves to this approach. An image is always an entity that acts upon us with an independent agency – looking back at the beholder². The medieval image culture these two artefacts were part of operated with an understanding of the potential for life in the image – expressing vitality and acting upon the beholder. The image wanted something and could act as a living body, and sometimes miraculously transfigured from *medium* into its own *message*. This animated potential could be ‘expressed’ or experienced through different forms, like miraculous or magical or demonical induced animation but also through intentional human manipulation like mechanical animation of many sorts³. Medieval images engaged with, and were engaged by the viewer, and it is perhaps more accurate to talk of the viewer as an image *user* than just someone (passively) looking. This was a performative image culture, where both the image and the user (beholder) were equally active in the performative acts⁴.

Through these two specific medieval examples I will try to unravel some aspects of this animated and performative image culture, and the animated potential of common images and imagery through the lens of memory, which is not just an important cognitive function of the human mind, but also a crucial cultural system. The German cultural historian Otto Gerhardt Oexle characterized Christianity as a memory religion, describing memory as active and activating. It connects past and present in an enlivening and living actuality with a prospective aim⁵. Memory makes up the cognitive environment and fundamental matrix of thinking. I will try to show how both the two-dimensional painted altar-frontal, and the three-dimensional ‘hyper-realistic’ sculpture might have

¹ See W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago-London: University of Chicago Press, 1986.

² M.A. Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1996.

³ See for instance: K. Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010; H.H. Lohfert Jørgensen, L.K. Skinnebach, H. Laugerud, eds., *Animation between Magic, Miracles and Mechanics. Principles of Life in Medieval Imagery*, Aarhus: Aarhus University Press, 2023; C. Chaguinian, ed., *Good Friday Ceremonies with Articulated Figures in Medieval and Early Modern Europe*, Paris: Classiques Garnier, 2023.

⁴ See C. Bino, “Images and Performative Vision in the Middle Ages”, *Eikon Imago*, 11, 1 (2017): 69-84, and C. Bino, C. Ricasoli, eds., *Performing the Sacred: Christian Representation and the Arts*, Leiden: Brill, 2023.

⁵ O.G. Oexle, “Memoria als Kultur”, in *Memoria als Kultur*, edited by O.G. Oexle, Göttingen: 1995; O.G. Oexle, “Memoria in Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters”, in *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, edited by J. Heinze, Frankfurt am Main: 1999.

worked as ‘image agents’ [*imagines agentes*], images with agency, through the movement of- and in the image user’s memory, that may be seen as a nexus between the outer and inner images and as such as a bodily and enlivening *agent*. Embodied and alive – articulating the performative and productive quality (or potential) of *memoria*, in a movement of dialogical transfiguration as animated and animating image(s).

1. THE ALTAR-FRONTAL FROM KINSARVIK

Altar-frontals, mainly in wood, were probably common in Europe in the Middle Ages. But any substantial number has only survived in Norway and Catalonia. These painted panels were placed in front and sometimes also on the sides of the altar⁶. The altar-frontal from the 12th Century church of Kinsarvik perfectly fits the size of the medieval altar in the choir⁷ (Fig. 3) The main motif on the panel is the crucifixion; in an octofoil in the centre of the painting Christ is being nailed to the cross with St. Mary and St. John on each side (see Fig. 1). Longinus pierces His side with the lance and Stephaton hands Him the sponge with vinegar or gall as it is often referred to in devotional literature. Blood is flowing from the side wound and his hands and feet. The whole scene is surrounded by four angels swinging censers, separated visually from the event by the borders of the octofoil. Two other motifs accompany the main scene in two half octofoils. On the right, we see St. Peter and the allegorical ‘Church’ portrayed as a crowned woman with a chalice and the victorious banner of the Cross. On the left side we see St. Paul with the allegorical ‘Synagogue’ portrayed as a woman averting her face and with closed eyes, her chalice upturned and slipping out of her hand. The banner pole is broken, and the crown is sliding down from her head. There is a strong ecclesiological message in this motif. A Christological commentary in Latin frames part of the panel, and states that this painting do not show *only* God or *only* man but is an image of *both* God and man in one. This *titulus* is painted on the inside of the ornamental frame, running from the left side upwards, on the upper frame and down half-way on the right side, barely visible unless close up. The *titulus* is of poorer quality than the rest of the picture and might be added later⁸.

Already at the identification of the iconographic motifs and figures, we are confronting the basics of mnemotechnics. These figures and symbols are all at one level

⁶ 31 of these painted panels have survived in Norway, in addition to two carved panels – all made between c. 1250-c.1350. One on Iceland (part of the Norwegian kingdom in the Middle Ages) and the rest from the mainland. See N.J. Morgan, “Introduction”, in *Painted Altar Frontals of Norway. Volume 1: Artists, Styles, and Iconography*, edited by E.B. Hohler, N.J. Morgan, A. Wickstrøm, London: Archetype Publications, 2004, 1-2. For a short discussion of altar frontals in a European context see: M. Leeflang: “Altar frontals. Form, function and distribution”, in *North & South. Medieval Art from Norway and Catalonia 1100-1350, 2nd ed*, edited by J. Kroesen e M. Leeflang, M. Sureda i Jubany, Zwolle: WBOOK, 2020, 35-45. On the collection of medieval altar-frontals at the University Museum of Bergen see: H. von Achen, *Norwegian Medieval Altar Frontals in Bergen Museum*, Bergen: Universitetet i Bergen, 1996.

⁷ Hohler et al., *Painted Altar Frontals of Norway. Vol. 1*, 107. See also J. Kroesen, S. Kuhn, *The Medieval Church Art Collection. University Museum of Bergen (Norway)*, Regensburg: Verlag Schnell & Steiner, 2022, 106-107.

⁸ It reads: “NEC DEUS NEC HOMO PRESENS QUAM CERNIS QUAM IMAGO SED DEUS EST ET HOMO PRESENS QUAM SIGNAT IMAGO.” See Hohler et al., *Painted Altar Frontals of Norway. Vol. 1*, 107. This distich probably originates from a collection of poems and tituli by Baudri of Bourgueil (1046-1130) and was widely quoted in texts and artefacts in the medieval period. H.L. Kessler, “Inscriptions on Painted Crosses and the Spaces of Personal and Communal Meditation”, *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, 24, 10 Roma (2011): 161-184.

memory aides; their meaning or content is not only in the *picture*, but in the *memory* of the beholder *activated* by the symbols. These symbols and allegories are all part of a mnemotechnical system, but also expressions of the ways in which cultural and individual memory could be transmitted and activated. The altar-frontal conforms to the classical and medieval mnemonic traditions, with its compositional symmetry and distinctive visual cues so strongly emotionally charged adhering to the recommendations found in texts like *Ad Herennium*, Quintilian, St. Augustine and other rhetorical and mnemological texts⁹.

Images of all kinds, symbols and allegories are where memory is concerned, *effective* for many reasons. One is their aptitude for *rhetorical concentration*, of being able to compress a large amount of content into one expression. An expression that is syntagmatic, in the sense that its references are a selection of several elements that belong together or are joined together. These symbols, the iconography, do not mean or signify just one thing but many¹⁰. The Crucifixion not only shows the past event at Golgotha, but also the ‘re-enactment’ and meaning of this event: Christ’s salvific sacrifice for our sins. An overall point is the understanding of the Church triumphant through the Cross, continuing the Salvific work of Christ in the world. The figure of ‘Ecclesia’, for instance, has significantly enough a chalice in her hand, holding the blood of Christ, just like the chalice on the altar in the very Church of Kinsarvik during the Eucharistic celebration. These are just some of the symbols that can be seen as containers of meaning that is exponential, productive and dynamic, speaking through and in dialogue with the memory of the beholder¹¹.

In the medieval understanding of this God communicated through the image by giving life to dead matter. Here we see a parallel to that which occurs during the celebration of the Eucharist, where the dead matter of the sacramental objects – the bread and the wine – are miraculously brought to life and becomes lifegiving via the transubstantiation of the elements of communion. The body and blood of Christ was the lifegiving sacrifice, as is so clearly illustrated in medieval imagery of The Man of Sorrows and other similar motifs – in written texts and physical pictures. The image of the Crucifixion within the octofoil looks almost like the ornaments and images so common in the host, the wafer or the bread that is being eaten in the Eucharistic communion, and at the same time, it shows what the believer should see when gazing upon the consecrated host. In the frontal we can also see the four angels swinging their censers, just as the priest or the altar-boys swing the censer(s) during the Eucharistic celebration. This then is also an activation of several sensorial memories. Strong multisensorial references are made, underscoring the importance of the sensorial and the body for memory. The image triggers an activation of the whole sensorium with strong emotionally charged mnemonic cues. *Sight* is of course obvious, but not only in the sense that *we* see the image, but every figure or person in the picture looks at Christ, except the person of ‘Synagoga’ – the

⁹ As for instance recommended by St. Thomas Aquinas in *Summa Theologiae*, II-II, Q. 49, Art. 1. See M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, and Id., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

¹⁰ I have discussed this more fully in H. Laugerud, “‘And how could I find Thee at all, if I do not remember Thee?’ Visions, images, and memory in late medieval devotion”, in *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects, and Practices*, edited by H. Laugerud, S. Ryan, L.K. Skinnebach, Dublin: Four Courts Press, 2016, 66-67.

¹¹ W. Kemp, “Memoria, Bildererzählungen und der mittelalterliche Esprit de Système”, in *Memoria. Vergessen und Errinern*, edited by A. Haverkamp, R. Lachmann, R. Herzog, München: Wilhelm Fink Verlag, 265-282.

old pact – that looks away. The reference to sight is also further emphasised or almost literal *pointed out* in the depiction of the miracle of Longinus who regains his sight by touching his eyes with the blood of Christ. Blood from the side-wound he himself has just pierced with his lance. The opening of the side-wound opens his eyes. This also activates or refers to *touch* – by the lance, by Longinus’ fingers and the contact with the wonder-working blood of Christ, alluding to the tactile quality of sight as it was understood in the Middle Ages. *Smell* is activated by the censuring angels and the *hearing* with the allusion to the heavenly hosts singing Gods praise¹². All parallel to actual sensorial activation in the liturgical celebration of the Eucharist, where all the senses are activated – smell, touch, taste, hearing and seeing – in a kind of ‘memory theatre’. But not a ‘theatre’ as a ‘spectacle’ to be looked upon but to act in and be part of¹³. The ‘persons’ depicted in the altar-frontal are also all, like the viewer or image-user outside the frontal, actual and active witnesses to what takes place. The crucial aspect of this memory is the internalising of knowledge, making it into experienced truth. Creating mental, but real, scenes or places to be inhabited by the believer, in an act of affective viewing. The devout person was enticed to re-live the events and the sufferings of Christ in their own mind and body as if they were a first-hand experience¹⁴.

This image then, is not an *illustration* of a theological or liturgical point, but an *actualization* of the reality in the eucharistic celebration. The image does what the priest does: it holds out and elevates the transubstantiated bread before the eyes of the congregation. The angels with the censers do what the altar-boys do, and it is also a permanently reminder of the eternal, heavenly liturgy, which is permanently ‘taking place’ as a living presence. This makes the sacrament come to life as visual and perceptual actuality. When the priest celebrates mass, this *is* what happens in the eucharistic miracle – Christ offering Himself to the believer, here and now. Past and present are united in the angelic time of *aevum* and made living *in* and giving life *to* the devout, fully animated as the presence of the Divine Saviour, animating the whole totality of people and things where all become actors in the heavenly play of Salvation. Outside of the liturgy it is a living memory image, reminding the image beholder or user of the living reality of Faith. The image lives on and is alive through this pulsating continuity of liturgy, sacrament, belief and peoples, objects and places. The altar-frontal might serve as a vehicle for tempering the perception and visual expectations of the image-beholder/user, internalised through the devout persons memory. The symbols would all be imbued with life and were meant to activate the persons own mental operations through memory.

The altar-frontal might perhaps seem to speak more to the ‘intellect’ with its many symbolic references. But even if this panel painting today, in our image saturated time, perhaps seem a bit ‘flat’ and less vivid than my next example – behind the glass at the museum exhibition – it would have had a far more powerful impact on the medieval churchgoer in Kinsarvik in the Middle Ages. For them, the painting of the bleeding and tortured Christ, would have had a strong affective impact. The images, the chanting or music, not to say the relics in the churches, were all exceptional to most medieval people. This would most likely be some of the very few images they

¹² See H. Laugerud, “Memory. The Sensory Materiality of Belief and Understanding in Late Medieval Europe”, in *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, edited by H. Laugerud, H.H. Lohfert Jørgensen, L.K. Skinnebach, Aarhus: Aarhus University Press, 2025, 246-272.

¹³ C. Bino, “From ‘Seeing’ to ‘Feeling’. Monastic Roots of the ‘Theatre of Mercy’ (IX-XI sec.)”, *Hortus Artium Medievalium*, 23, 1 (2017): 66-76.

¹⁴ Laugerud, “Memory”, 252.

would encounter, which would lend even stronger powers to the images. This is important to bear in mind, as Caroline Walker Bynum has reminded us, when studying these phenomena¹⁵.

2. THE CRUCIFIX FROM FANA

The other example takes the affective and memorial piety one step further – with an even stronger emphasis on the emotional and the affective effect. Compressing the content into the One crucial Figure for all to see: “before whose eyes Jesus Christ hath been set forth, crucified among you”¹⁶. The body of the crucified Christ hangs on the Cross depicted as the Tree of Life [*Lignum Vitae*], his body slanting downwards, with head bowed and eyes shut. This is the dramatic moment of His death (see Fig. 2). The Crucifix comes from the church of Fana outside Bergen¹⁷. The church at Fana was an important pilgrimage-church in the Middle Ages, containing a miraculous cross or crucifix that predates this crucifix. It is mentioned for the first time in a letter confirming its privileges from pope Gregory IX in 1228. The church dates from c. 1150, with several later alterations. It was consecrated to the Holy Cross and had originally a large hospital attached that is no longer in existence. It was one of the 14 royal chapels recognised by the pope, directly under royal patronage and control¹⁸ (Fig. 4).

The Fana-crucifix is a ‘Passion crucifix’, with vivid colours and dripping with blood, both painted and moulded on the body. This type of crucifix would be found in most churches in Europe from around 1300, and it would have been a familiar sight for most people. The image shows the moment of the sacrificial death of Christ, with his tortured body. The “red blood trickling down from under the crown, all hot, flowing freely and copiously, a living stream”, as Julian of Norwich (1342-c.1423) recounts from her vision¹⁹. The blood flowing from the side-wound and his lacerated body. A paradoxical vivid and enlivening image of the suffering and dead Christ.

The blood on the body of Christ is carefully sculpted and painted on the figure, and in dramatic abundance (see Fig. 5). It runs and drips down the arms, and in the side-wound the blood is really gushing out. The image is animated with all this ‘blood’, just as the blood of Christ is giving new life to man. “Blood is the essence that keeps the human body alive. Yet its animating power is made visible by painters in the representation of the death of a human body”²⁰ (Fig. 6) Layers of layers of paint, stucco – and meaning. Compressed into one expression, drawing the devout into a participatory gaze. Triggering strong multisensorial cues for- and in the devout persons memory. As formulated by St. Bonaventure, the true believer should try; “always to carry about, in soul and body,

¹⁵ C.W. Bynum, *Dissimilar Similitudes. Devotional Objects in Late Medieval Europe*, New York: Zone Books, 2020, 31.

¹⁶ *Gal.* III, 1.

¹⁷ H. von Achen, “The Origins of the University – The Bergens Museum Art Collection”, in *Art and Architecture at the University of Bergen*, edited by H. von Achen et al., Bergen: Fagbokforlaget, 2018, 80. See also Kroesen, Kuhn, *The Medieval Church Art Collection*, 132-133.

¹⁸ K.M.H. Hagen, ‘*O Holy Cross, You Are All Our Help and Comfort*’. *Wonderworking Crosses and Crucifixes in Late Medieval and Early Modern Norway*, PhD diss., University of Oslo, 2021, 121-122 and the references therein.

¹⁹ Julian of Norwich, *Showings*, translated by Edmund Colledge, Mahwah: Paulist Press, 1978, 129.

²⁰ B. Fricke, “A liquid history. Blood and animation in late medieval art”, *Res*, 63/64 (2013): 54.

the Cross of Christ' until he himself could feel the truth of St. Paul's words; 'With Christ I am nailed to the cross'²¹.

This personal devotional appeal is evident from a host of images in different media from the late 13th/early 14th centuries. Inscriptions and tituli on or around crucifixes 'speak' this message: "See what I took upon Me for your Salvation" or similar formulations are found all over Europe. This is also the often-quoted core message in medieval mystical visions of speaking crucifixes, like the living crucifix in Milan that spoke to St. Peter the Martyr (1205-1252) to mention just one example²².

These images of the crucified and bleeding Christ have a strong affective appeal that makes them mnemonically effective and moving in a literal sense. Highly emotionally charged they create a strong presence taking on personhood as suggested by St. Bonaventure. Through the operation of an active personal memory the crucifix with The Crucified becomes active and alive. In mnemotechnics, a common way of organizing and using memory is in the form of patterned movement, seeing scenes or a kind of mental *tableau vivant*, and imagining oneself moving around in the different memory locations. This means that images are moving within locations²³. A moved and moving memory, implying both physical and mental action, moving along a path, or *ductus*, of the event – both the historical and the present, all intertwined²⁴. This concerns a participatory gaze because one is personally, mentally and physically, involved in a real experience. Something that in Carla Bino's words: "[...] can be summed up as a move from 'seeing' the broken body, covered with blood and injuries, to 'feeling' and 'sharing' the pain for those wounds"²⁵.

The sculpture, the physical picture, has also suffered damage through a sometimes-turbulent life after the reformation. But this does not necessarily lessen the impact of the image. The depiction of the lacerated, broken and bleeding body of Christ has now been 'mirrored' by the sculpture itself – doubling the image of Christs suffering with its visible traces of both devotion and contempt. The artefact, the 'thing' itself, speaks and tells a story, displacing the perspective of agency from the beholder or image-user to the image itself.

The Fana-crucifix is even still able to move the modern museumgoers. Sometimes, when taking my students, they have been moved into a compassionate response, when seeing the crucifix and told the passion of Christ by me – in a more dramatic narrative. Some even to tears. One of my students said once that she could almost smell the blood and hear the dripping on the floor – describing the 'viewing' as a synaesthetic experience. Such is still the power these of images, when accompanied by some 'medieval' oratory.

3. MEMORY *IMAGINES AGENTES* AND ANIMATION

Both the altar-frontal and the crucifix were part of the performative environment of both liturgy and devotional practices. As the *titulus* on the altar-frontal from Kinsarvik makes

²¹ St. Bonaventure, *The Mystical Opuscula: The Works of Bonaventure*, vol. 1, translated by J. De Vinck, Paterson: St. Anthony Guild Press, 1960, 97. The reference is to *Gal.* 2:19.

²² I have discussed this in Laugerud, "The Miraculous Image", 2023, 184-188.

²³ Augustine: *Confessions*, X, 8; trans. Outler 2002, 178. See also Carruthers, *The Book of Memory* and her *The Craft of Thought*.

²⁴ See M. Carruthers, "The Concept of *ductus*, or Journeying through a Work of Art", in *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Art of the Middle Ages*, edited by M. Carruthers, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 190-213.

²⁵ Bino, "From 'Seeing' to 'Feeling'", 67.

it clear; this is an image of *both* God and Man. The Word made Flesh, and for all to see. Bringing the invisible and visible together and acting in the world. The images make it possible to recognise and understand what one sees. This has to do with cognition via recognition and memory. This was part of the overall cognitive environment in which all images and image production partook²⁶. There are obvious visual and physical differences between two-dimensional and three-dimensional images, and it is often assumed that three-dimensionality of a sculpture is more emotionally ‘inviting’ due to its ‘realism’. This is however a complex question, concerning – among other things – the relation between diverse types of images, where they move from one medium to another. A movement that enlivens them all reciprocally. There is a host of medieval examples of two-dimensional painted images that miraculously come alive. Including, and perhaps one of the most famous, the speaking Crucifix of St. Francis in San Damiano. This is probably more generic and the realism (in modern sense) of an image seems not to be a prerequisite for animation²⁷.

In the celebration of the Eucharist God and humans communicated directly with one another via the visible and other sensorial signs. During mass, Christ’s sacrifice on Calvary was re-presented, made present and effective. Through the sacrament of communion, the believer became physically united with the sacrificial body, i.e. with Christ’s suffering, resurrection, and glory. The sacrament was the visible physical image of the sacred body, a body that was also actual and real present in its image – the host: “Human beings always take part in this drama as actors, never as spectators”²⁸.

We can, in a sense, talk about a form of sacramental cult of vision during the Middle Ages. But this was dependent on a beholder who could see the miracle and the invisible existence behind the ritual’s visible appearances. The sacrament is both *res et signum*. It is at the same time both a sign and the thing itself, that what the sign represents or refers to. The medium – the host – *is* the message, i.e. Christ, to use a figure from Marshall McLuhan²⁹. This is the core understanding of the Real Presence, the concrete physical presence of the Divinity in the world, which makes a direct communion – or union – with the Divinity possible³⁰.

The Image had an agency, having an effect on the devotee, aiming at a fundamental change and starting a transformative process in the actual person. All these experiences resulted in a fundamental change in the devotee person, and all believers were expected to change. The devout person was to be transformed through an operative memory, transformed, not to something completely different or to someone else, but to a better version of themselves, as all of us were meant to be as seen by God – in His image and likeness.

This is perhaps the basic aspect of agency in this context, and something that relates to the basic function of memory as a ‘place’ for internalising and storing impressions and making them part of oneself – also in a bodily sense. Seen in a rhetorical perspective, “an artefact has a direct agency as it offers means of persuasion, and

²⁶ See Laugerud, “‘And How Could I Find Thee at All, if I Do Not Remember Thee?’”, 64.

²⁷ I have commented upon this in Laugerud, “The Miraculous Image”, 188.

²⁸ C. Bino, “A ‘Dramatic Turn’: The Revolution of Christian Representation”, in *Performing the Sacred*,

34.

²⁹ M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* [1964], Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994, chap. 1.

³⁰ On the understanding and reception of the Eucharist in the late medieval period see M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991. See also E. Duffy, *The Stripping of the Altars*, London: Yale University Press, 1992, 95-107.

persuasion is an action, a process not a state"³¹. The encounter with an image was something meant to produce some sort of response – on both parts³². Whatever this agency consists of, these pictures and images had an effect and affect, and as such they moved and were moved. The agency might not be totally independent of the beholder, but it was not only a result of the inner workings of the mind of the beholder or image user either. This aim of moving and effecting/affecting the recipient and ‘keeper’ of these images, also implies some kind of physical alteration. This is not a question of reaching towards knowledge or spiritual enlightenment through a kind of pictorial ‘decoding’ or iconographical interpretation, but of exploiting the heuristics dimension of the image to stimulate memory: “This in turn produces a ‘deeper’ knowledge through identification or, more precisely, through the devotee’s ability to ‘become’ the image, to imitate Christ”³³. The devotee person should ‘become’ a new – and in a way reborn – Christian. He or she was supposed to be altered, both in soul and body; and be transfigured³⁴.

Memoria was at the core of what we might call a kind of ‘cultural system’ or cognitive environment that was the fundamental matrix of thinking. This ‘system’, or cognitive environment is in itself producing meaning. This is a way of thinking that is consistent with an understanding of embodiment and the fundamental animation of the person with the New Life in Christ, which is at the core of Christianity. Memory is an active agent in the production of meaning of- and in the person.

The medieval mnemonic systems were primarily heuristic in nature, which means that they were concerned with retrieval as opposed to a hermeneutic – or iconographic – scheme, which is primarily meant to be interpreted³⁵. The collective ideas, motives, figures, topics, etc. were meant to be personalized with this heuristic aim, as stated in *Ad Herennium*³⁶. It was an aid for creativity, and for individuation and internalisation of knowledge and insights³⁷. The pivotal point is its productivity. Interpretation has in itself a mnemonic aspect, as noted earlier. It is a way of recovering stored information, and at the same time of dynamically activating the interpreter’s own personal and cultural memory. All memory, and its techniques, were image based, and likewise, all imagery rested their content on memory, always productive and hence with an agency³⁸. The mode of viewing in the Middle Ages was characterized by an understanding of interactivity, a participatory gaze as I have pointed out earlier.

The whole idea of memory images in classical and medieval understanding is their ability to make what is memorable come to life as personal *living* memories. These

³¹ M. Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 2013, 15.

³² See the very inspiring reflections in P. Dent, “Agency, Beauty and the Late Medieval Sculptural Encounter”, in *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power, and Manipulation*, edited by G. Jurkowlanec, I. Matyjaszkiewicz, Z. Sarnecka, New York-London: Routledge, 2018, 73-87.

³³ J. Bennett, “Stigmata and Sense Memory: St. Francis and the Affective Image”, *Art History*, 24, 1 (2001): 8; Bynum, *Dissimilar Similitudes*, 47.

³⁴ L.K. Skinnebach, “Transfiguration: Change and Comprehension in Late Medieval Devotional Perception”, in *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects, and Practices*, edited by H. Langerud, S. Ryan, L.K. Skinnebach, Dublin: Four Courts Press, 2016.

³⁵ Carruthers, *The Book of Memory*, 19-21.

³⁶ *Ad Herennium*, III-XXIII, 39; *Loeb Classical Library*, translated by H. Caplan, Cambridge MA.: Harvard University Press, 1954, 222–223

³⁷ M. Carruthers, “*Ars oblivionis, ars inveniendi*: The Cherub Figure and the Arts of Memory”, *Gesta*, 48, 2 (2009): 114.

³⁸ On this “web” of imagery see: L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino: Einaudi, 2002.

memory images were often referred to as *imagines agentes*, ‘agent images’: that is, images *with* or *of* an agency. This is an understanding that describes images as both active and activating³⁹. These *imagines agentes* were meant to work on and in the persons who held them in their minds. Physical images, paintings, sculptures, and mental images, either textually produced or metaphors and memory images, should all convey an affective message⁴⁰. They should move and transform⁴¹. In the medieval image culture animation might therefore, as I have suggested elsewhere, be seen as a ‘total cultural fact’ – at the core of the cognitive environment of imagery – animating and animated⁴². Animation is not only located in the mind of the beholder, but in the epistemology, creation, interaction, and materiality of images. Images are embedded in social action, and animation is deeply constitutive of the production of meaning. Animation relates to the ontology of images and is a fundamental aspect of life with images – in the pre-modern as well as today⁴³.

Figure 1 - *Frontal from Kinsarvik. The altar-frontal from the church of Kinsarvik, in Hardanger, Norway, c. 1275. Painted and gilded wooden panel, 103x197 cm. Church Art Collection at the University Museum of Bergen, Norway. Inv. no. MA 10. Photo: Svein Skare*



³⁹ Carruthers, *The Craft of Thought*, 16.

⁴⁰ P. Parshall, “The Art of Memory and the Passion”, *The Art Bulletin*, 81, 3 (1999): 463-465. It is striking how a motif like the “Mocking of Christ” from St. Mark’s Gospel, and well known from medieval images, contains elements that is almost textbook from the recommendations for a good memory image in *Ad Herennium*, as observed by Parshall, see 457-458.

⁴¹ G.A. Zinn jr., “Hugh of Saint Victor and the Art of Memory”, *Viator*, 5 (1974): 216.

⁴² See H. Laugerud, “Chapter 6. Visions and Miracles. Animation as a Total Cultural Fact”, in *Animation between Magic, Miracles and Mechanics*, 204-234.

⁴³ K. Kopania, Z. Sarnecka, H. Laugerud, eds., *The Living Image in the Middle Ages and Beyond*, New York: Routledge, forthcoming (2025).

Figure 2 - *Crucifix from Fana. The Fana crucifix, from the church of Fana outside Bergen, Norway, c. 1325-1350. Oak and pine with stucco and polychromies, 135x109 cm. Church Art Collection at the University Museum of Bergen, Norway. Inv. no. MA 236. Photo: Adnan Icađić*



Figure 3 - *The Church at Kinsarvik. The Church at Kinsarvik, Hardanger, Norway, c. 1150 with some later additions and alterations. Stone church.*

Photo: Justin Kroesen

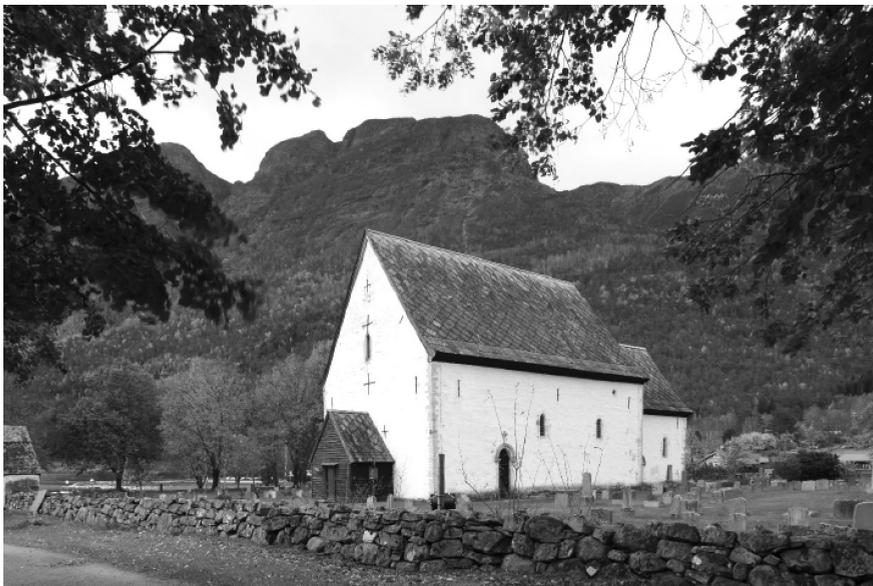


Figure 4 - *The Church at Fana. The Church at Fana, outside Bergen, Norway, c. 1150 with later additions and alterations. Stone church.*

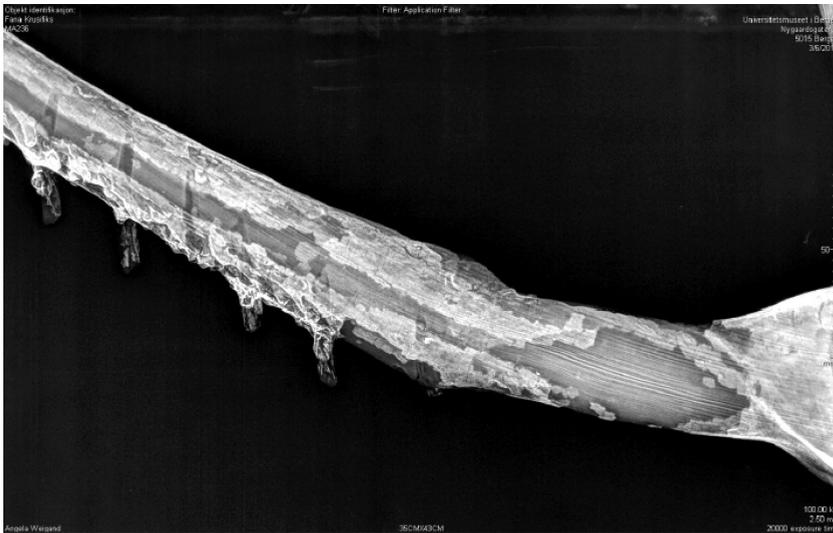
Photo: Justin Kroesen



Figure 5 - *Detail Fana crucifix. Detail of the Fana crucifix, showing the protruding pegs with stucco and paint of the side-wound, and the “dripping” blood on the right arm.*
 Photo: Author



Figure 6 - *Detail (x-ray) Fana crucifix. Detail of the Fana crucifix, x-ray showing the construction of the blood on the right arm; long pegs drilled into the wooden arm and sculpted with stucco, and thick layers of paint.*
 Photo/x-ray: Alexandra Böhme



DAVIDE TRAMARIN*

“OSCVLATUR MARIA PEDES CHRISTI FREQUENTIBUS OSCULIS”
L’adorazione del Santo Sepolcro di Lichtenthal**

Abstract

This article examines the agency of a small 14th-century wooden Holy Sepulchre containing a removable sculpture of the dead Christ, which originally belonged to the Cistercian nunnery of Lichtenthal, in Germany. Traditionally, scholars have assumed that this fascinating artifact was used by the whole community during the paraliturgical rites of the Easter Triduum. However, I argue that it was intended for spiritual practices related to the private devotion of the nuns. To support this argument, in this study I will first propose a reconstruction of the context related to the performance of Easter dramas in Lichtenthal. Secondly, I will focus on the specific individual devotional practice performed on the sculpture, particularly on Christ’s feet. This paper aims to provide a nuanced and precise explanation of the artwork, drawing on material evidence, archival documents, and contemporary sources. In doing so, it will elucidate the broader implications – bodily, sensory, and spiritual – of the active role played by sacred images in private devotion within medieval Cistercian convents.

Keywords

Images agency; Holy Sepulchre; Cistercian nuns; Mary Magdalen; bodily devotion.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000208

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

1. INTRODUZIONE

Il Badisches Landesmuseum di Karlsruhe in Germania conserva nei propri depositi un singolare Santo Sepolcro in legno, databile intorno alla metà del XIV secolo¹ (Fig. 1).

* Università degli Studi di Padova – davide.tramarin@unipd.it.

** Questa pubblicazione rientra nell’ambito del progetto ERC Starting Grant “The Sensuous Appeal of the Holy. Sensory Agency of Sacred Art and Somatised Spiritual Experiences in Medieval Europe (12th-15th century) – SenSArt”, diretto dalla prof.ssa Zuleika Murat. Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nell’ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell’Unione Europea, grant agreement n. 950248. Desidero esprimere la mia più profonda gratitudine nei confronti di Andrea Wähning, Olivier Sängner e Susanne Erbeling del Badisches Landesmuseum di Karlsruhe. Senza il loro generoso aiuto questo articolo non sarebbe stato possibile.

¹ La datazione è ben chiarita anche sulla base delle analisi materiali nella documentazione d’archivio del museo da me consultata (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, MB 67, 68, 82, V12465a-g). Per un preliminare inquadramento storico-artistico si veda: E. Zimmerman, ed., *Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, 2 voll., Karlsruhe: Badisches Landesmuseum, 1985, I, 100-106, in cui si ipotizza che l’opera fosse un assemblaggio di componenti scultoree provenienti da un altare più grande, ma il restauro svolto in occasione della mostra “Krone und Schleier” ha evidenziato l’integrale originalità dell’opera (B. Herrebach-Schmidt, “Heiliges Grab (Ostergrab) aus dem Zisterzienserin-

Figura 1 - *Maestro tedesco (Valle Superiore del Reno), Santo Sepolcro di Lichtenthal (ca. 1350). Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*



In origine, il manufatto apparteneva al monastero femminile cistercense di Lichtenthal, ancora oggi esistente e situato non lontano da Baden-Baden, a nord della Foresta Nera, nel Land di Baden-Württemberg e dunque nell'area della Valle Superiore del Reno².

L'opera ha dimensioni ridotte ed è così composta: sul fondo di una piccola cassa (cm 63,00×31,6×25,6) giace una scultura di Cristo morto (cm 51,5×11,4×12,4), la testa è sollevata, così come le mani in corrispondenza del perizoma. La scultura è in legno di ontano e la sua pellicola pittorica originale, stesa su un sottilissimo strato di gesso preparatorio, è stata recuperata al di sotto delle ridipinture successive, ma risulta del tutto lacunosa nei seguenti punti: il volto; il petto e il braccio destro all'altezza del costato; le ginocchia e la tibia sinistra; i piedi, che sono la parte più danneggiata e consumata materialmente (Fig. 2); sul retro, una lacuna comincia dalla spalla destra e percorre il braccio e parte della schiena (Fig. 3).

nenkloster Lichtenthal in Baden-Baden”, in *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, catalogo della mostra a cura di L. Altringer et al., Essen: Ruhrlandmuseum, Bonn: Kunst und Ausstellungshalle, München: Hirmer, 2005, 372-373). Al riguardo, ecco le principali argomentazioni gentilmente riferitemi e illustratemi dalla restauratrice Andrea Wähning durante le ricognizioni da me svolte sull'opera fra il 2022 e il 2023: la cassa è stilisticamente databile al Trecento, tracce cromatiche indicano che, in origine, l'interno era dipinto con un fondo verde a due strati (una prassi comune nella Germania medievale) e le punzonature del fondo oro del coperchio hanno strette affinità tecniche con altre lavorazioni della prima metà del secolo (per esempio, il Retablo di Klosterneuburg in Austria, del 1331); Cristo e la statuette sono state intagliate dalla stessa mano e sono della stessa non usuale essenza lignea, l'ontano; il sistema di fissaggio delle statuette è stato fatto mantenendo appositamente ruvide le zone di aggrappo dei piedistalli nel lato interno inferiore del coperchio e stendendo il colore rosso sul bordo dopo il loro montaggio.

² L'opera fu acquistata all'asta dal Badisches Landesmuseum a Francoforte l'11 giugno 1929. In precedenza, apparteneva alla Collezione Rautenstrauch, dove era registrata come proveniente dal monastero di Lichtenthal. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, MB 67, 68, 82, V12465a-g; Zimmerman, *Die mittelalterlichen Bildwerke*, 100. La notizia non è suffragata da attestazioni documentarie più antiche, ma la critica è unanime nel ritenere la fondazione quale il luogo di origine più plausibile.

Figura 2 - *Maestro tedesco (Valle Superiore del Reno), Santo Sepolcro di Lichtenthal (ca. 1350), fronte del Cristo morto. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*



Figura 3 - *Maestro tedesco (Valle Superiore del Reno), Santo Sepolcro di Lichtenthal (ca. 1350), retro del Cristo morto. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*



Nonostante lo stato rimaneggiato dello strato pittorico, ancora si notano le lesioni, rese a pennello, della flagellazione, mentre il sangue delle ferite di costato, mani e piante dei piedi è abbastanza ben conservato. All'interno del coperchio incernierato, si trovano allineate cinque statuette – anch'esse in ontano – su un prezioso fondo oro pregevolmente cesellato con motivi fitomorfi a foglie di vite. Partendo da destra, le figure sono: un angelo seduto con la mano destra alzata e rivolta verso l'alto (cm 20,3×14×5,6); le tre pie donne con vasi di unguenti, in tre diverse pose dimesse, tutte vestite con una tunica dorata e il mantello tirato sul capo (cm 21,4×7,5×4,2; 20,4×8×4,4; 20,5×7,5×4,2); fra loro lo spasimo della Vergine fra le braccia dell'apostolo Giovanni (cm 20,8×9,9×5,0). È inoltre interessante notare la presenza di un doppio fondo nella cassa, la cui funzione è ignota (Fig. 4).

Figura 4 - *Santo Sepolcro di Lichtenthal (ca. 1350), dettaglio della cassa. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*



Date la singolare configurazione e le caratteristiche materiali appena descritte, quest'opera è evidentemente un caso studio assai interessante per l'indagine del ruolo agente dell'immagine sacra medievale e la sua ricezione. Tanto più che la sua possibile funzione è stata finora definita in maniera forse troppo sbrigativa dagli studi. Infatti, il pezzo è stato sempre affrontato per cenni e accostato tipologicamente ad altri esemplari di Santi Sepolcri lignei mobili di ambito religioso femminile; come quelli celebri e ben più grandi di altri due monasteri cistercensi di area germanica: Wienhausen e Maigrauge³ (Figg. 5-6).

Come sottolineato dalla critica, le due opere ora menzionate furono realizzate per lo svolgimento performativo di cerimonie paraliturgiche della sepoltura di Cristo (*Depositio*) e della visita delle tre Marie al sepolcro vuoto (*Visitatio sepulchri*). Entrambe le celebrazioni, assai diffuse in nord Europa, avvenivano nei giorni del triduo, rispettivamente dopo l'adorazione della croce del Venerdì Santo (*Adoratio crucis*) e, di norma, alla fine della recita del Mattutino del giorno di Pasqua⁴. Queste pratiche rituali, nel corso del basso Medioevo si svilupparono notevolmente e stimolarono l'introduzione negli spazi ecclesiali di Santi Sepolcri in varie forme: dalle sculture lignee mobili appena ricordate a soluzioni fisse di varie tipologie, dalle aperture nei muri delle aree presbiteriali o delle navate, fino a strutture monumentali con o senza rappresentazioni scultoree complesse⁵.

L'esemplare di Lichtenthal è stato dunque ricondotto alla funzione di Santo Sepolcro per la devozione collettiva del Venerdì Santo, soprattutto con riferimento all'usura

³ Nel primo, rimasto nella fondazione di appartenenza, situata in Bassa Sassonia, la statua del Cristo è forse duecentesca e il sarcofago quattrocentesco. Sull'opera si vedano: C. Walker Bynum, "Crowded with Many Crowns": Nuns and Their Statures in Late-Medieval Wienhausen", *Catholic Historical Review*, 101, 1 (2015): 18-40; J.E.A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Leuven: Peeters, 2000, 63-68; J.L. Mecham, *Sacred Communities, Shared Devotions. Gender, Material Culture, and Monasticism in Late Medieval Germany*, a cura di A.I. Beach, C.H. Berman, L.M. Bitel, Turnhout: Brepols, 2014, 10-12. Il secondo, realizzato intorno al 1340, è conservato in Svizzera al Musée d'Art et d'Histoire di Friburgo, città dove ancora si trova il monastero. Sull'opera si vedano: Kroesen, *The Sepulchrum Domini*, 64-65; S. Aballéa, "Le saint sépulchre de la Maigrauge", *Art+Architecture en Suisse*, 1 (2001): 60-63; Ead., *Les Saints Sépulchres Monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400)*, Strasbourg: Presses Universitaires, 2003, 14; N. Delétra Carreras, *L'Abbaye de la Maigrauge 1255-2005. 750 ans de vie*, Fribourg: Éditions La Sarine, 2009, 153-164.

⁴ In particolare, l'esemplare di Wienhausen è quello più studiato e meglio documentato, perché può essere accostato al testo della *Visitatio Sepulchri* contenuto in un libretto del monastero con notazione musicale, realizzato a cavallo fra il Trecento e il Quattrocento. In esso ci sono anche altri due episodi drammatici: "L'acquisto degli unguenti" e "L'apparizione di Cristo risorto a Maria Maddalena". Si vedano in particolare: D.H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark: University of Delaware Press, 2002, 150-153; Mecham, *Sacred Communities*, 127-158, 205-260; T. Mattern, "Liturgy and Performance in Northern Germany: Two Easter Plays from Wienhausen", in *A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Late Middle Ages*, a cura di E. Andersen, H. Lähnemann, A. Simon, Leiden: Brill, 2014, 285-306; C. Dauven-van Knippenberg, "Die Klosterfrauen von Wienhausen feiern Auferstehung", in *Das Theater des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, a cura di E. Huwiler, Heidelberg: Synchron, 2015, 65-80; C. Bino, "Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo). Linee di ricerca", *Drammaturgia*, 13, 3 (2016): 277-311 (298-306), che tratta l'uso e la funzione di entrambi i sepolcri.

⁵ Si noti che la mattina della Domenica di Pasqua, spesso in combinazione con la *Visitatio*, per commemorare la resurrezione di Cristo veniva inscenata la *Elevatio* di ciò che era stato deposto il Venerdì Santo. Sulle tipologie, gli usi e le funzioni dei Santi Sepolcri: Kroesen, *The Sepulchrum Domini*, 47-116, 139-192. Fra i recenti contributi sul dramma pasquale in Germania, si vedano: S. Engels, "Des Andere der Visitatio Sepulchri in Liturgie und Geistlichem Spiel", *European Medieval Drama*, 21 (2017): 101-122; J. Tripps, "On Bleeding Crucifixes, Shrine Madonnas, and Mourning Pietàs. Good Friday Rituals in the German-speaking Countries and Still Unresolved Questions", in *Good Friday Ceremonies with Articulated Figures in Medieval and Early Modern Europe*, Paris: Garnier, 2023, 127-152.

dei piedi di Cristo⁶. Tuttavia, sia per le sue ridotte dimensioni, sia per altri aspetti che saranno trattati nelle prossime pagine, è necessario chiedersi se l'opera non fosse stata concepita per la devozione individuale. In tal senso, a parità e invariabilità di significato iconografico, è evidente che il sistema di azione e ricezione di quest'opera risulterebbe rovesciato e passerebbe dal plurale al singolare; ovvero da una dinamica di presenza e interazione multisensoriale collettiva svolta entro uno schema rituale preordinato e solennizzato, a una dimensione soggettiva e personale. Di conseguenza, anche l'esperienza percettiva stimolata dall'immagine e ad essa riferita acquisirebbe altri tratti.

In particolare, la ricostruzione, sulla base di un approccio critico interdisciplinare, delle modalità di sollecitazione sensoriale – soprattutto tattili e connesse all'azione gestuale devozionale – determinate dalla conformazione dell'opera, permetterà di comprendere più nel dettaglio l'essenza e il ruolo agente del manufatto⁷. Entro tali termini di analisi, dunque, questo articolo proporrà una ricostruzione delle dinamiche di culto legate al Santo Sepolcro o meglio, come si vedrà, ai 'Santi Sepolcri' a Lichtenthal (ritengo che, nell'attuale chiesa monastica, sia ancora parzialmente visibile la struttura fissa adibita a questo scopo nel Medioevo). Di conseguenza, emergeranno nuovi elementi di riflessione riguardanti il rapporto fra arte, azione liturgica e spiritualità nei monasteri femminili cistercensi, con un particolare affondo dedicato alla simbologia del piede nudo.

Per conseguire questo obiettivo, sarà prima necessario contestualizzare il gruppo scultoreo e tracciare un percorso che consenta di avanzare l'ipotesi che appare come la più plausibile circa la sua collocazione all'interno della fondazione. È infatti evidente quanto l'*agency* di un'opera di questa tipologia dipendesse, in primo luogo e indissolubilmente, dallo spazio – inteso come luogo avente determinate caratteristiche ambientali – in cui si trovavano l'opera stessa e chi la fruiva.

2. IL CONTESTO: RITI, SPAZI E COLLOCAZIONE DEL SANTO SEPOLCRO

Formalmente riconosciuto come cistercense dal Capitolo di Cîteaux nel 1248, Lichtenthal era un monastero alto-aristocratico connesso al potere del Margraviato di Baden-Baden. A promuoverne la fondazione fu infatti la contessa palatina Ermengarda del Reno (1200 ca.- 260), consorte di Ermanno V di Baden (†1243), mentre nel 1288 suo figlio Rodolfo I fece costruire accanto alla chiesa la 'Cappella dei Principi', che divenne luogo di sepoltura di generazioni di margravi⁸ (Fig. 7). Pertanto, nel Medioevo le badesse e monache di Lichtenthal furono principalmente nobildonne appartenenti

⁶ L'opera è così classificata in particolare da Kroesen, *The Sepulchrum Domini*, 66; Aballéa, *Les Saints Sépulcres*, 157. L'accento sulla connessione fra la consunzione dei piedi di Cristo e l'uso paraliturgico è posto in Herrebach-Schmidt, "Heiliges Grab", 372-373.

⁷ Allo studio materiale dell'opera si uniranno nozioni ricavate da specifici ambiti inerenti, in particolare: la storia dell'ordine cistercense e la sua teologia, i 'gender studies' dedicati al monachesimo femminile, i drammi pasquali medievali e i 'sensory studies' che si sono concentrati sull'*agency* dell'immagine e sul rapporto fra arte ed esperienza fisica e tattile nella devozione medievale. I singoli riferimenti bibliografici verranno di volta in volta forniti in nota.

⁸ Per un inquadramento dell'importanza storica e politica di Lichtenthal nel rapporto con i Margravi di Baden si vedano: Sr. M.P. Schindele O. Cist., "Die Abtei Lichtenthal", *Freiburger Diözesan-Archiv*, 104 (1984): 19-166; H. Schwarzmaier, "Lichtenthal als Grabkloster der Markgrafen von Baden im 13. und 14. Jahrhundert", in *750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal*, a cura di H. Siebenmorgen, Karlsruhe: Badisches Landesmuseum. Sigmaringen: Thorbecke, 1995, 23-34; K. Krimm, "Die Fürstenkapelle – ein Mausoleum der vaterländischen Geschichte", in *ibid.*, 147-158.

alle famiglie più influenti della regione di Baden. La condizione aristocratica sommata alla funzione commemorativa delle élite era consueta nei siti femminili cistercensi⁹; qui ebbe dei peculiari risvolti sul ruolo di rappresentanza degli spazi sacri e sulla prassi rituale e liturgica della comunità.

Tutto ciò va integrato con la circostanza, cruciale, che Lichtenthal venne ‘ufficialmente’ accettato da Cîteaux, a differenza di molti monasteri femminili sedicenti cistercensi non riconosciuti dal capitolo generale¹⁰. A proposito delle prassi liturgiche, poiché l’ordine cistercense era rigorosamente centralizzato e normato, tutte le case affiliate erano dotate degli *Ecclesiastica officia*, prontuari contenenti precise indicazioni da seguire per lo svolgimento della liturgia¹¹. Poste sotto la guida dell’abbazia di Neuberg in Alsazia, le monache di Lichtenthal ricevettero dai confratelli i libri necessari, compreso un esemplare degli *Ecclesiastica officia*, oggi conservato al Badisches Generallandesarchiv di Karlsruhe e databile alla metà del Duecento, dunque agli anni dell’incorporazione¹². La sua importanza documentaria rispetto alla questione, tuttora aperta, delle modalità di osservanza della forma di vita cistercense nelle comunità femminili non è mai stata valorizzata¹³. È infatti rilevante che il manoscritto sia una copia declinata al femminile del testo standard degli *Ecclesiastica officia* riservato ai monaci, ma con alcuni adeguamenti delle dinamiche rituali che offrono preziosi elementi di riflessione circa l’azione liturgica delle monache.

Per quanto concerne la Settimana Santa, va per esempio evidenziato che, eseguendo la processione della Domenica delle Palme nel chiostro, sia all’inizio che alla fine della stessa, le monache percorrevano la navata della chiesa entrando e uscendo dal coro, anche in una situazione di promiscuità con i *familiares* e gli eventuali ospiti. Il Giovedì Santo, ogni componente della comunità doveva lavare e baciare i piedi a una delle ‘po-verelle’ che venivano riunite nel chiostro. Il Venerdì Santo, durante il rito dell’*Adoratio crucis*, al momento del disvelamento, la badessa, due monache e due novizie uscivano dal coro, giungevano ai piedi dell’altare maggiore, si prostravano, sdraiandosi a terra con tutto il corpo, e poi adoravano la croce sorretta da due chierici, baciandola brevemente¹⁴.

⁹ Tale caratteristica è sottolineata sia dalla critica storico-artistica che storica. Si vedano: C. Jäggi, U. Lobbedey, “Church and Cloister: The Architecture of Female Monasticism in the Middle Ages”, in *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, a cura di J.F. Hamburger and S. Marti, New York: Columbia University Press, 2008, 109-131: 119; E. Jamroziak, *The Cistercian Order in Medieval Europe 1090-1500*, London-New York: Routledge, 2013, 124-155; Id., *The Cistercian Customaries*, in *A Companion to Medieval Rules and Customaries*, a cura di K. Pansters, Leiden-Boston: Brill, 2020, 97; G. Cariboni, *I cistercensi: un ordine monastico nel Medioevo*, Roma: Carocci, 2023, 147-159; D.H. Williams, *The Early Cistercian Nuns (1098-1350)*, Leominster: Gracewing, 2023, 1-57.

¹⁰ Sull’incorporamento dei monasteri femminili nell’ordine cistercense: Jamroziak, *The Cistercian Order*, 127-136.

¹¹ Era quindi ricercata una configurazione uniforme anche dei libri per gli uffici liturgici. Inoltre, il costumario conteneva anche le istruzioni generali per la gestione del monastero; Jamroziak, *The Cistercian Customaries*, 84-90.

¹² Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, Hs. 65/323. Sull’incorporamento di Lichtenthal: Sr. M.P. Schindele O. Cist., “Frauen aus Adel und Bürgertum in gemeinsamer zisterziensischer Lebensordnung”, in *750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal*, 35-37.

¹³ Come sottolineato da Jamroziak, “c’è quasi una totale assenza di discussione sul tema delle normative relative alle comunità femminili cistercensi”; *ibid.*, 95-96.

¹⁴ La lettura della trascrizione di alcuni passi dal manoscritto deve essere preceduta da alcune precisazioni circa le modalità con cui l’ordine cistercense si relazionava al mondo laico. Fin dagli ultimi decenni del dodicesimo secolo, i gruppi laicali legati alle singole fondazioni erano diffusamente definiti *familia*. Al primo livello di tale categoria appartenevano i grandi benefattori, sia nobili laici che influenti ecclesiastici, che venivano affiliati all’ordine per mezzo di una *littere confraternitatis*, ottenendo non solo i privilegi di

Il manoscritto dimostra dunque che le monache di Lichtenthal seguivano precise prescrizioni relative a gesti solenni, all'uso disciplinato del corpo, a tempi, azioni e spostamenti da compiere, in maniera simile, o talvolta identica, ai confratelli monaci. Tale dato è assai rilevante anche rispetto allo studio della religiosità femminile medievale in generale, perché di norma si ritiene che la condizione di clausura relegasse le monache all'interno del coro, escludendole dalla partecipazione diretta alle azioni rituali. Nonostante negli *Ecclesiastica officia*, compreso questo, non si trovino indicazioni relative al Santo Sepolcro e alla *Depositio* o *Visitatio sepulchri*, si attesta un aspetto fondamentale per l'impianto argomentativo di questo studio: le monache animavano i riti della Settimana Santa in maniera attiva e dinamica fra gli spazi della chiesa e il chiostro.

Che a Lichtenthal si tenessero delle celebrazioni paraliturgiche pasquali è però attestato almeno da un componimento: un 'lamento di Maria', noto come *Lichtenthaler Marienklage*. Editto per la prima volta da Franz Mone nel 1846¹⁵, il testo è frammentario, è datato al XIV secolo ed è in volgare tedesco con alcuni versi in latino e

commemorazione da morti, ma anche i benefici delle preghiere e della carità dei cistercensi finché erano in vita. Al secondo livello erano riconosciuti i benefattori e i fedeli legati ai singoli monasteri. Spesso i *familiares* ricoprivano un ruolo nelle attività economiche di queste fondazioni. Nella gerarchia dei gruppi sociali esterni alle comunità essi seguivano i *fratres* laici, ma venivano prima degli ospiti. Sul tema si veda: G. Cariboni, "The Cistercians and the Laity in Thirteenth-Century Italy: The *Familia Monastica*", in *Monastic Europe. Medieval Communities, Landscapes, and Settlement*, a cura di E. Bhreathnach, M. Krasnodebska-D'Aughton, K. Smith, Turnhout: Brepols, 2019, 195-212. Va inoltre anche precisato che un mio ulteriore studio prevede, fra le altre cose, la pubblicazione integrale degli *Ecclesiastica officia* di Lichtenthal in un progetto editoriale di prossima uscita. Di seguito, i passi utili al presente articolo. Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, Hs. 65/623: ff. 14v-15v "Dominica in palmis [...] sacerdos arborum ramos benedicat et postea aqua benedicta aspergat. Quibus peractis cantrix postquam ramum abbatisse obtulerit incipiat antifonam *Pueri haebreorum* mox quis secretaria cum suffraganea sua ramos benedictos sororibus ac noviciis distribuatur reliquam partem fratibus laicis et familie ac hospitibus si affuerint porrigat. [...] Exeat una soror cum aqua benedicta praemunita a cantrice subsequente cum cruce discoperta qua subsequitur cumventu eo ordine quo stat in choro [...] et fiat processio cantus per claustrum. [...] His igitur peractis imponat abbatissa responsorium *Ingrediente domino* ad ecclesiam omnes cantando intrent. Ramos quoque quo gesserant mox ut in chorum venientur super scrinias deponant. [...] Poste missa celebret [...]". ("La Domenica delle Palme [...] il sacerdote benedica i rami degli alberi e li asperga con l'acqua benedetta. Una volta fatte queste cose, la cantrice, dopo aver offerto un ramo alla badessa, inizi l'antifona "Pueri Hebraeorum". La segretaria con una aiutante distribuisca i rami benedetti alle sorelle e alle novizie, e la parte restante ai fratelli laici, ai *familii* e agli ospiti, se presenti. [...] Una sorella, incaricata dalla cantrice, esca con l'acqua benedetta seguita dalla croce scoperta e dall'intera comunità nello stesso ordine in cui sta nel coro. [...] Si faccia una processione cantata attraverso il chiostro. [...] Una volta svolte queste azioni, la badessa intoni il responsorio *Ingrediente domino* e tutti entrino cantando in chiesa. Appena entrano nel coro, [ndr: le monache] ripongano subito i rami negli scrigni. [...] Di seguito, si celebri la messa [...]"); ff. 16v-17r "Post sextam horam portaria [...] tot pauperulas eligat, quot sorores sunt in cenobio [...] ducant pauperulas per claustrum ibique eas sedere et discalciari faciant [...] Hora nona exeat sorores de ecclesia incipientes a prioribus eo ordine quo vadunt in capitulum, ita ut abbatissa omnes transeat pauperulas usque ad ultimam et mandatum faciant in claustrum pauperulis. [...] Et postquam abluerint et exterserint et osculate fuerint pauperularum pedes monache proprias manus lavent. ("Dopo l'ora sesta la portinaia [...] scelga tante poverelle quante sono le monache nel monastero [...] Le poverelle vengano accompagnate nel chiostro, siano fatte sedere e si tolgano le scarpe [...] All'ora nona le monache escano dalla chiesa avanzando nel chiostro nell'ordine con cui si recano al capitolo, cosicché la badessa passi tutte le poverelle fino all'ultima e le istruisca [...]. E dopo che le monache avranno lavato, asciugato e baciato i piedi delle poverelle si lavino le mani"); f. 20r "Abbatissa vero sola et post illam due et due monache ac novicie indoctes sorores toto corpore prostrate ante gradum altaris crucem adorent et osculentur tantummodo et breviter [...] Et sciendum quod illum ordinem quem ad pacem et communionem accedentes servant fratres et sorores in adorando et in osculando crucem servare debent" ("La badessa da sola e dietro di lei due monache e due novizie, prostrate con tutto il corpo davanti al gradino dell'altare (ndr: maggiore), adorino la croce e la bacino una volta e velocemente. [...] Si noti che l'ordine che i fratelli e le sorelle mantengono nell'adorare e baciare la croce deve essere lo stesso tenuto per lo scambio della pace o alla comunione").

¹⁵ F. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe: C. Macklot, 1846, 19-21, 27-37.

senza notazione musicale¹⁶. È opportuno ricordare anche la sopravvivenza, in un altro manoscritto di Lichtenthal, di una versione del *Surgit Christus cum tropheo*, di nuovo frammentaria, ma provvista di notazione musicale, in cui la voce della Maddalena si alterna agli interrogativi degli angeli, narrando la Passione e la sua visita al Sepolcro con gli unguenti¹⁷.

In passato, tale aspetto aveva spinto prima Mone e poi Walther Lipphardt a classificare erroneamente il componimento come un *Ludus Paschalis*, mentre Dunbar Ogden lo aveva inserito fra i testi recitati da donne per la *Visitatio sepulchri* in contesti religiosi femminili¹⁸. In realtà, si tratta di una sequenza (era dunque un canto eseguito durante la liturgia e non nel corso di cerimonie paraliturgiche) sulla resurrezione al tempo assai diffusa e prevista nelle “dominicis diebus tempore paschali” o nei “singulis diebus dominicis a Pascha ad Ascensionem”, o ancora per la “dominica in albis”¹⁹. Pertanto, ad oggi, il *Marienklage* è l’unico testo paraliturgico medievale noto per Lichtenthal.

Esso doveva favorire l’immedesimazione nei personaggi sacri: la dinamica drammatica del pianto della Madonna era accresciuta dal suo dialogo con Giovanni apostolo, che la consola. Alcuni versi in lingua latina sembrerebbero suggerire che l’interlocuzione culminasse nell’azione di Visita al Sepolcro, ma non sono sufficienti a sostenere con certezza che il componimento fosse connesso a un uso effettivo del Santo Sepolcro nello spazio ecclesiale²⁰. Infatti, a differenza dei ben documentati casi di *Visitatio sepulchri* di Wienhausen o Barking (Inghilterra)²¹, il lamento mariano di Lichtenthal appartiene a una tipologia di testi comunemente adottati nei riti paraliturgici di tutta la Settimana Santa e nei drammi di Passione in Europa fra Duecento e Trecento, quindi, non è possibile stabilire con precisione quando venisse recitato²².

Ho però sottolineato come dal manoscritto degli *Ecclesiastica officia* di Lichtenthal si evinca l’azione rituale dinamica – compiuta fra gli spazi della chiesa e del monastero – dell’intera comunità durante la Settimana Santa secondo la prassi tipica dell’ordine cistercense. Credo sia allora plausibile ritenere che le religiose prendessero parte in maniera altrettanto attiva anche alla celebrazione drammatica appena ricordata (e forse ad altre non note). Tanto più che, come si è solamente accennato, si può presumere che per

¹⁶ Si trova negli ultimi due fogli (81r-82v) di un evangelistario, datato al XIV secolo, interamente volgarizzato e conservato nel copioso fondo di manoscritti provenienti da Lichtenthal della Badische Landesbibliothek di Karlsruhe con segnatura L30. Si veda: F. Heinzer, G. Stamm, eds., *Die Handschriften von Lichtenthal*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1987 (*Die Hadschriften der Badische Landesbibliothek in Karlsruhe*, XI), 115-116 (L30).

¹⁷ Il componimento si trova sul contropiatto anteriore del quarto volume di una bibbia confezionata a Lichtenthal intorno al 1300: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, L14. Si tratta del tomo del Nuovo Testamento e va sottolineato che il frammento, in *littera textualis*, è stato aggiunto in uno spazio di risulta. Si veda: *ibid.*, 92-95 (L10-14).

¹⁸ Mone, *Schauspiele*, 19; W. Lipphardt, *Latenische Osterfeiren und Osterspiele*, 9 voll., Berlin: De Gruyter, 1975-76, VIII, 840; Ogden, *The Staging of Drama*, 153.

¹⁹ La sequenza è generalmente nota in due varianti, una avente Maria Maddalena come interlocutrice del dialogo, come nel caso di Lichtenthal, e l’altra in cui tale ruolo è svolto dalla Vergine. Si veda: C. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del ‘teatro della misericordia’ nel Medioevo (V-XIII)*, Milano: Vita e Pensiero, 2008, 234 (n. 112), 251.

²⁰ Il componimento consiste in un dialogo fra la Vergine e Giovanni Apostolo successivo alla morte di Cristo: “[...] Sed eamus et ad eius/properemus tumulum./si dileximus viventem./diligamus mortuum. [...] // [...] Ma andiamo da lui/ e affrettiamoci al suo sepolcro./se lo abbiamo amato quando era vivo./amiamolo anche da morto [...]”]. Cfr. Mone, *Schauspiele*, 37.

²¹ Per Wienhausen si riveda la nota 4, su Barking Abbey: A. Bagnall Yardley, J.D. Mann, “The Liturgical Dramas for Holy Week at Barking Abbey”, *Medieval Feminist Forum*, 3 (2014): 1-39.

²² Si veda: Bino, *Dal trionfo al pianto*, 227-257. Ringrazio sentitamente Carla Bino per i colloqui finalizzati a un corretto inquadramento dei testi esaminati.

l'estrazione altamente aristocratica ed esclusiva delle religiose, nonché per la posizione isolata della fondazione nella Foresta Nera durante il Medioevo²³, oltre al clero, potessero partecipare al rito i *familiares* potenzialmente appartenenti a gruppi laicali legati al monastero in qualità di benefattori, nonché eventuali ospiti²⁴.

Tale caratteristica probabilmente influenzò anche la suddivisione degli spazi liturgici della chiesa di epoca medievale, a cui è ancora possibile risalire per ricostruire in concreto l'ambientazione del rito e la logistica dei movimenti compiuti dalle monache, anche giungendo a ipotizzare, come argomenterò di seguito, una possibile collocazione del Santo Sepolcro pasquale.

La prima chiesa fu consacrata nel 1252, ma fu rinnovata, rialzata e allungata in forme gotiche già dal 1300; tanto che una seconda consacrazione avvenne nel 1322, determinando la configurazione degli spazi ancor oggi riscontrabile, al netto delle modifiche e degli ammodernamenti avvenuti nei secoli²⁵ (Figg. 8-9-10). L'aula è a navata unica rivolta a est e terminante in un'abside di 5/8 della stessa ampiezza, alla quale, in epoca medievale, era verosimilmente addossato l'altare maggiore, dedicato alla Vergine, mentre sui lati c'erano due altari minori, quello di destra dedicato a Giovanni Battista e quello di sinistra a Giovanni Evangelista²⁶. Di fronte all'area presbiteriale si trovava la zona riservata ai laici, al di sotto delle due campate voltate a crociera e dunque abbastanza contenuta, che era accessibile dal portale principale della chiesa, lo stesso ancor oggi esistente sul lato nord. Oltre questo spazio, cominciava il coro delle monache su una galleria rialzata, il cui piano si estendeva per 28 m verso il lato occidentale dell'edificio e la cui copertura fino al Settecento era costituita da una volta a botte in legno²⁷. Una soluzione, quella a tribuna, coincidente con la tipologia più applicata nelle chiese cistercensi femminili in Germania²⁸. Il coro odierno è dunque nella stessa posizione di quello originario, ma ha una minore estensione verso il presbiterio perché nel 1811 fu accorciato di una campata²⁹. Aveva perciò il parapetto in corrispondenza del termine della seconda campata voltata da est, e una scala addossata alla parete meridionale della navata fungeva da collegamento fra il coro e la navata stessa³⁰. La struttura, poi rinnovata nel corso dei secoli con l'aggiunta di un pulpito, doveva essere analoga a

²³ Ciò era in perfetta linea con la normativa dell'ordine circa le modalità di insediamento. Si veda: F. Vongrey, "Cistercense, Architettura", in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, 10 voll., a cura di G. Pelliccia e G. Rocca, Roma: Edizioni Paoline, II, 1034. Al riguardo, è significativo notare che ancora nel XIX secolo, il monastero di Lichtenthal veniva rappresentato immerso nella Foresta Nera in vedute a stampa in cui, come evidenziato in K. Boskamp-Priever, "Enrückte Idylle und vaterländisches Denkmal. Kloster Lichtenthal in Ansichten des 19. Jahrhunderts", in *750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal*, 159-168, l'idealizzazione rimaneva in equilibrio con la fedeltà al reale.

²⁴ Si riveda la nota 14, sia per quanto concerne i rapporti dei gruppi laicali con le fondazioni cistercensi, sia per la prescrizione degli *Ecclesiastica officia* sulla distribuzione dei rami prima della processione della Domenica delle Palme.

²⁵ Le vicende architettoniche sono documentate e ricostruite in: E. Coester, "Die Klosterkirche Lichtenthal. Ein Bau im Stil der kraftvollen Gotik süddeutscher Zisterzienserinnen-kirchen", in *750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal*, 85-94; K. Stober, "Zur Baugeschichte des Klosters Lichtenthal seit dem 16. Jahrhundert", in *ibid.*, 95-120.

²⁶ Coester, "Die Klosterkirche Lichtenthal", 88-89.

²⁷ La suddivisione degli spazi è ben documentata in Stober, "Zur Baugeschichte", 95-100.

²⁸ Tale aspetto è rilevato da Jäggi, Lobbedey, "Church and Cloister", 121 e nel territorio di Baden trovò applicazione anche nelle chiese femminili di altri ordini come si evince da Coester, "Die Klosterkirche", 88-94.

²⁹ Stober, "Zur Baugeschichte", 111.

³⁰ Non è chiara la funzione dell'area sottostante la tribuna del coro, ma è presumibile vi fosse ulteriore spazio per i laici o un ambiente di servizio.

quella rappresentata da Franz Josef Herr in un disegno datato 1804 (Fig. 11)³¹. Pertanto, le monache scendevano e risalivano questo passaggio per compiere le loro azioni rituali nella navata della chiesa. Di conseguenza, se ciò, come si è visto, avveniva per i riti della Settimana Santa prescritti negli *Ecclesiastica officia*³², si può presupporre accadesse anche per celebrazioni para-liturgiche come il *Marienklage*.

È ora finalmente possibile prendere in considerazione il tema del Santo Sepolcro e interrogarsi sulla sua eventuale collocazione nel contesto spaziale e liturgico appena delineato. Ritengo si possa ipotizzare che parte della struttura utilizzata nel Medioevo sia tuttora visibile nella parete sud della navata della chiesa (Fig. 9). Qui, in posizione opposta rispetto al portale principale, c'è infatti una grande nicchia contenente nel sottarco un affresco trecentesco della Crocifissione assai rimaneggiato, ma iconograficamente ancora leggibile nella sua parte essenziale (Fig. 12). Alla destra di Cristo compaiono la Vergine, che sviene retta dalle altre due Marie, e due committenti inginocchiati, un uomo e una donna, provvisti di stemmi; alla sinistra Giovanni apostolo, con accanto un altro personaggio non identificabile che indica la croce, e un'altra figura femminile inginocchiata.

A questo elemento architettonico e alla sua decorazione la critica ha finora riconosciuto solo una funzione funeraria. La nicchia fu riscoperta nel 1946, quando fu deciso di estrarre dalla stessa porzione di parete la lastra tombale di Johannes III von Lichtenberg, datata 27 marzo 1324, che già nel 1804 era attestata in posizione verticale e interrata al di sotto del livello del pavimento per un quarto della sua lunghezza e oggi si trova sull'angolo nord-ovest della navata, al di sotto dell'attuale coro delle monache³³ (Fig. 13). La lapide e la nicchia affrescata appartenevano al monumento funebre dello stesso Johannes III, pronipote della fondatrice Ermergarda e discendente Lichtenberg: una potente casata alsaziana che si legò saldamente ai margravi di Baden, governò Lichtenthal con proprie badesse nei primi decenni del Trecento e finanziò i lavori di rinnovamento della chiesa connessi alla riconsacrazione del 1322, anche realizzando questa tomba per la morte, forse prematura, del giovane nobile³⁴. Secondo Maria Pia Schindele, la lastra sarebbe stata il piano di una tomba a tavolo o ad altare combinata alla nicchia, ma più recenti analisi hanno dimostrato che era un coperchio terragno³⁵. Un eventuale elemento portante orizzontale aggettante, come un altare o una mensola, un tempo presente al di

³¹ Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, G Lichtenthal 1. Non sappiamo se la scala rappresentata da Herr fosse materialmente ancora quella medievale. Il disegno, realizzato per censire le sepolture della chiesa, tuttavia, la mostra ancora provvista del pulpito esagonale oggi presente alla sinistra del presbiterio e datato 1606. Stober ha dimostrato che questo elemento era stato impostato sul pavimento medievale e dunque la sua altezza era proporzionata a quella del coro gotico delle monache: *ibid.*, 98-99. Di conseguenza, è possibile che Herr avesse rappresentato l'impostazione di collegamento della scala con la navata esistente fin dal tardo Medioevo.

³² Si veda la nota 14.

³³ Per una scheda storica e materiale aggiornata sulla lastra si veda: “Deutsche Inschriften Online”, accesso 12 marzo 2024, <https://bit.ly/Inschriften13>.

³⁴ Johannes III è ritratto in ginocchio alla destra della Crocifissione, dietro a lui c'è la madre Adelheid, contessa di Werdenberg-Montfort, entrata nel monastero da vedova nel 1315 e riconoscibile grazie al suo stemma, il “tettang” dei Montfort, che è presente sia sull'affresco, sia sulla lastra tombale, dove c'è anche il leone rampante dei Lichtenberg. Adelheid accompagna dunque significativamente il figlio accanto alla scena di Crocifissione. Anche la sorella del defunto, di nome Adelheid come la madre, nel 1345 è qui attestata come monaca. Si veda: Schindele, “Die Abtei Lichtenthal”, 63-65, 70.

³⁵ Una tomba a tavolo si sarebbe combinata con l'arco similmente, per esempio, a quella del margravio Rodolfo IV (†1348) nella Cappella dei Principi, *ibid.*, 70. Tuttavia, in “Deutsche Inschriften Online”, accesso 12 marzo 2024, <https://bit.ly/Inschriften13>, è spiegato che l'iscrizione non era stata concepita per essere inserita entro una nicchia e che la rastremazione della lastra è riferibile alla copertura di una bara pavimentale.

sotto della nicchia risulterebbe perduto o rimosso, dal momento che la struttura in epoca moderna fu murata e il piano pavimentale medievale era più basso³⁶.

Vista la committenza elitaria, riprendendo il nesso qui esistente fra l'esclusività della rappresentanza e il ruolo di commemorazione dei defunti svolto dalle cistercensi, ritengo si possa ipotizzare che la tomba dell'illustre nobile corrispondesse al Santo Sepolcro per le azioni devozionali del triduo pasquale. Questa sintesi funzionale, ovvero di Santo Sepolcro in combinazione con la tomba di un fondatore, non era inconsueta e compare fra le tipologie classificate da Kroesen³⁷. Non lontano da Lichtenthal, la soluzione è peraltro ulteriormente attestata a Basilea e va ricordato che diversi vescovi di Strasburgo si fecero seppellire vicini al Santo Sepolcro della propria cattedrale; fra questi anche Konrad III von Lichtenberg (1253-1299), prozio del nostro Johannes III³⁸. Più in generale, dal Duecento in poi i Santi Sepolcri permanenti risultano maggiormente adottati in Inghilterra e nel territorio dell'Impero Germanico, con una particolare diffusione proprio nella Germania del sud³⁹. Inoltre, sempre in Germania, erano preferibilmente posizionati nella navata⁴⁰. Dati, questi ultimi, che potrebbero ben supportare la proposta qui avanzata.

In aggiunta a queste considerazioni, anche l'analisi architettonica offre indicazioni puntuali a sostegno della mia ipotesi. Come detto, la configurazione degli spazi liturgici della chiesa di epoca medievale derivò dal rinnovamento edilizio dei primi decenni del Trecento. Malgrado gli interni attuali siano coperti da intonacature e pitture recenti, si coglie come la modanatura della nicchia sia formalmente coerente con lo stile dei costoloni delle volte gotiche, che furono realizzate in quegli stessi anni. Tale coerenza e l'assenza di altre strutture analoghe nella navata potrebbero indicare una progettualità complessiva che prevedeva un Santo Sepolcro, poi combinato con la tomba di Johannes III. Se l'ipotesi fosse corretta, per le azioni paraliturgiche della Settimana Santa sarebbe stata adottata questa struttura nella navata, assicurando al corpo del discendente Lichtenberg una posizione privilegiata di accesso diretto alla resurrezione. Non è dato sapere con precisione come fosse utilizzato questo Santo Sepolcro; tuttavia, la larghezza di 2,85 m della nicchia porta evidentemente a escludere che vi fosse collocato il gruppo scultoreo di Karlsruhe e rafforza l'idea che l'opera servisse alla devozione individuale⁴¹.

3. UN CRISTO DA ADORARE COME MARIA MADDALENA

Intorno al 1470, nel pieno della riforma osservante, l'ispettore Johannes Busch visitò il monastero benedettino femminile della Santa Croce di Erfurt e raccontò che le monache tenevano nel proprio scranno del coro delle immagini scolpite o dipinte di Cristo o di santi per la propria devozione personale. Disapprovando tale abitudine, egli ordinò loro che le opere fossero riunite e usate in comune⁴². Questa fonte pare offrire un raffron-

³⁶ Si ricordi che nel 1946, la lapide, murata in verticale, era interrata di un quarto della sua lunghezza.

³⁷ Kroesen, *The Sepulchrum Domini*, 77-82.

³⁸ Nella Johannite Church di Basilea la tomba di due cavalieri ospedalieri era incorporata al Santo Sepolcro. *Ibid.*, 80.

³⁹ *Ibid.*, 54.

⁴⁰ Ogden, *The Staging of Drama*, 39-40.

⁴¹ La destinazione d'uso individuale evidentemente indicherebbe che la cassa potesse essere utilizzata non solo durante il periodo pasquale, ma anche in altri momenti di preghiera, laddove si rendesse necessaria la meditazione sulla morte e resurrezione di Cristo.

⁴² "Vedemmo che la maggior parte delle sorelle tenevano delle immagini di Cristo e dei santi, sia scol-

to puntuale circa il possibile inserimento del piccolo Santo Sepolcro nell'ambiente di Lichtenthal e ben introduce la funzione originaria a cui doveva essere destinato. Negli ambiti religiosi femminili, le immagini sacre d'uso personale spesso non erano però dei semplici oggetti per la preghiera, ma strumenti mnemonici funzionali allo svolgimento di meditazioni elaborate⁴³.

Per quanto concerne i giorni del triduo, è possibile ricondurre un riferimento normativo degli *Ecclesiastica officia* di Lichtenthal allo svolgimento di tale attività. Come avveniva per i monaci, il Venerdì Santo, dopo le Lodi, tutte le religiose dovevano mettersi scalze e riunirsi a pregare nel coro per poi spostarsi nella sala del capitolo a recitare l'intero salterio. All'ora terza veniva cantato l'inno *Iam surgit e*, da quel momento, era imposta una pausa fino all'ora nona (le tre del pomeriggio), quando aveva inizio l'ufficio liturgico del Venerdì Santo, comprendente anche l'*Adoratio crucis*. È dunque plausibile che questo fosse il principale momento di meditazione e preghiera privata del triduo, da compiere individualmente nel coro o nelle celle⁴⁴.

Il piccolo Santo Sepolcro di Karlsruhe sollecitava la spiritualità e l'immaginazione della monaca che lo possedeva nel giorno più sommesso e introspettivo della Settimana Santa (e non solo). Era il Cristo morto ad agire da fulcro devozionale, e ben al di là del confine visivo-simbolico, perché era estraibile dalla cassa e maneggiabile. Le statue, ovvero l'angelo al sepolcro, le tre pie donne con gli ungenti e lo spasimo della Vergine fra le braccia di Giovanni apostolo, invece, erano concepite per rimanere fisse davanti al fondo oro all'interno del coperchio⁴⁵ e completare la scena. Così i singoli pezzi diventavano relazionabili alla figura di Cristo per rievocare gli eventi della sua morte e resurrezione attraverso una dinamica di associazione circolare nella quale era inclusa la monaca stessa come spettatrice contemplante. Si può infatti immaginare l'effetto parte-

pite che dipinte, funzionali alla loro devozione personale nel coro, dietro i loro schienali e nei loro scranni. Furono quindi tutte rimosse e ricollocate a est, nello spazio fra il loro coro e la chiesa, cosicché tutte potessero vederle in modo equo, pregandole in comune e non in maniera privata come erano abituate". Trascrizione e mia traduzione da: J. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York: Zone Books, 1998, 87-89.

⁴³ Le singolari implicazioni devozionali di tale pratica in ambito religioso femminile sono state evidenziate per primo da H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Beck, 1991, 457-470, e poi sviluppate ulteriormente da Hamburger, *The Visual and the Visionary*, 111-148. A estensione dell'orizzonte critico relativo al ruolo agente dell'immagine nella pratica di meditazione, va ricordato per esempio il seguente fondamentale studio: M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⁴⁴ Di seguito i passi ricordati: "In parasceve parvo post laudes intervallo facto. Disalcient se sorores in dormitorio, deinde pulsentur tabula et conventus veniat in chorum oratio fiat brevis [...] Dicta autem prima priores sequentibus intrent in Capitulum [...] ac psalterium ex integro persolvant. [...] hymnus iam surgit hora tertia dicat et per totam diem vacent sorores lectioni. Post IX preparet se sacerdos ad officium celebrantur [...] / Il Venerdì Santo le monache si tolgano i calzari in dormitorio, poi si suonino le tavole e tutto il convento si rechi nel coro per un'orazione breve [...] Recitata l'ora prima, seguendo le priore entrino nel capitolo [...] e recitino integralmente il salterio [...] All'ora terza si reciti l'inno 'Iam surgit' e le monache per tutto il giorno siano sollevate dalle letture. Dopo l'ora nona, il sacerdote si prepari alla celebrazione [...]"; Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, Hs. 65/623, ff. 18v-19r. È interessante notare che nel medesimo passo di un altro testimone dell'*Ecclesiastica officia* appartenente al fondo di Lichtenthal, ma scritto per monaci e copiato a Strasburgo nel 1378, precisi che in quel momento i religiosi potevano dedicarsi alla penitenza individuale: "[...] Expleto psalterio per totam diem vacent fratres lectioni. Qui autem voluerint accipiant ad privata altaria disciplinas quotquot voluerint unque ad nonam [...] / Detto il salterio, per tutto il giorno i monaci siano sollevati dagli uffici. Coloro i quali lo volessero, si concedano tutte le pratiche penitenziali che vorranno presso gli altari privati fino all'ora nona. [...]"; Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, L16, f. 48r. Alla luce della testimonianza di Johannes Busch, in particolare la devozione privata con immagini personali poteva essere una consuetudine assai praticata (cfr. n. 43).

⁴⁵ Si riveda la nota 1.

cupativo e, al contempo, intimo che poteva caratterizzare la cassa quando era aperta al lume di candela.

Emerge dunque il rapporto devozionale diretto instaurato dalle religiose con questo genere di opere, che poteva avere dei risvolti anche intensamente fisici e affettivi. Per esempio, il ritrovamento di stratificate tracce di olio sulla statua del Cristo morto di Wienhausen ha permesso di capire che le monache rivivessero l'azione amorevole di ungerne il corpo esanime⁴⁶. Ricercando invece un'attestazione relativa alla dimensione individuale, può essere ricordata la testimonianza della mistica Margareta Ebner (1291-1351), monaca domenicana a Modingen che, nel suo *Libro delle Rivelazioni*, racconta: “[...] ho un’immagine del bambino, nostro Signore, in una culla. [...] Così ho preso l’immagine dalla culla e l’ho posata sul mio petto nudo, con grande desiderio e dolcezza, e ho sentito allora la grazia più forte possibile in presenza del Signore [...]”⁴⁷. Questa fonte mostra in modo inequivocabile come le piccole immagini dipinte o scolpite di Gesù Bambino – dette ‘bambole sacre’ e in alcuni casi conservatesi proprio con delle culle – suscitassero forme di devozione intime e fisiche nei monasteri femminili, dall’alto coefficiente sensoriale⁴⁸.

Anche se il piccolo Santo Sepolcro di Lichtenthal è pasquale e proviene da un ambito cistercense, l’analisi materiale porta a ipotizzare che anche il Cristo morto fosse oggetto di una simile dinamica di contatto fisico. I piedi della scultura sono mutili delle dita, forse per una rottura traumatica, ma al contempo presentano una consunzione associabile a baci devozionali e al contatto tattile (Fig. 14). Inoltre, vi sono lacune in altri punti che non sembrano casuali, ovvero l’area vicina alla ferita sul costato e il volto, due focus devozionali di grande potenza. La traccia analogica presente sul retro potrebbe però indurre a pensare si tratti di normale deterioramento. Eppure, la sua forma e il contrasto con l’integrità di tutta la restante superficie pittorica portano a non escludere sia dovuta al maneggiamento della scultura, che poteva essere estratta dalla cassa, manipolata e riposizionata al suo interno o all’esterno.

Va ricordato come il pensiero di Bernardo di Chiaravalle, fondamento della spiritualità cistercense, rilesse in chiave di relazione affettiva il dogma dell’incarnazione, morte e Resurrezione di Cristo ponendo un forte accento sulla relazione corporea con il Cristo, morto, risorto e asceso nei cieli; di conseguenza, i sensi corporei diventavano strumenti effettivi della conoscenza di Dio, affinabili tramite i sensi spirituali⁴⁹. Ne deriva una devozione per l’umanità sofferente di Cristo densa di emozioni, che ave-

⁴⁶ Bino, “Le statue del Cristo”, 306.

⁴⁷ Il passo è trascritto in R. Hale, “Imitatio Marie: Motherhood Motifs in Devotional Memoirs”, *Mystics Quarterly*, 16, 4 (1990): 196. Su Margareta Ebner si veda: M. Alsmann, “nach dem willen gocz”? Zum Verhältnis von vita communis und vita solitaria in den Offenbarungen der Margareta Ebner”, in *Vita perfecta? Zum Umgang mit divergierenden Ansprüchen an religiöse Lebensformen in der Vormoderne*, a cura di D. Eder, H. Manuwald, C. Schmidt, 2021, Tübingen: Mohr Siebeck, 201-224.

⁴⁸ Per un approfondimento su queste opere si vedano: I. Ippel, “A Christmas Crib as a Meek Heart of the Late Medieval Christian”, *Rijksmuseum Bulletin*, 62, 4 (2014): 331-347; N. Keller, “Pick Him Up and Hold Him in Your Arms”. The Function of the Holy Dolls in the Convent Life of the Late Middle Ages”, in *Dolls, Puppets, Sculptures and Living Images. From the Middle Ages to the End of the 18th Century*, a cura di K. Kopania, Warsaw: Epedruk, 2017, 61-74.

⁴⁹ Questa cruciale nozione, qui riportata in estrema sintesi, è affrontata estensivamente in P. Lia, *L’estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*, Firenze: 2007, 3-254 (in part. 3-22, 87-106, 203-226). Uno studio di riferimento sulla concezione spirituale dei sensi di Bernardo è B.P. McGuire, “The Saint and the Senses. The Case of Bernard of Clairvaux”, in *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Meditation in the Middle Ages*, a cura di H.H. Lohfert Jorgensen, H. Laugereud, L.K. Skinnebach, Aarhus: Aarhus University Press, 2014, 92-111.

va nella gestualità e nella percezione una componente integrante⁵⁰. Entro tale retaggio spirituale, l'adorazione individuale della piccola scultura di Lichtenthal diventerebbe maggiormente comprensibile, nonché collegabile a quanto più ampiamente è già stato riscontrato a proposito del fatto che la venerazione del corpo di Cristo – e in particolare per la sua pelle ferita – in epoca tardomedievale avesse prodotto forme di culto tattili sui crocifissi scolpiti⁵¹.

Il rapporto diretto e fisico fra questo manufatto e chi ne fece uso pare avvalorato dal fatto che da Lichtenthal proviene un'altra scultura trecentesca di Cristo di grandezza medio-piccola e con i piedi chiaramente deteriorati, anch'essa conservata al Badisches Landesmuseum di Karlsruhe⁵² (Fig. 15). È un dato che, a sua volta, permette di dettagliare la pratica devozionale stimolata da questo genere di opere. La medesima consunzione delle due sculture risulta infatti a dir poco correlata alle considerazioni proposte da Carla Bino sulla centralità che il concetto del 'piangere ai piedi di Cristo' assunse nella spiritualità cistercense a partire dai sermoni di Bernardo, soprattutto evidenziando l'esemplarità evangelica di Maria Maddalena e determinando una concezione più enfatica della fisicità insita in gesti rituali quali la prostrazione e i baci⁵³. Il tema fu ripreso e sviluppato da Nicola di Chiaravalle – fra i segretari di Bernardo⁵⁴ – proprio in un sermone dedicato alla Maddalena⁵⁵, che è presente anche in un omeliario di Lichtenthal datato alla fine del Duecento⁵⁶ ed era dunque ben noto alle monache. Il testo sublima l'atto di adorazione dei piedi di Cristo compiuto dalla santa e potrebbe essere stato recepito dalle religiose come una postura devozionale, soprattutto nella sua componente penitenziale, che esse avrebbero dunque fatto propria e riproposto in prima persona⁵⁷.

⁵⁰ Sul tema è fondamentale il volume: C. Walker Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1982. Si aggiungano anche le riflessioni di Bino, “Le statue del Cristo”, 285, 301; Ead., “‘Imago pietatis’. La libertà della somiglianza nel dramma medievale della Passione”, in *Libertas. Secoli X-XIII. Atti del Convegno internazionale (Brescia, 14-16 settembre 2017)*, Milano: Vita e Pensiero, 2019, 161-179: 164-174 (Le Settimane Internazionali della Mendola. Nuova Serie, 6), contributi in cui, peraltro, la studiosa evidenzia come la spiritualità cistercense ebbe un notevole impatto nello sviluppo del dramma sacro pasquale.

⁵¹ Il tema è affrontato in H.H. Lohfert Jorgensen, “Skin Christ. On the Animation, Imitation, and Meditation of Living Skin and Touch in Late Medieval Contact Imagery”, in *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*, a cura di D. Carrilo Rangel, Cham: Springer, 2019, 123-148, in part. 131-141 per un approfondimento sul Crocifisso trecentesco della Cattedrale di Burgos. Sulla ritualità e la funzione dei crocifissi polimaterici è inoltre di recente pubblicazione il dossier C. Bino, S. Carreño, Z. Murat, “Crocifissi polimaterici. Approcci multidisciplinari”, *Arte Cristiana*, 935 (2023): 82-117.

⁵² Anche questo piccolo Cristo (Inv. Nr. C 10832), la cui lunghezza è di 60,5 cm ed è databile al secondo quarto del Trecento, ha una storia collezionistica che ne riferisce la provenienza da Lichtenthal. Si veda: Zimmerman, *Die mittelalterlichen Bildwerke*, I, 99-100.

⁵³ C. Bino, “Baci, lacrime e unguenti. Maddalena ai piedi di Cristo nella rappresentazione passionista cistercense”, in *Donne e sacro. Forme e immagini nel Cristianesimo occidentale*, a cura di A. Ricci, Roma: Viella, 2021, 65-86.

⁵⁴ Il monaco, proveniente da Montieramey nella diocesi di Troyes, soggiornò a Chiaravalle dal 1145 al 1151. Si veda: J. Leclercq, “Les collections de sermons de Nicolas de Clairvaux”, *Revue bénédictine*, 66 (1956): 269-302.

⁵⁵ Per l'edizione integrale: Nicola di Chiaravalle, *De Sancta Maria Magdalena*, Sermone XXIX (PL 144, 662-667).

⁵⁶ Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, L5, II, ff. 105r-107r. È importante sottolineare che questa raccolta di sermoni è il secondo tomo di due unità codicologiche prodotte e copiate assieme (il primo è un antifonario) proprio a Lichtenthal, come dimostrato dalla nota di possesso del monastero. Si veda la scheda descrittiva: Heinzer, Stamm, *Die Handschriften*, 83-86 (L5, I-II).

⁵⁷ Di seguito i passi più significativi: “[...] Osculatur Maria pedes Christi frequentibus osculis, et oculis inundantibus vestigia Redemptoris infundit, tergit crinibus, odoriferis illinit, er irrorat unguentis. [...] Hic adorat Maria in loco, ubi steterunt pedes eius. Steterunt, inquam, quia validissima amoris manu pedem utrumque retinuit, donec utrumque perungeret et audiret criminum remissionem [...]. Pedes isti sunt misericordia, et iudicium, quorum alterum sine altero osculari, vel temeraria securitas est, vel desperatio fugienda/Maria bacia

Così entrambe le sculture avrebbero stimolato l'interiorizzazione emotiva della contrizione devozionale connessa alla Passione e l'esteriorizzazione gestuale e tattile, culminante nei baci, dell'amore verso Dio. Concetto, quest'ultimo, che oltre a essere il cuore edificante del sermone, era il cardine della realizzazione mistica cistercense⁵⁸. È così possibile che le monache imitassero Maddalena spiritualmente e attivamente, declinando entro la sfera più intima della preghiera individuale, compiuta in raccoglimento nel proprio scranno del coro o nella cella, i gesti e i significati contenuti nelle scritture e quelli visti, vissuti o eventualmente svolti durante le attività rituali comunitarie del triduo pasquale⁵⁹. Tuttavia, se per la liturgia collettiva erano previste indicazioni precise, la dimensione privata poteva essere contraddistinta da una maggiore libertà e intensità devozionale. Così, per esempio, il bacio dato una volta e velocemente (*tantummodo et breviter*) durante l'*Adoratio crucis* poteva moltiplicarsi in più baci e in un contatto devozionale più prolungato nel rapporto con l'immagine d'uso personale (*frequentibus osculis*), e i piedi delle due piccole sculture parrebbero indicarlo.

4. CONCLUSIONI

La rilevanza simbolica dell'atto devozionale appena delineato offre l'opportunità di una più ampia riflessione conclusiva. L'azione può infatti essere ulteriormente riacordata alle prescrizioni relative alla nudità del piede presenti nell'*Ecclesiastica officia* per la Settimana Santa: come detto sopra, il Giovedì Santo, i piedi delle poverelle non venivano solo lavati, ma anche baciati; le monache dovevano mettersi scalze dopo le Lodi del Venerdì Santo e, come loro, anche i sacerdoti che presiedevano la celebrazione dell'*Adoratio crucis*.

Considerando le diverse – e talvolta antitetiche – connotazioni simboliche avute dal piede nudo nel Medioevo, in questo contesto religioso si affermavano congiuntamente il principio dell'umiltà e il contrasto fra carne e spirito, fra corpo e anima⁶⁰. Erano i giorni delle sofferenze corporali di Cristo e attraverso questo scoprimento, esternato ed esperito dalle monache e dai celebranti sul freddo pavimento, veniva rimarcato un dialogo simbiotico con l'umanità di Cristo nell'attesa della Resurrezione. In esso, i piedi nudi a contatto con il suolo svelavano la dimensione mortale e terrena dell'uomo, ma al contempo ne permettevano la postura eretta, ovvero la naturale pre-

i piedi di Cristo con baci frequenti, e con gli occhi colmi di lacrime, bagna i piedi del Redentore, li asciuga coi suoi capelli, li unge con oli profumati e li irroro con unguenti. [...] Qui Maria adora nel luogo dove stavano i suoi piedi. Dico stavano, perché con la mano più forte dell'amore trattenne entrambi i piedi finché non li unse entrambi e ascoltò la remissione dei peccati [...]. Questi Piedi sono la misericordia e il giudizio, non può esserne baciato uno senza l'altro, o è sicurezza temeraria o fuga dalla disperazione [...]". Cfr. Bino, "Baci, lacrime e unguenti", 74-76, che propone anche un'analisi approfondita della simbologia delle tre diverse tipologie di unguenti menzionate nel sermone quali metafore del passaggio dal peccato alla santità.

⁵⁸ Il tema specifico del rapporto fra Uomo, Dio e Amore è ben riassunto in C. Giorgini, *Filosofia e mistica in Bernardo di Chiaravalle*, Milano: Massimo, 2003. Per un'analisi più articolata: Lia, *Estetica*, 203-225.

⁵⁹ Sulla funzione e sulle singolari caratteristiche esperienziali e performative avute dal dramma sacro nei monasteri femminili medievali si vedano le riflessioni di O. Robinson, E. Dutton, "Drama, Performance and Touch in the Medieval Convent and Beyond", in *Touching, Devotional Practices*, 43-68.

⁶⁰ Un originale studio sui significati del piede nell'arte e nella cultura medievale è J. Wirth, "L'iconographie médiévale du pied", *Micrologus*, 20 (2012): 411-432.

disposizione all’ascesa verso Dio spesso enfatizzata da Bernardo in contrasto con la curvatura degli animali⁶¹.

È dunque evidente come la complessa estetica teologica cistercense determinasse una vita monastica basata su principi spirituali e pratici, nonché su gesti fra loro fittamente interconnessi che, senza dubbio, avevano il loro apice di intensità esperienziale e la massima sintesi nei giorni più importanti dell’anno liturgico.

Il rito collettivo e la preghiera individuale appartenevano a una dimensione coerente nella quale la partecipazione fisica e sensoriale dei soggetti esperienti era tutt’uno con quella spirituale. Ecco perché, in tale sistema, anche una piccola immagine scolpita raffigurante Cristo morto poteva permettere di esperire e rivivere gli eventi evangelici, convogliando appieno in sé l’esternazione fisica e simbolica degli stessi principi che animavano la religiosità cistercense, ma secondo una precisa declinazione al femminile ispirata a modelli quali la Vergine e Maria Maddalena. Tanto a Lichtenenthal quanto, verosimilmente, in altri monasteri coevi dell’ordine.

Figura 5 - *Santo Sepolcro di Wienhausen (Cristo, sec. XIII fine (?); cassa, 1448). Bassa Sassonia, ex-monastero cistercense di Wienhausen*



Figura 6 - *Santo Sepolcro di Maigrauge (ca. 1340). Friburgo, Musée d’Art et d’Histoire*



⁶¹ Sul contrasto fra rettitudine e curvatura in Bernardo si veda: Lia, *Estetica*, 169-163.

Figura 7 - Baden-Baden, Monastero di Lichtenthal. Facciata della 'Cappella dei Principi' connessa al fianco nord della navata della chiesa



Figura 8 - Baden-Baden, Monastero di Lichtenthal. Pianta della chiesa medievale e degli spazi liturgici (disegno dell'autore)

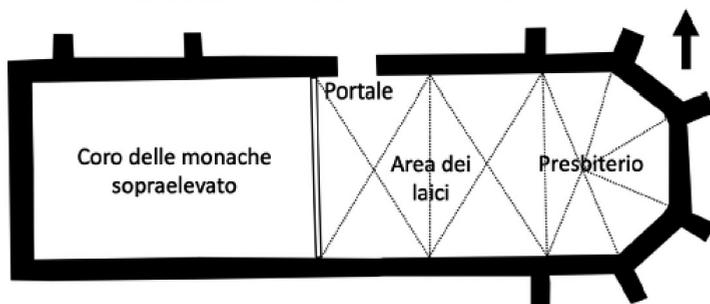


Figura 9 - Baden-Baden, Monastero di Lichtenthal. Interno, navata e altare maggiore



Figura 10 - Baden-Baden, Monastero di Lichtenthal.
Interno, navata e coro delle monache



Figura 11 - Franz Josef Herr, disegno della navata della chiesa di Lichtenthal (1804).
Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, G Lichtenthal 1

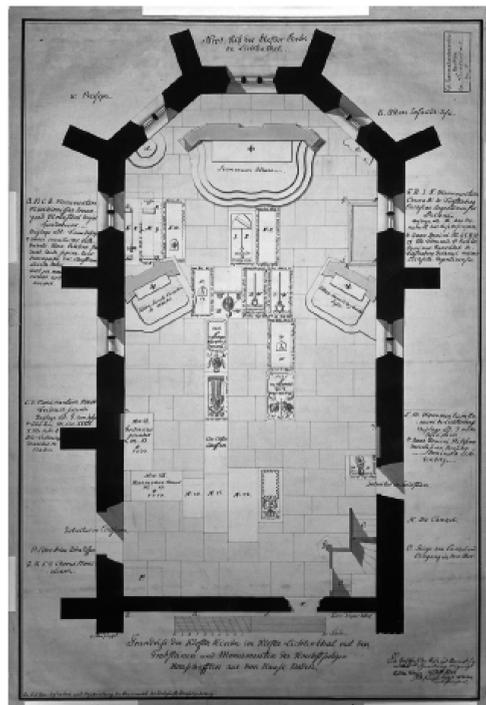


Figura 12 - *Baden-Baden, Monastero di Lichtenenthal. Interno della chiesa, nicchia nel lato sud della navata*



Figura 13 - *Baden-Baden, Monastero di Lichtenenthal. Interno della chiesa, dettaglio della lastra tombale di Johanness III von Lichtenberg*



Figura 14 - *Santo Sepolcro di Lichtenthal (ca. 1350), dettaglio dei piedi del Cristo morto. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*



Figura 15 - *Maestro tedesco (Valle Superiore del Reno), Cristo morto (sec. XIV, secondo quarto). Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*



MAGDALENA CERDÀ-GARRIGA*

BLOOD AND SWEAT Miracles as an Activation of Images in the Late Middle Ages in Majorca

Abstract

This text reflects on the phenomenon of miracles as a method of activating images in the late Middle Ages, based on representative examples linked to Gothic sculptures in Majorca (Spain): Our Lady of the Miracle in Palma and the crucifixes in Alcudia and Sóller. The portents linked to these images align with how the sculptures came to life, through secreting blood or sweat. The impact of the miracles also holds interest since perceptions of the images led to greater devotion after the portentous events. These elements are analysed through documents from the 15th and 16th centuries that narrate the miracles, as well as later items testifying to the devotional boom the sculptures have enjoyed over the centuries.

Keywords

Miracles; sculpture; devotional practices; late Middle Ages; Majorca.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000209

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

1. INTRODUCTION

In their time, medieval images were conceived from a different perspective to today, where a ‘secular’ vision of artistic objects prevails. Sculptures in the Middle Ages could be understood from two points of view. Firstly, ecclesiastics saw them as a visual instrument to support religious practices and promote Christian piety. Secondly, and favoured by pastoral activity, the general population perceived sculptures as possessing a magical and apotropaic power. Thus, people in medieval times considered the Virgin Mary, Jesus Christ and saints as mediators, protectors and saviours to appeal to for help at times of crisis¹. This sentiment materialised in the invention and rapid spread of miraculous legends surrounding the images from their origins, based on the latent *virtue* they held affording them the ability to work miracles².

* Universitat de les Illes Balears – m.cerda@uib.es.

¹ F. Romà i Casanovas, “Les Vierges à l’Enfant trouvées et le territoire de la grâce”, in *Romanes et Gothiques. Vierges a l’Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, edited by J.B. Mathon, Milano: Silvana Editoriale, 2011, 23.

² The bibliography dealing with this topic is prolific. See, by way of example: D. Freedberg, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* [1989], Madrid: Cátedra, 1992; A. Vauchez, “L’image vivante: quelques réflexions sur les fonctions des représentations iconographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge”, in *Pauvres et riches. Société et culture du Moyen-Âge aux Temps Modernes. Mélanges offerts à Bronislaw Geremek*, edited by M. Aymard, J. Le Goff, H.

This paper will analyse the miraculous activation of images in the specific context of the island of Majorca (Spain) by using three examples of Gothic sculptures: a Virgin and Child, and two crucifixes. The secretion of bodily fluids (blood and sweat) is the common denominator of how these three images came to life, a bodily reaction intended to demonstrate their 'human' nature. This topic has been analysed by numerous authors, including, among others, David Freedberg, André Vauchez, Jean-Claude Schmitt, Michele Bacci and Jean Marie Sansterre³.

A notable aspect of the selected examples is the miracles being documented in the period shortly after their creation. In this sense, the timeline for both the works and the written sources runs between the 15th and 16th centuries. In turn, and based on available documentation, it is also worthwhile analysing the consequences of the ascribed miracles, i.e. how they affected perceptions of the image and devotion over the following centuries.

As our focus is on sculptural images, this study is based on the discipline of art history. Nevertheless, it also requires a broader approach considering anthropology, sociology and the history of mentalities, as we aim to understand how late medieval society perceived and felt about images.

In short, we believe these examples from a specific territory such as Majorca may be useful for a better understanding of how miracle stories circulated and their repercussions on mediaeval art in the western Mediterranean.

2. BLOOD: THE CASE OF OUR LADY OF THE MIRACLE

The current parish church of the Immaculate Conception of Saint Maginus (Palma) houses the statue of Our Lady of the Miracle (Fig. 1), also known as the Virgin of the Portal, which originally crowned the door of the now disappeared Church of Our Lady of the Orphans in the neighbourhood of Santa Catalina, outside the mediaeval city walls⁴. The small Gothic sculpture of the Virgin and Child is carved in stone with

Samsonowicz, Warsaw: Wydawnictwo naukowe PWN, 1992, 231-240; J.-C. Schmitt, "Cendrillon crucifiée. A propos du 'Volto santo' de Lucques", in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge: XXVe Congrès de la S.H.M.E.S., Orléans, juin 1994*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1995, 241-270; M. Bacci, "'Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore': studio sulle metamorfosi di una leggenda", in *Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, edited by G. Rossetti, Pisa: Gisem-ETS, 2002, 1-86; M. Albert-Llorca, *Les vierges miraculeuses*, Paris: Gallimard, 2002; E. Thunø, G. Wolf, eds., *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Rome: "L'Erma" di Bretschneider, 2004; K.A. Smith, "Bodies of Unsurpassed Beauty: 'Living' Images of the Virgin in the High Middle Ages", *Viator*, 37 (2006): 167-187; C.W. Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York: Zone Books, 2011; A. García Avilés, "'Este rey tenno que enos idolos cree': imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María", in *Alfonso X el Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa María*, vol. II: *Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, edited by L. Fernández Fernández and J.C. Ruiz Souza, Madrid: Patrimonio Nacional, 2011, 523-559; J.-M. Sansterre, "La imagen activada por su prototipo celestial. Milagros occidentales anteriores a mediados del siglo XIII", *Codex Aquilarensis*, 29 (2013): 77-98; H.H. Lohfert Jørgensen, L. Katrine Skinnebach, H. Laugerud, eds., *Animation between Magic, Miracles and Mechanics. Principles of Life in Medieval Imagery*, Aarhus: University Press, 2023.

³ Freedberg, *El poder de las imágenes*; Vauchez, "L'image vivante", 231-240; Schmitt, "Cendrillon crucifiée", 241-270; Bacci, "'Quel bello miracolo'", 1-86; J.-M. Sansterre, "L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècle)", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 69 (1999): 113-130; Sansterre, "La imagen activada por su prototipo celestial", 77-98; J.-M. Sansterre, *Les images sacrées en occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*, Madrid: Akal, 2020.

⁴ The image is currently venerated in a side chapel on the Gospel side of the 19th century parish church built to replace the previous one.

traces of polychrome and dates from the late 14th or early 15th century, according to the first reports on this building⁵. The sculpture has a fragment of carved stone on the back recalling its original location in the tympanum of the old church. The statue changed location precisely because of the miracle it performed.

Figure 1 - *Our Lady of the Miracle*. Parish church of Saint Maginus, Palma (Majorca).
Photo: Author



The statue is linked to a punitive miracle⁶ condemning a sacrilegious attitude; it is the oldest documented miracle related to a Majorcan Gothic sculpture. There are two similar versions of the event with slightly differing details, especially regarding the date of the miracle⁷. The first is reproduced in Vicenç Mut's *Historia General del Reino de Mallorca* (1650) and recorded in a book from the parish archive in 1658, and dates the event to 1542⁸. The second is more reliable thanks to a document discovered by Gabriel Llompарт and dates the miracle back to 1435⁹. This document attempts to authenticate the facts by stating the historical characters who circulated it. The story was picked up in 1452 by Cosme de Montserrat, a cleric from the diocese of Tarragona, who heard it on

⁵ Construction reports can be found in: E. Aguiló, "Ermites i Ermitans de Mallorca en 1395", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 9 (1902): 361-362; G. Munar Oliver, *Los santuarios marianos de Mallorca*, Palma: Imprenta de los Sagrados Corazones, 1968, 197-198.

⁶ On punitive miracles in the Middle Ages, see P.A. Sigal, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XIe-XIIIe siècle)* [1985], Paris: Le Cerf, 2007, 276-282.

⁷ For a comparison of both documents, see G. Llompарт, "La llegenda de Nostra Senyora de la Porta de Ciutat de Mallorca", in *Homenatge a Jaume Martorell i Cerdà: miscel·lània d'estudis de les Illes Balears*, Porreres: Amics i amigues de Jaume Martorell, 2008, 94-98.

⁸ J. Dameto, V. Mut, J. Alemany (with annotations by J.M. Bover, M. Moragues), *Historia general del Reino de Mallorca*, Palma: Imprenta Guasp, 1841, vol. 2, 959, vol. 3, 712; *Història del miracle de Nostra Senyora del portal de la iglesia de Sant Magí y de los miracles, recopilats i escrits per lo Rt. Juan Antonio Sureda, prevere y capellà de dita iglesia, any 1658*.

⁹ It comes from the *Miscel·lània de textos sobre la Mare de Déu en llatí*, from the 15th century, Manuscript Ms. 662, Biblioteca de Catalunya. G. Llompарт, "La piedad medieval en la isla de Mallorca a través de nuevos documentos", *Analecta sacra tarraconensia*, 51-52 (1978-1979): 229-267 (259-260); Llompарт, "La llegenda de Nostra Senyora de la Porta", 94-98.

his way to Naples from several Majorcans in the Gulf of León, specifically two citizens (Antoni Comelles and Antoni Xaltés) and two nobles linked to the court of Alfonso the Magnanimous (Francesc de Burgues and Francesc Axeló, the latter a royal secretary)¹⁰. The tale goes as follows: angry at losing a dice game, a sailor on a ship from the Iberian Peninsula blasphemed and damaged the sculpture above the doorway of Our Lady of the Orphans with a stone¹¹. The sculpture then began to gush blood, as if it were alive (*fluit sanguis vivus tumescit oculus et livescit ac si corpori humano vivo adiectus lapis fuisset*), followed by the stone rolling back and wounding the sacrilegious man in the eye. After the miracle, the people, jurists and royal officials searched for the sacrilegious man's ship but could not find it. When the ship set sail for Minorca, lightning and fire rained from the sky and sank the ship; all the sailors perished except for one Jew who, after converting to Christianity, returned to Majorca and told the story¹².

Miracles involving Marian images that are wounded, come to life and begin to bleed were well known in medieval times¹³. However, we have located a significant close parallel to the example given here, the Madonna dell'Arco in Naples. According to tradition, on Easter Monday in 1450 a man who had lost a ball game threw the ball at the Marian image in the chapel and it began to bleed¹⁴. We believe both legends may have influenced one another due to the close timelines and ties between Majorca and Naples in the time of Alfonso the Magnanimous.

The extraordinary event of the bleeding Virgin changed how it was perceived, as it was transferred inside the church for veneration under the invocation of Our Lady of the Miracle. The change in location was followed by greater devotion to the figure throughout the modern era. In 1688, the chapel of *Nuestra Señora del Milagro* was documented, whose walls were inscribed with the miraculous legend¹⁵. An inventory from the same year mentions the image's ornamentation: a silver crown¹⁶ and twenty vestments, as well as a silver reliquary with the bloody stone¹⁷ (a relic still on display in the chapel). Moreover, it would seem that the image performed new miracles by healing devotees, all of which are recorded in a book from 1658 in the parish archives¹⁸. The first editions of prints and *gozos* or couplets of Our Lady of the Miracle appeared in the 18th century¹⁹. One of them depicts the portentous event, specifically the moment when the sailor

¹⁰ All the characters mentioned, except for Antoni Xaltés, have been identified with real people of high social status. Llompart, "La llegenda de Nostra Senyora de la Porta", 97.

¹¹ Accounts of miracles in which a Virgin is attacked because of losing a dice game had already been recorded in the 13th century, as in the case of *cantiga* 136 in the *Cantigas de Santa María*. García Avilés, "Este rey tenno que enos idolos cree", 524.

¹² Llompart, "La llegenda de Nostra Senyora de la Porta", 95-97. It was common in the late mediaeval period to include the presence of Jews or pagans in miracles who converted to Christianity, thus fulfilling a moral code. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 352; Vauchez, "L'image vivante", 233-234.

¹³ The oldest known is the Virgin of Déols (1187). Vauchez, "L'image vivante", 236. Other examples are provided in: Sansterre, "La imagen activada por su prototipo celestial", 95; Sansterre, *Les images sacrées en occident au Moyen Âge*, 345-349.

¹⁴ Freedberg, *El poder de las imágenes*, 133. On the image and the shrine, see R. Sorrentino, *La Madonna dell'Arco: storia dell'immagine e del suo santuario*, Naples: Edizione del Santuario, 1950.

¹⁵ Munar Oliver, *Los santuarios marianos*, 200.

¹⁶ The present crown is made of silver embossed with precious stones and is an offering from 1954 on the centenary of the proclamation of the dogma of the Immaculate Conception. *Ibid.*, 207.

¹⁷ Substances oozing from images were collected for their healing power. Freedberg, *El poder de las imágenes*, 353. For example, after the miracle of Our Lady of Déols (1187), the blood from the sculpture was collected as a relic. Smith, "Bodies of Unsurpassed Beauty", 181.

¹⁸ Some miracles are cited in: Munar Oliver, *Los santuarios marianos*, 202.

¹⁹ Some *gozos* are reproduced in: *ibid.*, 199.

throws a stone at the statue, located in the doorway of the church; a burning boat struck by lightning can be seen in the background (Fig. 2)²⁰.

Figure 2 - *Our Lady of the Miracle*. Print no. 378 from the *Guasp Collection*.
Photo: Khris Martinsson



3. MIRACULOUS SWEAT: THE CRUCIFIXES OF ALCUDIA AND SÓLLER

Another representative example of image activation through miracles in the Middle Ages can be found in Christological imagery. The secretion of blood and water stand out from the many miracles by sculptures of Christ on the Cross, a tradition that derives from the legend of the Christ of Beirut (8th century) and the establishment of the feast of the *Passio Imaginis Domini* in the 10th century²¹. Clearly related to the sacraments of the Eucharist²² and Baptism, the Passion of Christ passage in the Gospel according to John (19:33-37) mentions these fluids flowing from the wound in Jesus' side, thus fulfilling the Scriptures and revealing the human sacrifice and divinity of

²⁰ Print number 378 from the Guasp Collection, *Colección de xilografías mallorquinas de la Imprenta de Guasp: fundada en 1579*, vol. 1, Palma, 1950, 146.

²¹ The bibliography is copious, by way of example, see Bacci, "“Quel bello miracolo”", 1-86. For Mallorca, see C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*, Palma: Leonard Muntaner, 2009. The oldest example of bleeding is narrated by Gregory of Tours in the 6th century concerning a painted image of Christ that began to bleed after being torn from the wall by a Jew. Sansterre, "L' image blessée", 115.

²² Eucharistic miracles were common in the Middle Ages. See M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 108-128.

Christ²³. The fact that a crucifix bleeds in these stories serves to underline authenticity and can be considered the true blood of God, even going so far as to identify the image with the real Jesus Christ²⁴.

Majorca is home to two examples of late Gothic wood sculptures which, as proof of the miracle they performed, came back to life by exuding blood. Due to their supernatural nature, these events were recorded in documentation from the period.

The first notable example is the Holy Christ of Alcudia (Fig. 3), a sculpture kept in the town's parish church that emulates earlier pieces and dates from the late 15th or early 16th century²⁵. The sculpture performed a weather miracle in 1507 recorded in administrative documents held at the Archive of the Kingdom of Majorca²⁶. The importance of the text lies in its historical value, as it is signed by the notaries Antoni Seguí and Francesc Axartell; in turn, historical figures are also mentioned, such as the jurist Pere Dezcallar and several people accompanying him²⁷. The document describes events that took place on 24th and 25th February 1507 when, due to a severe drought ravaging Majorca, a prayer procession was organised in Alcudia, presided over by the parish's crucifix which was carried to the cave of Saint Martin. When the procession set off on its return journey, the statue was observed to be sweating water with drops of blood (*lo dit Crucifixi suave de aygua ab algunes gotes de sanch*), although the cave itself was dry. On arriving at the parish church, the figure was inspected by priests and clerics from the municipality who clearly observed sweating on its back, armpits, head and hair. In order to verify the wonder, the sculpture was dried but began to gush again. A commission arrived from the kingdom's capital the following day, presided over by the jurist Pere Dezcallar and accompanied by other important figures, in order to verify the miraculous event. Miquel García, hebdomadary at the cathedral, declared the image was still wet, affirming it was so wet that it looked as if it had been submerged in a basin of water. The witnesses could also see small drops of water that looked like pearls on the sculpture's hair (*E en los dits cabells del loch de la banyadura foren vistes algunes gotetes petites que parexién unes perles*)²⁸. Obviously, after the miracle, it started to rain, and harvests improved²⁹.

²³ Sansterre, "L'image blessée", 117-118.

²⁴ Schmitt, "Cendrillon crucifié", 247, 249.

²⁵ It closely follows the outline of the crucifix of Sencelles, a piece which in turn shows similarities to the crucifix of Santa Eulalia (Palma). M. Cerdà Garriga, "La imatgeria medieval a Sencelles", in *I Jornades d'Estudis Locals de Sencelles*, Sencelles: Ajuntament, 2018: 497-510 (503-504).

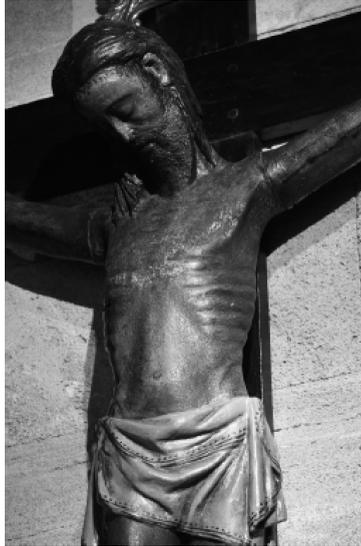
²⁶ Archivo del Reino de Mallorca, Extraordinaris d'Universitat, 25, f. 174v-18v. Document transcribed and studied by S. Garcías Palou, "Las actas de los notarios Antonio Seguí y Francisco Axartell relativas a los sucesos religiosos de Alcudia, de febrero del año 1507", in *El Santo Cristo de Alcudia*, Alcudia: Ayuntamiento, 1974, 13-27.

²⁷ The historical figures mentioned are Miquel Garcia (hebdomadary of the Cathedral of Majorca), Fray Benet Esteve, Nicolau Muntanyans (doctor in law and lawyer for the local government), Pere Joan Fortesa (doctor and tax lawyer), Joan Andreu (doctor in law), Lluís Anglada, Pere Nicolau Dezcallar, Joanot de Vallobar, Joanot Falco and Bernat de Pacs. Garcías Palou, "Las actas de los notarios Antonio Seguí y Francisco Axartell", 19-20.

²⁸ Garcías Palou, "Las actas de los notarios Antonio Seguí y Francisco Axartell", 25.

²⁹ P. Ventayol Suau, *Opúsculo histórico del Santo Cristo y su capilla de Alcudia*, Palma: Tipografía La Esperanza, 1918, 10.

Figure 3 - *Holy Christ of Alcudia. Parish church of Alcudia (Majorca).*
 Photo: Miquel Àngel Cabrer



The second example is the *Sant Cristet* (Fig. 4), a name that alludes to its small stature (32 cm high). The sculpture is currently venerated in the Church of the Sacred Hearts in the town of Sóller³⁰ and is an example of popular production from the early decades in the 16th century, with detailing akin to lightweight sculpture technique³¹. The crucifix performed a punitive miracle to condemn a sacrilegious attitude and appears in two documents: a deed written by Bishop Joan Vich i Manrique (c. 1576)³² and a book of records from the convent signed by the apostolic notary Bartomeu Marquès (1761), transcribing a letter dated 1535 from the notary Pere Ferrer³³. The documents narrate the miracle from February 1530 when Benet Esteva Girart, a bandit from Sóller, was wounded by two men and blasphemed against his enemies on his deathbed. The crucifix was brought to him in order to forgive his attackers and die in peace. Due to the dying man's lack of forgiveness, the cross began to ooze bloody sweat (*and Cristo nostro Deu tampoch se autrava de suar gotes sanguinosas*). The miraculous sweat remained for several days

³⁰ It was originally worshipped in the Franciscan convent of Sóller, founded in the mid-15th century. No remains of the mediaeval building have survived after it was rebuilt in the 17th century. The Sóller Franciscans were disentailed in the 19th century and worship was not re-established until 1858. The church is currently administered by the missionaries of the Sacred Heart. J. Nicolau Bauzá, *El santo Cristo de Sóller*, Palma: Sagrados Corazones, 1968.

³¹ This cheaper technique is seen in the use of plaster and plant fibres to sculpt the beard and hair. M. Cerdà Garriga, "Los inicios de la escultura ligera en Mallorca (siglos XV y XVI). Documentos, obras y talleres", *ABside. Rivista di Storia dell'Arte*, 1 (2019): 17-46 (41).

³² A copy of the document is on display in the chapel of the *Sant Cristet* in Sóller. The miraculous legend is depicted at the top of the document. According to an oral source, the original is kept in the archives of La Real monastery.

³³ Documentation transcribed and studied by: Nicolau, *El santo Cristo de Sóller*, 18-24. Regarding the legend, see also: G. M., "La llegenda de Benet Esteva". *Sa Veü*, November 22, 2020, accessed March 5, 2024. <https://saveu.cat/noticies/la-llegenda-de-benet-esteva/>.

and was witnessed by many neighbours, as the image was dried and sweat reappeared. Josep Nicolau studied the documentation and highlighted the details lending veracity to the marvel, such as the bishop's handwriting and the names of mentioned individuals³⁴.

Figure 4 - Sant Cristet. *Church of the Sacred Hearts in Sóller (Majorca).*
Photo: Author



As usual, both instances were a trigger for a devotional boom of the sculptures over the following centuries. The pious behaviour towards the figures materialised through pilgrimages to their locations and processions presided over by the icons. In this regard, the great devotion aroused by the Holy Christ of Alcúdia led to the custom of making pilgrimages to the town in the north of the island, attracting the faithful from different spots on the island during epidemics or droughts. The custom arose shortly after the miraculous event³⁵ and continued to the modern era, when the processions presided over by the sculpture led to new miracles, mostly related to weather and agriculture, as well as healing. These prayer processions repeated the same original route, travelling from the parish church to the cave of the first miracle, where a mass and prayers were held. Devotees would pray and mortify themselves along the route and when the Holy Christ was returned to its chapel, they would present it with rosemary, bread, wine, olives and dried figs. The tradition endures in part today, as the procession of the Holy Christ is held every three years on the feast of Saint Anne, commemorating the 1507 miracle, which commands a large following in the town and on the island³⁶.

³⁴ The surnames of the sacrilegious are recorded in Sóller in the 14th and 15th centuries, and one mentioned individual, Pere Ferrer, is identified and documented by a Majorcan notary in 1543. Nicolau, *El santo Cristo de Sóller*, 24-26.

³⁵ In the same year, 1507, a pilgrimage to Alcúdia took place from different villages on the island with 1,300 pilgrims, as recorded by the notary Joan Arguimbau. G. Llompart, "Documentos para la historia de la piedad popular balear (siglos XIV y XV)", *Hispania Sacra*, 34 (1982): 165-196 (195).

³⁶ Ventayol, *Opúsculo histórico del Santo Cristo*, 16-19; P.J. Llabrés Martorell, "Sant Crist", in *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. 16, Palma: Promomallorca Edicions, 1995, 279-289 (285). The local press reports the large following that the three-yearly procession currently enjoys: J. Roig, "La Triennial del Sant Crist llena Alcúdia de devoción", *Ultima Hora*, July 26, 2022, accessed January 31, 2024. <https://www.ultimahora.es/noticias/part-forana/2022/07/26/1763351/triennial-del-sant-crist-llena-alcudia-devocion.html>; A. Estabén, "Alcúdia celebra una emotiva Triennial", *DBalears*, July 27, 2010, accessed January 31, 2024. <https://www.dbalears.cat/balears/part-forana/2010/07/27/239065/alcudia-celebra-una-emotiva-triennial.html>.

In turn, the increased interest in the images can be seen through pious donations and the construction of new chapels and ornamentation throughout the modern period. In August 1508, a year and a half after the Holy Christ of Alcúdia miraculously exuded sweat, Jaume Sureda made a testamentary bequest of two silver lamps to be placed in front of the image³⁷. In 1582, a specific confraternity was established, and it was decided that the piece would go on public display on its own altar in the parish church. The project for a large chapel dedicated to the Holy Christ began in 1675 and the chapel was consecrated in 1697. Between 1699 and 1703, the new Baroque altarpiece was built with a niche to house the figure³⁸.

The *Sant Cristet* of Sóller was placed in its own chapel in 1553, although a new one was later built and consecrated in 1643³⁹. The original cross was also replaced by a more elaborate modern cross. Furthermore, according to a document from 1805, Miquel Castañer paid for three gold nails to replace the original iron ones⁴⁰. Today, popular devotion to the image is still evidenced by its ornamentation, as it wears two crowns, a false wig, a belt and an embroidered silk skirt (Fig. 4)⁴¹, as well as the numerous ex-voto offerings to the figure throughout the 20th century preserved in the church (Fig. 5).

Finally, graphic circulation of the miracle was common too for crucifixes, with the inclusion of characteristic woodcut prints on their *gozos*. The Sóller example depicts the scene of the miraculous sweat pouring copiously from the figure in front of the bandit's deathbed (Fig. 6)⁴².

Figure 5 - *Ex-voto offerings to the Sant Cristet throughout the 20th century. Church of the Sacred Hearts in Sóller (Majorca). Photo: Author*



³⁷ G. Llompart, “Item lego ecclesie...El testament medieval i el patrimoni eclesial a Mallorca”, *Randa*, 55 (2005): 43-67 (66).

³⁸ Ventayol, *Opúsculo histórico del Santo Cristo*, 20-53; B. Serra Martí, *Història de la parròquia d’Alcúdia*. Alcúdia: Parròquia d’Alcúdia, 1993, 18.

³⁹ The present chapel dates from the late 18th century, when the new church was constructed. Nicolau, *El santo Cristo de Sóller*, 29-43; Llabrés Martorell, “Sant Crist”, 288.

⁴⁰ Nicolau, *El santo Cristo de Sóller*, 81.

⁴¹ The figure has probably worn vestments since the 18th century. *Ibid.*

⁴² Print number 178 from the Guasp Collection: *Colección de xilografías mallorquinas de la Imprenta de Guasp: fundada en 1579*, vol. 1, Palma, 1950, 63.

Figure 6 - Sant Cristet of Sòller. Print no. 178 from the Guasp Collection.
Photo: Khris Martinsson



4. CONCLUSIONS

The analysed examples lead us to conclude that the miracles associated with Gothic sculptures in Majorca align with common patterns across Europe. In fact, certain aspects characterising these legends closely parallel one another in the period, such as the type of miracle or how images are activated. The analysed miracles are either punitive (two instances) or climatological (one instance). In this sense, the miracle performed by the sculptures have two different objectives: either to condemn an unseemly or sacrilegious attitude or to help society at critical moments. The vivification of the artistic images in all the examples occurs through the secretion of bodily fluids, albeit in a different manner, with the Marian image a response to a direct attack and the crucifixes spontaneously sweating bloody water. This type of miracle shows clear symbolism linked to the Passion, seeking to certify the authenticity of the image and bring it closer to the faithful through a ‘human’ and ‘painful’ nature – a common trend in late mediaeval piety.

A further noteworthy aspect is the documentation of the miracles. In all three instances, records exist within a close timeframe to the supernatural event (between the 15th and 16th centuries) which aim to emphasise the veracity of the events by quoting prominent real individuals from the time (notaries, nobles, jurists, clerics, bishops, etc.). In this vein, the written account itself becomes the main proof for the miracle and, indeed, in certain instances is included in the exhibited elements in the chapel. It should be noted that the evidence for Our Lady of the Miracle was inscribed on the walls, while it is still framed and on display for the *Sant Cristet* in Sòller. The exhibition of the document as a relic acts as certification of the image’s *virtus* and vivification. The same can be said for other supporting elements, such as the reliquary containing the bloody stone displayed at the feet of Our Lady of the Miracle.

Finally, it is particularly interesting to note how the image’s coming to life extended to its devotion, itself reactivated by the miracle. The miracles themselves brought

about a substantial change in society's perceptions, making the images a main element in a town's and even the island's devotional outpourings. It should be highlighted that according to the formal and stylistic parameters of art history, these three sculptures would not stand out as high-quality pieces and rather be categorised within the more popular artistic vein. Nonetheless, this fact was passed over by the great devotional boom the three images enjoyed after their miracles, a pattern that has been recorded repeatedly from the 16th century to the present day. This is evidenced firstly by the specific devotional practices established and performed by devotees, such as pilgrimages, processions, the witnessing of new miracles, pious donations, etc. In turn, it is also embodied by a devotional material culture with elements that form part of the sculptures' setting in their adorned chapels, which in many instances are examples of a lost heritage (dresses, crowns, lamps, etc.). Moreover, we must also consider the role played by prints and *gozos* among these elements in spreading the miraculous legend and, in short, fomenting the devotional apogee of these images.

LENKE KOVÁCS*

HARBINGERS, GUARDIANS, WORSHIPPERS, AND WARRIORS – DEPICTING ANGELS IN CATALAN LATE MEDIEVAL PLAYS AND PROCESSIONS

Abstract

In this study, we propose to examine the scenic representation of angels as beings who, according to the definition in Luke 24:39, are pure spirits, that is, without a material body of flesh and blood. The depiction of the bodiless by Catalan late medieval playwrights and by those responsible for the organisation of processions such as the late medieval Majorcan and Valencian processions of the Guardian Angel required the transfer of the mental image into a tangible form. With angels being present in late medieval Catalan drama, for example in the context of the birth of Christ, the Passion of Christ, the Assumption of Mary, and in the lives of the saints, we examine the attributes of the heavenly beings as they can be deduced from the stage directions, the dialogues, and the archival sources. We aim to explore how the audience perceived these spiritual beings both in the context of drama and procession and to which extent the images in motion, created by playwrights and organisers of processions, respond to the depiction of angels in Catalan devotional and homiletic literature.

Keywords

Catalan late medieval drama; processions; angels; homiletic literature; devotional literature.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000210

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

For Apám, Winnie and all the invisible ones

1. INTRODUCTION

One of the most important medieval vernacular angelological treatises is the *Llibre dels àngels* (Book of Angels) written in 1392 by the Franciscan friar Francesc Eiximenis, who studied in Cambridge, Paris, and Oxford, and obtained his mastership of theology in Toulouse¹. As Sadurní Martí points out, the work was immediately translated into

* Universitat de les Illes Balears. Institut d'Estudis Hispànics en la Modernitat, unit associated to the CSIC, Palma – lenke.kovacs@uib.cat.

¹ For a sample of the works of the prolific author translated into English, see F. Eiximenis, *An Anthology*, translated by R.D. Hughes, introduction by D. Guixeras and X. Renedo, Barcelona: Barcino, Woodbridge: Tamesis, 2008. For a comprehensive study on the theology, iconography, and cultural significance of angels in medieval Europe, see D. Keck, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

several languages, such as Spanish (perhaps through Aragonese², French and Flemish³. Remarkably, it was also translated into Latin, a language reserved for the circulation of works of some relevance. Its influence was so great that it arrived in America with the first Franciscan missionaries, and it was still noticeable during the Reapers' War (1640-1659) when the printing of a booklet with six chapters of the work served to denounce political corruption⁴.

Eiximenis structures his angelological treaty in five books: in the first one (18 chapters), mainly based on the Bible, the Pseudo-Dionysius, John of Damascus, and Peter Lombard⁵, he gives an outline of the angelical nature by defining its eight necessary attributes⁶; in the second one (17 chapters), he discusses the celestial hierarchy and the nine choirs of angels⁷; in the third one (49 chapters), he describes the ten benefits derived from the diligent service of the angels⁸; in the fourth one (57 chapters), he explains how God created the angels and put them into hierarchical orders, and how some angels remained faithful to God whereas others rebelled against His divine rule⁹; in the fifth and final one (50 chapters), he presents the archangel saint Michael and describes the nine functions of the 'lloctinent de Déu' (God's representative), from the creation of the world and the defeat of Lucifer to the end of time and the Last Judgement¹⁰.

² For a study on the 15th century Spanish translation of the Book of Angels, see M. Gillette, "A Paleographic Transcription and Edition of Francesc Eiximenis' «Libro de los ángeles» (Castilian Translation)", PhD diss., Pennsylvania State University, 1996.

³ The translations sum up to more than thirty manuscripts and printed copies. S. Martí, "Notes sobre la tradició textual del «Llibre dels Àngels» de Francesc Eiximenis", *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 48 (2010): 237-258 (238). This broad echo contrasts with the little attention raised by Ramon Llull's *Liber de angelis* (1277). See C. Llinàs, *Ars angelica. La gnoseologia de Ramon Llull*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000.

⁴ S. Martí, "Sant Miquel i els àngels custodis al *Llibre del àngels* de Francesc Eiximenis", in *Francesc Eiximenis: en homenatge*, edited by J. Serrano, Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Jurídics, 2021, 115-154 (118).

⁵ Gillette, "A Paleographic Transcription", 8-10.

⁶ He distinguishes the following attributes: 1. Angels are made of spiritual and not corporeal matter ("substància espiritual e no corporal", chapters 4-7); 2. They are rational and intellectual ("rahonable e ha natura intel·lectual", chapter 8); 3. They are entirely alive and vigorous ("tot vida e fort vigorós en totes les operacions", chapters 9-10); 4. They are always in perfect motion ("tots temps en perfet moviment", chapter 11). 5. They are upright and virtuous ("natura dreta [...] e virtuosa", chapter 11). 6. They have a free-will ("ab franch arbitre", chapter 11); 7. They are immortal and unchangeable ("immortal e impassible", chapter 12); 8. They have been created by God ("natura angelical és per Nostre Senyor creada", chapters 13). See F. Eiximenis, *Llibre dels Àngels*, Barcelona: Joan Rosembach, 1492.

⁷ The Pseudo-Dionysian hierarchical scheme, followed by Eiximenis, comprises three holy realms or hierarchies, each of which is further divided in three orders. The first realm includes the orders of the seraphim (chapter 2), cherubim (chapter 3), and thrones (chapter 4-5); the second realm, the dominations (chapters 6-7), principalities (chapter 8), and powers (chapter 9-11); and the third realm, the virtues (chapter 12), the archangels (chapter 13), and the angels (chapter 14-15). Gillette, "A Paleographic Transcription", 11-12.

⁸ According to Eiximenis, angels provide us the following services: 1. They guard us ("com los sancts àngels nos guarden", chapters 1-2); 2. they comfort us ("com los sancts àngels són los nostres consoladors", chapters 3-6); 3. they defend us ("que els àngels són specials defensors nostres", chapters 7-8); 4. they guide us ("que els sants àngels són nostres guiadors", chapters 9-11); 5. they counsel us ("los sants àngels són alts consellers nostres", chapters 12-33); 6. they inspire us to love God ("que·ns inflamen en l'amor de Déu", chapters 34-43); 7. they present our prayers and good works to God ("que·l setèn servey és offerir a Déu nostres oracions e bens altres", chapters 44-48); 8. they appeal to God for aid in correcting our shortcomings ("lo viiii servey que fan los sancts àngels envers nos que venge Nostre Senyor de nostres culpes", chapters 49-52); 9. they reprimand those who go astray ("lo viiii servey angelical que és reprendre los errants", chapters 53-56), and 10. they make revelations to us ("lo x servey que fan a nos los àngels que és revelar-nos altres secrets", chapter 57).

⁹ Gillette, "A Paleographic Transcription", 13.

¹⁰ F. Eiximenis, *De Sant Miquel Arcàngel. El quint tractat del "Llibre dels àngels"*, edited by C. Wittlin, Barcelona: Curial, 1983.

We aim to delve into the question of how the assumptions about angels outlined in angelological treatises such as the *Llibre dels àngels* by Francesc Eiximenis, as well as in homiletic literature, are reflected in late medieval Catalan plays and processions, and in which way the anonymous playwrights and their public perceived the heavenly beings from what can be deduced from the play texts and the archival sources.

Until present no monographic study on this subject has been undertaken. However, the unpublished doctoral thesis on the hereafter in the preaching of saint Vicent Ferrer by Antoni Toldrà contains a detailed chapter on angels from which we glean a lot of useful information on the representation of angels in the medieval Catalan-speaking cultural area¹¹.

Regarding the garments and accessories that helped to identify the actors as angels, Francesc Massip provides a series of detailed charts including characters that range from the angel clad in an alb in the *Visitatio sepulchri* from the 10th century Winchester troper to the cherub in the Valencian *Misteri d'Adam i Eva* (15th-16th century, manuscript 1672) donning “una túnica blanca en flàmules, y guants bermells, un cosalet de ferro ab ses ales” (“a white tunic painted with flames, red gloves, and an iron harness with wings”)¹².

Bearing in mind the large amount of material and the limited extent of the present work, in our discussion of the subject we provide a representative selection of each of the different modes in which angels appear in late medieval Catalan plays and processions, rather than aspiring to provide a complete compilation.

2. HARBINGERS

Both in the Old and in the New Testament, angels act as intermediaries by conveying God's will to the individual. In their role as heavenly messengers – according to Isidore of Seville in his *Etymologiae* one of their main characteristics¹³ – not only do they give instructions to be carried out by the faithful, but they also function as harbingers of hope and doom. In late medieval Catalan drama, characterized by following closely the canonical sources, there are numerous passages in which angels play a crucial role in carrying out God's command and revealing his will to human beings.

Even if the appearance of these celestial characters is rarely described in late medieval Catalan plays, it can be assumed that they mainly appeared in the form of anthropomorphic winged creatures which the public was familiar with through contemporary iconography¹⁴, in contrast with the apterous angels clad in tunics in dramatized liturgies.

¹¹ A. Toldrà, “Mestre Vicent ho diu per spantar. El més enllà medieval”, PhD diss., Universitat de València, 2007.

¹² F. Massip, *La Festa d'Elx i els misteris medieval europeus*, Alacant: Ajuntament d'Elx, Institut Juan Gil Albert, 1991, 217-291 (267). Also noteworthy is the glossary, which lists the various materials used in the costumes and props (323-324).

¹³ “1. Angels (*angelus*) are so called in Greek (*ἄγγελος*); they are *malachot* in Hebrew but translated in Latin as ‘messengers’ (*nuntius*), because they announce (*nuntiare*) the will of God to people. 2. The term for angels is thus the name of their function, not their nature. Indeed, they are always spirits but when they are commissioned they are called angels.” Isidore of Seville, *The Etymologies of Isidore of Seville*, translated by S.A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach, O. Berghof, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 160.

¹⁴ Two of the most renowned depictions of winged angels from the Catalan cultural area are the four angels sustaining the symbols of the tetramorph situated around Christ in Majesty in the apse of Sant Climent de Taüll (ca. 1123), and two seraphim with three pairs of wings that decorated the apse of Santa Maria d'Àneu (late 11th-early 12th century), at present at the Museu Nacional d'Art de Catalunya, inventory numbers 015874-000

Another reason for the assumption that the winged form of representation was common is archival references to wings for the angel actors who participated in plays and processions.

Thus, for example, the *Llibre de les solemnitats* of Barcelona lists red, silver, green, and golden wings for the angels who took part in the Corpus Christi procession of 1424¹⁵; the account book of the cathedral of Valencia records, among others, expenses for “oripels per fer les ales al angel que devalla del cimbori” (“tinsel for the fabrication of the wings of the angel that descended from the dome”) in what is referred to as the *Representació de la nit de Nadal* (the Performance of Christmas Eve) of 1440¹⁶; and the Majorcan cathedral customary of 1511 mentions for the celebration of Easter Tuesday an angel with wings full of candles who appears with chants and accompanied by the sound effect of a detonation high up in the chapel of Sant Gabriel¹⁷.

In the Majorcan *Consueta del sacrifici de que Abram volia fer de son fill Isach* (Play of the Binding of Isaac, n° 26), the angel who tells Abraham where to take his son, and who finally prevents him from carrying out the sacrifice, being void of any description in the stage direction, is easy to be identified as such, not only because of the character's self-presentation but also because his appearance and his mission had been previously announced to Abraham¹⁸.

Other scenes in late medieval Catalan plays in which angels appear as harbingers without being described in the stage directions are the annunciation of the immaculate conception to Joseph¹⁹, of the nativity to the shepherds²⁰, and of the resurrection to the women at the empty tomb²¹. Moreover, in the Majorcan *Consueta de sant Crispí i Crispinià* (Play of Saint Crispin and Crispinian, n° 45, l. 66-84)²², an angel exhorts the two martyrs to come out of the fire and tells them that after their death they will see the Lord.

and 015966-000. On the contrary, as Toldrà (“Mestre Vicent”, 159) points out, the lack of wings in the representation of the singing angels of the Virgin of the Counsellors by Lluís Dalmau (1443-1445, MNAC, inventory number 015938-000), is due to the Gothic anthropomorphizing tendency, following the Flemish model of Jan van Eyck.

¹⁵ Whereas it is not specified which angels are to wear four pairs of red wings (“III parelles de ales vermelles”), two pairs of silver wings belong to the two angels of the monument, the chapel where the consecrated host is kept between Holy Thursday and Good Friday (“dos parelles de ales argentades per los dos àngels del monument”), whereas for the pageant of saint Julian, a pair of green wings and a sword are required (“I parell de ales verdes e una spasa per l'àngel de sanct Julià”), *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, vol. I: 1424-1546, edited by A. Duran and J. Sanabre, Barcelona: Institució Patxot, 1930: 14-15.

¹⁶ J. Sanchis, *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*, València: Francisco Vives Mora, 1909, 463.

¹⁷ H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988, 274, quotes the passage as follows: “Item iuvenis in angelus specie indutus, supra in loco elevato super capellam S. Gabrielis stare iubetur: Quant vindrà lo cas que aurà a cantar, [l'àngel] tindrà les ales plenes de candeles enceses e exint farà una bombarde, o algun ramor, significant la impetu del seu aixir”.

¹⁸ l. 41-44: “Lo loch l'àngel te mostrarà; / a la montanya se farà / lo sacrifici, umilment, / per vós, Abram, de present.” (The angel will show you the place; right now, Abraham, the sacrifice will be made humbly by you on the mountain.) This quotation and the following ones are directly from the manuscript. An edition of the play is included in F. Huerta, *Teatre bíblic*, Barcelona: Editorial Barcino, 1975, 119-129.

¹⁹ *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor* (Play for the Nativity of Our Lord, 15th-16th century, l. 22-34), F. Carreras, “Lo passament de la Verge Maria (Libret talismàn del segle XV)”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 10, 73 (October-December 1921): 196-222.

²⁰ *Per fer la Nativitat*, l. 56-61; *Consueta de la Nit de Nadal* (Play for Christmas Eve, Ms 1139, copied 1599, n° 1, l. 615-622; n° 2, l. 131-134), *Consueta de la Nativitat* (Play of the Nativity, n° 6, l. 336-343), and *Representació de la Nit de Nadal* (Play of Christmas Eve, n° 37, l. 750-757).

²¹ *Consueta de la resurrecció* (Play of the Resurrection, n° 22, l. 269-299).

²² The original title of the play is *Consueta de Sant Crespi y sant Crespinia, germans fills de un rey sarraý*, and the play is included in J. Romeu, *Teatre hagiogràfic*, vol. III, Barcelona: Editorial Barcino, 1957, 153-209.

However, some of the characters' speeches in the Majorcan play texts contain certain details about the angelical messengers, such as their appearance, their voice, their name, or their age. For example, in the *Consuetes de Nit de Nadal* (Plays of Christmas Eve), Tomeu (one of the shepherds) refers to the angel's sweet voice ("gentil veu", n° 1, l. 623; "gentil [cant]", n° 2, l. 140) and great brightness ("gran llum", n° 1, l. 626; "gran esplendor", n° 2, l. 144); and in the *Consueta dels Pastorells* (Play of the Shepherds, n° 5, l. 49-60), the prophet Daniel recalls how the archangel Gabriel foretold the coming of the Messiah, following Daniel 8:16 and 9:21. In the *Consueta de la Nativitat* (Play of the Nativity, n° 6), the groom, about the annunciation, tells Joseph that he overheard a conversation between a youngster ("un jovenet", l. 27) and the Virgin Mary, whom he refers to as his aunt ("tia", l. 26), and the shepherds tell that there was a great brightness (l. 324) and that they saw the angel fly (l. 333). In the *Consueta de la Resurrecció* (Play of the Resurrection, n° 22), Mary Magdalene addresses the angel at the empty tomb with the word "senyor" ("Sir").

Whereas in the Majorcan *Representació de sant Francesc* (Play of Saint Francis, n° 29, rubric after l. 535), the stage direction only mentions the vision of Christ without any reference to the seraph in the middle of which the crucified Saviour appeared according to Bonaventure, the *Llibre de les solemnitats* de Barcelona the Corpus Christi procession in 1424 records saint Francis accompanied by a seraph with an iron rod²³.

Finally, angels also play an important role as harbingers in the context of the Assumption of the Virgin Mary. Thus, in all extant late medieval Catalan play texts on this subject, following the narrative of the *Legenda aurea*²⁴, an angel carrying a palm branch tells the Virgin Mary that her wish to be reunited with her son will be granted²⁵. This angel is described in the play texts as "replandent, beyl" ("shining and beautiful") (*Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, l. 40), as "àngel de Déu" ("God's angel") (*Misteri de l'Assumpció de la catedral de València*, l. 41), and as "plaent e lluminós" ("pleasant and bright") (*Misteri d'Elx*, l. 43). Without revealing his name, the angel announces that the apostles will be gathered around her and will bury her body after her death, and that evil will have no power over her²⁶. In the *Misteri d'Elx* (l. 231-242), on the second day of the performance, the aerial device known as "araceli" descends from heaven, while the "Àngel Major" is carrying Mary's soul in the form of a

²³ *Llibre de les solemnitats*, 14. We include the seraphic vision among the scenes where angels act as harbingers because the message conveyed to saint Francis by the stigmatization is that if he dies with Christ, he will also live with him, following Romans 6:8.

²⁴ For the chapter on the Assumption in the 13th century Catalan version of the Golden Legend, see Jacopo da Varazze, "Com Nostre Done Sancta Maria se'n puyà als cels", in *Flos sanctorum o Vides dels sants pares. Legenda aurea en català*, edited by M. Garcia, A. Mas, J.M. Perujo, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2023, vol. II-2, 114-139.

²⁵ *Representació de l'Assumpció de Madona Sta Maria*, edited by A. J. Soberanas, Montblanc: Patronat de la Representació La Selva del Camp, 1983 (Play of the Assumption of the Virgin Mary, late 14th century, l. 74-91); *El Misteri de l'Assumpció de la Catedral de València*, edited by F. Massip, València: Universitat de València, 2013 (Play of the Assumption of the Cathedral of Valencia, early 15th century, l. 40); *Misteri d'Elx. Misterio de Elche. Consueta de 1709*, edited by M. Gómez and F. Massip, València: Tirant lo Blanch, 2010 (Play of the Assumption of Elx, 15th-16th century, l. 27-42).

²⁶ *Representació de l'Assumpció*, l. 106-116, and *Misteri d'Elx*, l. 51-58. As the *Misteri de l'Assumpció*, except for the role of Mary contains only the initial lines of the characters' roles, the speech of the angel is not preserved. According to F. Massip, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona / Edicions 62, 1984, 153, in the *Misteri d'Elx*, the Virgin Mary's request to know the angel's name and to be preserved from evil are omitted, either due to a mutilation of the play text or for the fact that the gathering of the apostles is the only request that has a direct influence on the staging. See also H. Càmara, "Àngel plaent e ylluminós, un do en blanc al Misteri d'Elx", in *Estudios sobre el teatro medieval*, edited by J.Ll. Sirera, València: Publicacions de la Universitat de València, 2008, 25-39.

carved model to be reunited with her body, and four angels, playing string instruments, announce with their song Mary's impending resurrection.

3. GUARDIANS

The common belief that every human being was assigned a guardian angel who guided and watched over them during their lives goes back to the Church Fathers who derive this assumption from two biblical passages: on the one hand, the scene of Jesus blessing the children referring to their angels "who always behold the Face of [His] Father" (Matthew 18:10), and, on the other, the disciples mistaking the escaped Peter for "his angel" (Acts 12:15)²⁷. Apart from this, some angels were also considered protectors of nations and regions, such as saint Michael who, according to Eiximenis, protected the region of Apulia and appears in a conversation with the "tres sants àngels de tres regnes, çò és de França, Anglaterra e de Eschòcia" ("the three holy angels of three reigns, that is of France, England, and Scotland")²⁸.

In Valencia, the cult of the guardian angel was initially linked to protection against the plague. Thus, in 1395, the jurors of the city ordered daily masses at the altar of the guardian angel to plead for an end to the epidemic. In Barcelona, the "Portal de l'Àngel" ("Gate of the Angel") owes its name to the legendary account according to which an angel appeared to Vicent Ferrer in 1398 and said: "Estich guardant Barcelona per ordre de l'Altíssim" ("I am guarding Barcelona by order of the Highest")²⁹. According to Gabriel Llompart, at the beginning of the 15th century, there is documentary evidence of the veneration of the guardian angel of cities and towns in all the kingdoms of the Crown of Aragon³⁰.

In the first procession of the Guardian Angel in the capital of Mallorca on April 3, 1407, a choir of children dressed up as angels defiled around an adult who represented the Guardian Angels, donning golden wings and a mask³¹; in the context of the Corpus Christi procession of 1420 in the same place, "vuyt parells d'ales, quatre d'or e quatre pintades" ("eight pairs of wings, four gold and four painted") are mentioned in a list of objects that the friars of the Carmel convent had borrowed from the University³².

In Valencia, the first archival documentation of the procession of the Guardian Angel dates to October 6, 1446. The procession is led by two young men between the ages of sixteen and eighteen, dressed as angels, wearing masks and each carrying a staff of office; they are followed by eighteen twelve-year-old boys, dressed as angels,

²⁷ P. Marshall, A. Walsham, "Migrations of Angels in the Early Modern World", in *Angels in the Early Modern World*, edited by P. Marshall and A. Walsham, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 1-40 (10). On the tradition of guardian angels in the Christian tradition and in the work of Francesc Eiximenis, see Martí, "Sant Miquel i els àngels custodis", 123-130. See also E. Moreu-Rey, "La dévotion à Saint Michel dans les pays catalans", in *Millénaire monastiques du Mont Saint-Michel. III. Culte de Saint Michel et pèlerinages au Mont*, directed by M. Baudot, Paris: Lethielleux, 1971, 369-388.

²⁸ F. Eiximenis, *De Sant Miquel Arcàngel*, chapters XXI and XXXVIII.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ G. Llompart, "El àngel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca*, 673 (1971): 143-150, *apud* C. Wittlin, introductory study in F. Eiximenis, *De Sant Miquel Arcàngel*, 7-38 (9).

³¹ A.I. Alomar, "El teatre en la festa de l'Àngel Custodi de Mallorca (segles xv-xvi)", in *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: "Teatre català antic". Girona, 6 al 9 de juliol 1998*, edited by A. Rossich, A. Serrà Campins, P. Valsalobre, Kassel: Edition Reichenberger, 2001, 161-174 (161).

³² Alomar, "El teatre en la festa", 167.

of which each pair wears a different colour representing the nine angelic orders, each carrying a red banner with the coat of arms of the city and singing verses of praise; they are followed by six men playing different musical instruments, dressed as angels and wearing masks, and on their shoulders they carry a young man of eighteen, dressed as an angel, who carries a small shield with the coat of arms of the city. Lastly, there is the great Guardian Angel, dressed in a solemn tunic of red silk, with red gloves, with a very beautiful and singular mask on his head, and above the tunic a royal overcoat³³.

The diary of Melcior Miralles records the participation of the character of the Guardian Angel at the entrance of King John to Valencia, in 1459: “Enaprés estava l’Àngel Custodi, ab vistidures reals, ab les claus de la ciutat en la mà, les quals claus donava al dit senyor rey; e meté l’àngel al dit senyor rey en la ciutat fins en la plaça dels Sarrans, ab molta bella serimònia”³⁴.

Apart from taking part as characters in processions and royal entries, angels also appear as guardians in late medieval Catalan drama. For instance, in the Majorcan *Consueta de Tobies* (Play of Tobias, n° 34, l. 321-587), based on the deuterocanonical text, the archangel Raphael appears to Tobias in the disguise of a man named Azarias, the son of Ananias³⁵. He acts as his guardian angel on his journey to Media and advises him on how to defeat the demon Asmodeus.

One of the few late medieval Catalan plays that specifies the attire of the angels that take part in the performance is the Majorcan *Consueta del Juý* (Play of the Last Judgement, n° 11). The guardian angels that accompany saint Michael are described in the initial rubric as dressed in camisoles and white dalmatics, in the right hand, drawn spades, and a royal crown in the left³⁶.

Some scenes in late medieval Catalan plays in which angels appear as guardians without any reference to their appearance neither in the rubrics nor in the play text are the missions of Joseph to go with Maria to Bethlehem³⁷, of the Magi to follow the star to the manger³⁸, of the Magi not to go back to Herodes³⁹, and of Joseph to take the Virgin and the Infànt Jesus to Egypt⁴⁰.

³³ The description of the procession in the Book of the City Council is included in the documentary appendix of J. Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. II, Madrid: Imprenta Real, 1804, 157-160.

³⁴ “Then there was the Guardian Angel in royal clothes, with the keys of the city in his hand, which keys he gave to the said king, and the angel brought the said king into the city as far as the Plaça dels Sarrans, with a beautiful ceremony.” M. Miralles, *Crònica i dietari del capellà d’Alfons el Magnànim*, edited by M. Rodríguez, València: Universitat de València, 2011, 261.

³⁵ While Tobies addresses the angel as “bon senyor” (“good sir”, l. 320), Raphael calls him “bon jove” (“good young man”, l. 321).

³⁶ “Vestits ab camis y dalmàtiques blanques, ab la mà dreta, spases tirades y, ab le scherra, una corona real”. We quote directly from the manuscript. The play has been edited twice: G. Llabrés, “Consueta del Juý”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6 (1902): 456-465; S. Rovira, P. Vila, “Consueta del Juý (manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya). Transcripció, notes i estudi”, *Llengua & Literatura*, 5 (1992-1993): 103-145. For two recent studies of the play, see F. Massip, “Signos del Juicio y Juicio Final en el teatro tardomedieval”, in *El Juicio final. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, edited by M. Gómez, Madrid, Editorial Alpuerto, 2018, 141-162, and L. Kovács, “Entre la continuïtat i la innovació – el teatre del Memento mori a la Mallorca tardomedieval”, in *El llindar de la modernitat: Mallorca a la tardor medieval i al Renaixement (1412-1598)*, edited by R. Ramis, Madrid: Editorial Sínderesis, 2024, 619-640.

³⁷ *Consueta dels Pastorells de Sa Pobla* (Shepherds’ Play of Sa Pobla, 16th century, l. 138-141), J. Obrador, J. Mas “La «Consueta dels Pastorells» del notari Ferragut: Una nova mostra de teatre nadalenc del segle XVI”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 44 (1988): 203-222; and *Consueta de la Nativitat* (Play of the Nativity, n° 6, l. 53-60).

³⁸ *Consuetes dels tres reis* (Plays of the Magi, n° 7, l. 25-28; n° 8, l. 33-40 and 176-179).

³⁹ *Consuetes dels tres reis* (Plays of the Magi, n° 7, l. 220-223; n° 8, l. 252-255). In the second play, the angel is identified by the Magi as Gabriel (l. 270).

⁴⁰ *Consuetes dels tres reis* (Plays of the Magi, n° 7, l. 228-235; n° 8, l. 280-283).

Finally, in a similar way to the function of guardians, angels also appear in the two Majorcan *Consuetes de la Temptació* (Plays of the Temptation, n° 9, l. 455-466 and n° 10, l. 424-447), as servants of Christ, following Matthew 4: 11⁴¹; in the Majorcan *Consueta del Dijous Sant* (Plays of Maundy Thursday, n° 19, l. 161-172; n° 27, l. 355-362; n° 38, l. 378-398, and n° 42, l. 658-677), comforting Christ in his agony, following Luke 22: 43⁴²; and in the *Passió del gloriós sant Jordi* (Passion of the Glorious Saint George, n° 31, l. 258-273), by encouraging the main character and promising him God's support.

Interestingly, the *Consueta de Susana* (Play of Susanna, n° 14) ends with a chant of thanksgiving to God for having sent "àngel sanct ple d'amor" (l. 401) ("holy angel full of love"). This praise can be interpreted in the sense that, who manages to prove the main character's innocence against the accusations of adultery by the lecherous elders, is seen in the role of a helping angel sent by God. Alternatively, it may also be a reference to the canonical source, where Daniel foretells the punishment: "the angel of God waits with a sword to cut you in two so as to destroy you both". (Daniel 13:59). However, in the play the death sentence is most likely carried out by the executioners who had come to punish Susanna, as the stage direction reads: "Are apedràgan los vells y leven-los lo cap" (Here they stone the old men and behead them").

Whereas in iconography, the presence of angels is common in depictions of the art of dying, accompanying the dying person at their deathbed, in the Majorcan *Consueta dels Set Sagraments* (Play of the Seven Sacraments, n° 40, l. 121-344), the role of the comforting heavenly companions is assumed by the personified sacraments, and they finally help to drive away Death and the Devil, and – acting as psychopomps – lead "Humanal Linatge" ("Human Lineage") to the Cross, the place of salvation (l. 349-360).

4. WORSHIPPERS

Singing is considered one of the characteristics of angels, although there is no clear evidence in the biblical sources that angels sing. Some passages that have been adduced to relate angels with singing are Job 38:7⁴³, Isaiah 6:1-2⁴⁴, and Luke 2:13-14⁴⁵. Despite the scarcity of biblical references, angels who are singing and playing instruments are a common issue both in medieval literature and iconography⁴⁶. Their rejoicing with chants

⁴¹ Noteworthy, in the second play the angels are identified as the archangels saint Michael, saint Raphael and saint Gabriel.

⁴² Whereas in the first play, Jesus addresses the angels as "àngel sanct celestial" ("heavenly holy angel") (n° 38, l. 390), in the second play, he calls him "arcàngel sant de Déu" ("God's holy archangel") (n° 42, l. 678).

⁴³ "When the morning stars sang together, all the sons of God [sometimes translated as 'angels'] shouted of joy".

⁴⁴ "Above him were seraphim, each with six wings: With two wings they covered their faces, with two they covered their feet, and with two they were flying. And they were calling to one another: 'Holy, holy, holy is the Lord Almighty; the whole earth is full of his glory'". According to the Book of Revelation 4,8, a similar praise is pronounced by the four angel-winged creatures, collectively called the Tetramorph: "Each of the four living creatures had six wings and was covered with eyes all around, even under its wings. Day and night they never stop saying: 'Holy, holy, holy, Lord God Almighty'".

⁴⁵ "Suddenly a great company of the heavenly host appeared with the angel, praising God and saying 'Glory to God in the highest heaven, and on earth peace to those on whom his favour rests'".

⁴⁶ Apart from the seminal study on the issue by R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Munich and Bern: Francke, 1962, see also more recently O. Huck, "The Music of the Angels in Fourteenth- and Early Fifteenth-Century Music", *Musica Disciplina*, 53 (2003-2008): 99-119; A. Toldrà, "Música medieval al més enllà", *Anuario Musical*, 62 (January-December 2007):

and music equals worshipping God and recognizing him as the Almighty, always ready to obey his commands, hearkening to the voice of his words, as is expressed in Salm 103:20-21.

Vicent Ferrer, in one of his sermons, refers to the songs that the angels sing when receiving the saved in paradise: “los angels iran cantant tres cobles; lo so no·l sé; llà en paradís lo sabrets” (“the angels will be singing three stanzas; I don’t know the tune, you will know it there in paradise”)⁴⁷.

Francesc Eiximenis mentions the chants of the angels in chapter 391 of his *Llibre de les dones* (Book of Women), “Qui ensenya com en paradís ha jocs, cants, balls e rialles” (“That teaches how in paradise there are games, songs, dances, and laughter”)⁴⁸.

In the chapter on the Reign of God of *Cercapou*, a religious work attributed to Eiximenis, we read: “lo nostre hoir serà glorificat en los cants de les laors que·ls sants àngels e los benahuyrats daran tots temps al Senyor” (“our hearing will be glorified with the songs of praise that the holy angels and the blessed will give all the time to the Lord”)⁴⁹.

Numerous angels singing and playing instruments are also documented in the coronation ceremony of Ferdinand I of Aragon in Saragossa in 1414. In the complex structure used in the theatrical performance of Paradise, there were, among others, three wheels full of angels singing and playing different stringed and wind instruments. Francesc Massip relates this performance to a Catalan miniature from the end of the 14th century showing the “Estoria de les iii gerarchies dels àngels e dels ix ordes loan et beneint nostro Senyor” (“History of the three hierarchies of angels and the nine orders that praise and bless our Lord”)⁵⁰.

Angelical chants of worship can also be found in late medieval Catalan plays on the nativity of Christ and the Assumption of the Virgin Mary. Whereas in the second *Consueta de la Nit de Nadal* (Play of the Nativity, n° 2, stage direction after l. 130), the unnamed angel sing the canonical “Gloria in excelsis”, and in the Majorcan *Representació de la Nit de Nadal* (Performance of Christmas Eve, n° 37, l. 653-657), the archangel saint Michael and all the hierarchies give glory to God and rejoice hoping to see the Messiah who will soon be born.

In the *Misteri d’Elx*, after the occupants of the aerial device known as the “coronació” – the Eternal Father and the two boys who represent the other two persons of the Holy Trinity – have welcomed the Virgin Mary in heaven, the play ends with the “Gloria Patri”, sung by the characters of the Araceli and the Coronation (l. 251-254).

Interestingly, in the *Representació de l’Assumpció de Madona Santa Maria*, when Jesus comes to take the soul of the Virgin Mary to heaven, he is not accompanied by an angelical choir but by some male and female saints who proclaim the glory of the Mother of God, her virginity, and the mysteries of the life of Christ she took part in (l. 240-316). Equally, when Jesus finally decides to resurrect his mother, uniting her

3-28; and J.J. Martín, “«El canto es deleite de los ángeles». Música y espiritualidad en el siglo XV”, in *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, edited by J. Paredes, Granada: Universidad de Granada, 2012, 247-262.

⁴⁷ J. Sanchis, “Dos sermones inéditos de san Vicente Ferrer”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 89 (1926): 420-440 (431).

⁴⁸ Eiximenis refers to the “cants artificials [i. e. fets artísticament] per àngels”, i. e. “artificial songs [i. e. made with artistry] by angels”. H. Anglès, “Francesc Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps”, *Estudis Romànics*, 10 (1967): 189-208 (204).

⁴⁹ H. Anglès, “Francesc Eiximenis”, 204.

⁵⁰ F. Massip, *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d’Aragó*, Valls: Cossetània, 2010, 98-103.

body with her soul, he descends once again to earth accompanied by a group of saints (l. 471-480) and they ascend together to heaven (l. 505-540).

5. WARRIORS

According to the classification of the Pseudo-Dionysian, the second to last of the nine angelic orders corresponds to the archangels, of which saint Michael is the only one mentioned in the Bible as belonging to this category⁵¹. The consideration of saint Michael as a warrior is based on the Book of Revelation 12:7, in which he appears as the one who defeats the dragon.

In the Catalan cultural area, the motif of saint Michael leading the army of God's angels in the battle against the devil appears mostly in the context of processions and entries of dignitaries. Thus, for example, in Valls (Camp de Tarragona), we have evidence for the year 1400 of the making of new wings for Saint Michael in the Corpus Christi procession, and his presence, together with that of Saint Gabriel, is documented in the city of Valencia in 1408, where the records mention "dues testes d'àngels novament fetes, ço és del Miquel i del Gabriel" ("two newly made heads of angels, that of Michael and Gabriel"), as well as "una vesta de diable" ("devil's vestment")⁵².

The records show that in Barcelona the celebrations for the arrival of King Alfonso the Magnanimous in 1423 included the staging of the battle of saint Michael with his angels against Lucifer and his minions⁵³. This performance is also mentioned in the city records of the Corpus Christi procession of the following year, with the interesting detail that in an addenda to the list of processional elements reference is made to the "drach de sent Miquel" ("the dragon of saint Michael")⁵⁴. In Tarragona, the earliest reference to a performance of saint Michael dates to 1426⁵⁵. In the same city, in 1510, on the arrival of the new archbishop Alfonso of Aragon, the battle of saint Michael, the angels, and the devils, was performed by the weavers' guild⁵⁶.

In the fragmentarily preserved play of the Resurrection of Girona, the archangel saint Michael walks towards Hell with the words: "Obrits, obrits, tot prestament / de part del Déu omnipotent / que à presa mort e passió / per trer son poble de presó" (l. 19-22), ("Open, open everything ready / from the omnipotent God, who took death and passion to bring his people out of prison")⁵⁷. The importance of saint Michael in the Liberation of the Forefathers imprisoned in Limbo is clear in the *Vita Christi* of Sor Isabel de Villena, who dedicates several chapters to this argument⁵⁸.

⁵¹ Jude 1:9: "But when the archangel Michael, contending with the devil, was disputing about the body of Moses, he did not presume to pronounce a blasphemous judgment, but said, 'The Lord rebuke you'".

⁵² J. Bertran, "El cicle de santa Tecla, el Corpus i les entrades espectacularitzades a Tarragona en el context dels territoris de llengua catalana", PhD diss., Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2024, 364.

⁵³ *Llibre de les solemnitats*, 6.

⁵⁴ *Ibid.*, 17, footnote 2.

⁵⁵ Bertran, "El cicle de santa Tecla", 367.

⁵⁶ *Ibid.*, 382.

⁵⁷ P. Vila, "Un fragment d'un misteri gironí de la «Resurrecció» del segle XV", *Revista de Girona*, 168 (January-February 1995): 52-57; P. Vila, "Fragment of a Fifteenth-Century Mystery Play in Catalan about the Resurrection", *Mediaevalia*, 22 (2000): 183-208.

⁵⁸ Chapter XI is about the pleas that Adam and Eve address to the Virgin Mary to be freed from their captivity (*Llibre anomenat Vita Christi compost per sor Isabel de Villena segons l'edició de l'any 1497*, edited by R. Miquel, 3 vols., Barcelona: Casa Miquel Rius, 1916, I, 63-71). In chapter XII, it is described how saint Michael is sent to Limbo to announce to the first parents who will be redeemed (id., 71-79); in chapter XIII, Adam asks Mercy and Piety to intervene for him before his Lord and Creator (id., 79-82); chapter XIV

As mentioned above, the *Consueta del Juy* (Play of the Last Judgement, n° 11) specifies the attire of the angels that take part in it. In the initial rubric, saint Michael is described as dressed in a harness, with a drawn sword, his head uncovered, and a velvet cap and golden chain hanging from his neck⁵⁹. An iconographic element related to the Last Judgement that is not present in this play are the scales for the weighing of the souls. Yet, we find them documented in the records of the processions of Corpus Christi and saint Thecla in Tarragona in 1436⁶⁰.

What is known as the “fallen angels” can be considered as belonging to the category of the warriors, as according to traditional Christian cosmology, they took part in the battle in heaven at the beginning of time, following the Book of Revelation 17:7-10. In the Majorcan *Representació de la Nit de Nadal* (Performance of Christmas Eve, n° 37), reference is made to the fall of angels when Lucifer recalls having been cast from heaven as a punishment for his superbia (l. 11-12).

6. CONCLUSION

Our study has shown that angels are omnipresent characters in late medieval Catalan stage performances (plays and processions), particularly in the context of the Nativity, the Passion of Christ, the Assumption of Mary, and the lives of saints, appearing more frequently in the roles of harbingers and guardians than in those of worshippers and warriors.

Among the findings uncovered during our investigation, the following are noteworthy:

The motif of the angel’s announcement to Mary appears in the Catalan Christmas plays only indirectly, namely when in the Majorcan *Consueta de la Nativitat* (Play of the Nativity, n° 6) the groom tells Joseph that he overheard a conversation between a youngster and the Virgin Mary.

In the Majorcan *Representació de sant Francesc* (Play of Saint Francis, n° 29, rubric after line 535), the stage directions only mention the vision of Christ, without referencing the seraph in the middle of which the crucified Saviour is manifested, as described by Bonaventure. However, the *Llibre de les solemnitats de Barcelona* notes that during the 1424 Corpus Christi procession, Saint Francis was accompanied by a seraph holding an iron rod.

Angels are significant messengers in the depiction of the Assumption of the Virgin Mary in late medieval Catalan plays. According to the narrative of the *Legenda aurea*, in all surviving play texts on this theme, an angel bearing a palm branch informs the Virgin Mary that her desire to reunite with her son will be fulfilled. Interestingly, in the late 14th-century *Representació de l’Assumpció de Madona Santa Maria*, when Jesus comes to take the soul of the Virgin Mary to heaven, he is not accompanied by an angelic choir but by male and female saints. Similarly, when Jesus decides to resurrect his mother, reuniting her body with her soul, he descends to earth once more with a group of saints, and they ascend together to heaven.

explains how saint Michael, accompanied by Mercy and Piety, obtains to be heard by Justice through the intercession of the Virgin (id., 82-86).

⁵⁹ “Vestit de arnès, ab una spase tirade; lo cap porterà descobert, ab una gorra de vell[ut] y cade[na] de or el coll” (Ms. 1139, Biblioteca de Catalunya, folio 38’).

⁶⁰ Bertran, “El cicle de santa Tecla”, 370.

When it comes to the depiction of angelic characters, the lack of specific details in the stage directions of play texts is notable compared to the detailed descriptions found in records of processions and entries of dignitaries. These records often mention props like wings, masks, and banners, as well as provide details about costume colours and the age of the actors involved.

In Catalan culture, the archangel Saint Michael holds a significant position as a guardian of regions and cities. In addition, Saint Michael's pivotal involvement in liberating the Forefathers from Limbo and his role in combating the devil are well-documented in both theatrical performances and processions.

Finally, the portrayal of angels in the performances analysed aligns with audience expectations, reflecting the traits found in both iconography and homiletic and devotional texts. Although late medieval Catalan plays seldom describe the appearance of celestial beings, they were likely depicted as winged anthropomorphic figures, familiar to the public from contemporary iconography. This contrasts with the wingless angels in tunics seen in liturgical dramas. Additionally, archival references to wings for actors playing angels in plays and processions support the assumption that the winged form was common.

FRANCO BENUCCI*

IL CRISTO PADOVANO DI MONTEPELOSO

Da scultura animata ‘d’area donatelliana’ a crocifisso ‘napoletano’ secentesco, e oltre

Abstract

The article focuses on the wooden Christ of Paduan origin that arrived at the cathedral of Montepeloso (Irsina), probably in 1459, together with the other works of art constituting the *de Mabilia* ‘donation’. It analyses its peculiar original characteristics (limbs and head joints, the wound of the side, perhaps mobile tongue, beard and hair in natural horsehair, etc.) and subsequent metamorphoses from an ‘animated’ artifact suitable for the ritual performances of the entire Easter *triduum* and public devotions to a static but active work in the already post-Tridentine era.

Keywords

de Mabilia ‘donation’; Animated crucifix; ‘patriarchal’ rituality; Dead Virgin; *pictura cum sculptura*.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000211

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

*Morientis in arbore Christi
expressa ad vivum populo spectatur imago,
corda hominum pietate ciens, quam vexit ad horis
præclaris Venetorum, nunc tecto fixa sub alto
respicit occasum, sed plantis ardua tangit
Virginis, & laxis templum complectitur ulnis.*
(P. Verrone, *Vita divae Euphemiae virginis*, 1088-1093)

Giunto da Padova probabilmente nel 1459 con tutti i manufatti costituenti la ‘donazione de Mabilia’ (cfr. *infra*, ad nn. 15-19), il Cristo ligneo (cm 169×164) oggi dominante l’altar maggiore della concattedrale di Irsina (fino al 1895 Montepeloso)¹ era un’opera

* Università degli Studi di Padova – franco.benucci@unipd.it.

¹ Su Roberto de Mabilia, originario di Montepeloso ma dal 1444 cappellano e nel 1450-1476 rettore della parrocchia padovana di San Daniele presso Prato della Valle, e la sua ‘donazione’ vd. C. Gelao, *Andrea Mantegna e la donazione de Mabilia alla cattedrale di Montepeloso*, Matera: La Bauta, 2003; Ead., *Andrea Mantegna scultore e la santa Eufemia di Montepeloso*, Venezia: Marsilio, 2013; F. Liguori, *Roberto de Mabilia da Montepeloso, prete e notaio in Padova, committente di Andrea Mantegna*, Matera: Giuseppe Barile, 2008; F. Benucci, M. Calzone, “Sant’Eufemia di Calcedonia: migrazioni e ideologizzazioni del culto, produzione di sosia, genesi di luoghi sacri”, in *Spazi e luoghi sacri. Espressioni ed esperienze di vissuto religioso*, a cura di L. Carnevale, Bari: Edipuglia, 2017, 195-210; Id., ed., *La ‘donazione de Mabilia’ nella cattedrale di Montepeloso. Nuove prospettive di ricerca*, Padova: Esedra, 2019; Id., “Da Padova a Parigi: usi e riusi d’un Giuseppe Flavio nel Medioevo meridionale”, in *Usi e riusi del libro manoscritto nel Medioevo meridionale*, a

funzionale alla liturgia drammatizzata del triduo pasquale e alla venerazione ravvicinata da parte dei fedeli². L'articolazione delle spalle, il movimento di capo e gambe tramite sistema di funi interne, l'avanzamento (forse) della lingua, la cavità sul costato con anta mobile e ferita passante³ lo rendevano infatti idoneo alla riattuazione liturgica del Venerdì Santo (*verba Domini*, morte, trafissione da parte di Longino, deposizione, Pietà, sepoltura) e della Pasqua (resurrezione 'da seduto?'). I dettagli realistici e umanizzanti del simulacro, invece, erano atti a stimolare la devozione popolare sia nella prolungata visione ravvicinata e orante d'una *Visitatio Sepulchri* al Sabato Santo, sia durante la 'normale' permanenza in croce *per annum* (volto scavato, capelli e originariamente barba in crine naturale, corona di rovi, bocca semiaperta, chiostra dentaria evidente, muscoli, costole e arco diaframmatico ben rilevati, vistose colate sanguinee lungo fronte, braccia, busto e piedi, eventuale ostia o reliquia riposta nel costato)⁴.

cura di A. Cossu, E. Zambardi, Turnhout: Brepols, e.d.s. (a quest'ultimi rinvio per la controversia sull'attribuzione e datazione delle opere e le ragioni dell'assunzione del 1459 come data più probabile della 'donazione', poco successiva all'esplicito 1453-1454 di alcune opere e alla cronologia tecnica ed epigrafica intorno a metà secolo di altre).

² Non escludiamo una prolungata venerazione anche nelle universali celebrazioni dell'Invenzione (il 3 maggio, particolarmente solennizzata a Montepeloso) ed Esaltazione della Croce (il 14 settembre) (cfr. F. Benucci, "«il mistero di una colonnina...» Una colonna cimiteriale da Padova a Montepeloso", in Benucci, Calzone, *La 'donazione'*, 97-107: 99). Dell'antica *Passio imaginis* celebrata il 9 novembre (cfr. M. Angheben, "Les trois images canoniques du Christ dans le décor des autels médiévaux et leurs rapports avec la liturgie eucharistique (VII^e-XV^e siècles)", *Codex Aquilarensis*, 38 (2022): 59-88: 75-76; M. Bacci, "Le *Majestats*, il *Volto Santo* e il *Cristo di Beirut*: nuove riflessioni", *Iconographica*, 13 (2014): 45-66: 51-53) non risultano invece tracce culturali tardo-medievali a Padova, dove le chiese dedicate *ab antiquo* al Salvatore (Brugine, Camin, San Salvaro di Monselice, pertinente a Santa Giustina, e di Urbana, oltre alla trevisana Veternigo) solennizzano la *Transfiguratio Domini* (il 6 agosto), né a Montepeloso, dove l'omonima chiesa (ora Santa Lucia) ha origini rinascimentali.

³ Le caratteristiche tecniche dell'opera, riscontrate (ma non pienamente comprese) già nel restauro del 2001-2002 e parzialmente evidenti nella relativa documentazione fotografica (Archivio SABAP Basilicata; B. di Mase, "Irsina: un caso emblematico delle complesse problematiche del restauro", *Basilicata Regione Notizie*, 28, 104 (2003): 149-154: 152-153; Gelao, *Mantegna e la donazione*, 120, 122; Ead., *Mantegna scultore*, 28, 40, 146 n. 67), sono state meglio indagate su nostra iniziativa nel 2018 (R. Trabace, "Indagini diagnostiche non invasive *in situ*: fluorescenza, indotta da UV, indagini multispettrali, microfotografia digitale EDXRF e radiografia digitale relative al Crocifisso ligneo policromo, ubicato nella concattedrale di Irsina (MT)", in Benucci, Calzone, *La 'donazione'*, 109-133; G. Laquale, A. Kala, "Resoconto delle analisi multispettrali e non invasive sul Crocifisso ligneo della cattedrale di Irsina", *ibid.*, 135-141). La 'sproporzione' tra testa e corpo, osservata da Gelao, *Mantegna e la donazione*, 120, dipende largamente dal fatto che in epoca ignota le gambe sono state segate all'altezza dell'anca e (come la testa) unite al busto con staffe metalliche oggi nascoste dall'ottocentesco perizoma sostitutivo dell'originale. Il Cristo pelomontano manca oggi di lingua, ma alcuni indizi la lasciano supporre originariamente presente e mobile. Indipendentemente da ciò, ma a *fortiori* se anche 'parlante', l'articolata scultura compartecipava singolarmente alle classi a), b) e parzialmente c) di C. Bino, "Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della passione (XIV-XV secolo). Linee di ricerca", *Drammaturgia*, 13 (2016): 277-311.

⁴ Sui dettagli destinati ad attirare l'attenzione dei fedeli e suscitare la pietà cfr. W. van Welle-Vink, *Body Language. The Body in Medieval Art*, Rotterdam: nai010, 2020, 25-36, 81-90. L'uso reliquiare o eucaristico della cavità trova analogie in altre sculture d'uso liturgico. Non risultano altri crocifissi 'animati' padovani, mentre a Venezia quello cinquecentesco e 'miracoloso' di San Geremia, dono d'un predicatore cappuccino, ha braccia snodate, barba e capelli in fibra naturale (cfr. *Notizia distinta [...] del Santissimo Redentor Crocifisso [...] nella Parrocchiale e Collegiata Chiesa di S. Geremia Profeta in Venezia*, Venezia: Pinelli, 1701, 6-10, 14, 23, 25-30). Quest'ultima caratteristica, comune a vari esemplari lombardo-piemontesi (cfr. V. Camelliti, "La 'donazione de Mabilia': nuove osservazioni *in itinere*. Le tre sculture", in Benucci, Calzone, *La 'donazione'*, 47-64: 63-64), ricorre a Padova nel quattrocentesco Cristo dell'oratorio della Salute (d'ignota provenienza, oggi ricoverato in Santa Croce), ritenuto conseguenza diretta della lezione plastica donatelliana, munito addirittura di capelli umani (più precoci l'esemplare "d'aspro intaglio" di Valcalda di Pieve di Cadore e quello oggi a Venezia, Tolentini: cfr. F. Magani, "Crocifissi lignei tra Quattrocento e Cinquecento", in *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro*, a cura di A.M. Spiazzi, L. Maioli, Milano: Silvana, 2007, 175-186: 175-180; R. Battaglia, "Il Crocifisso

L'uso rituale del Cristo 'parlante' e 'mobile' rientrava indubbiamente nella liturgia drammatizzata, cosiddetta 'patriarchina', praticata nel Medioevo dalla chiesa padovana. Benché manchino notizie sullo 'scavagliamento' del crocifisso o su eventuali indulgenze concesse dall'episcopato padovano ai devoti *visitatores sepulchri* nel Sabato Santo,⁵ i superstiti manoscritti liturgici padovani (cattedrale e canonica alghense) offrono alcune indicazioni sui modi d'impiego del manufatto nei riti del Venerdì Santo (alternativi all'*Adoratio Crucis*, con "un catafalco predisposto davanti all'altare maggiore, sul quale viene collocato il corpo di Cristo", condotto poi processionalmente sulla *sbara* stessa al 'sepolcro', il clero parato di nero, cantando *Lamentationes* e *Impropria, bativellam pulsando*)⁶ e del mattino di Pasqua (*Acceptio Crucis* processionale e pubblica, alternativa alla forma privata seguita, *demisso ibi pallio*, dalla *Visitatio Sepulchri* delle Marie)⁷, derivati da "versioni quattrocentesche veneziane della *Depositio crucis et hostiae*" e dell'*Elevatio* corrispondente.

Se a Venezia l'abbandono, contrastato, del rito 'patriarchino' a favore di quello romano risale a fine 1456, a Padova l'analogo passaggio iniziò assai prima, probabilmente tra 1290 e 1330⁸, ma ancora nel 1439 il vescovo Pietro Donà, "riconoscendo come dannoso, che queste sacre rappresentazioni fossero andate in disuso", energicamente "le richiama ad osservanza"⁹:

Ad Statutum recens, in quo de Ordinario fit mentio, etsi Ceremoniæ seu representationes nonnullæ, de quibus ibi tractatur, in desuetudinem per earum non observantiam abierint,

gotico doloroso della chiesa di San Nicola da Tolentino", in *Crocifissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima, 1350-1500. Modelli, diffusione, restauro*, a cura di E. Francescutti, Padova: CSA, 2013, 31-45: 37-38). Presentano indizi dell'originaria presenza d'una lingua mobile gli esemplari primoquattrocenteschi di Polverara (E. Francescutti, "Il Crocifisso di Polverara: considerazioni in margine al restauro d'un capolavoro", in *L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, a cura di C. Cavalli, A. Nante, Verona: Scripta, 2013, 69-81: 80; Milena Dean, "Il Crocifisso di Polverara: considerazioni sulla tecnica d'esecuzione e riflessioni per il restauro ancora in corso", *ibid.*, 83-99: 86-87, 96 n. 5) e Venezia, San Francesco della Vigna (G. Altissimo et al., "Il Crocifisso di San Francesco della Vigna. Per Maria Cristina Dossi (1966-2020)", *Arte Veneta*, 78 (2021): 48-79: 50, 55, 60-61).

⁵ Cfr. invece l'esempio di Langres nel 1421 in van Welle-Vink, *Body Language*, 85. La liturgia padovana al 'sepolcro', posto in Battistero, in G. Cattin, A. Vildera, eds., *Il 'Liber ordinarius' della chiesa padovana*, Padova: Isep, 2002, 122-125; G. Vecchi, *Uffici drammatici padovani*, Firenze: Olschki, 1954, 76-79.

⁶ Cfr. A. Lovato, "Le processioni della Cattedrale di Padova nei secoli XIII-XV", in Cattin, Vildera, *'Liber'*, cix-clxxii: cxxi-cxxii; Vecchi, *Uffici*, 133-160; L. Moro, G. Cattin, "Il codice 359 del Seminario di Padova (anno 1505). Canti liturgici a due voci e laude dei canonici di San Giorgio in Alga", in G. Cattin, A. Lovato, a cura di, *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, Padova: Isep, 1993, 141-189: 150-152, 159-167. L'*Adoratio Crucis* è in Cattin, Vildera, *'Liber'*, 119-121; Vecchi, *Uffici*, 38-63 (col *planctus*).

⁷ Cfr. Moro, Cattin, "Il codice", 152, 171-173; *acceptio* privata e Marie in Cattin, Vildera, *'Liber'*, 125-127; Vecchi, *Uffici*, 82-101. Bino, "Le statue", 284, 286 n. 30, 299, 305 segnala casi analoghi già trecenteschi (a Segovia, Barking, Wienhausen e altre città tedesche) di forte drammatizzazione delle cerimonie di deposizione e resurrezione aperte ai laici.

⁸ Cfr. C. Bellinati, *Contributo alla storia della Cattedrale di Padova nell'età di Giotto e della cappella Scrovegni*, a cura di G. Carraro, Padova: Padova e il suo territorio, 2014, 16-17, 51-55.

⁹ Cfr. F.S. Dondi Orogio, *Dissertazione sopra li riti, disciplina, costumanze della Chiesa di Padova sino al XIV secolo*, Padova: Stamperia del Seminario, 1816, 61, 67, richiamato già da G. de Sandre Gasparini, dir., *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medioevo*, Padova: Isep, 1974, xciii. La liceità delle tradizionali rappresentazioni liturgiche del tempo natalizio e pasquale, *ad devotionem excitandam ed ex gaudio devotionis procedentes*, era d'altronde affermata fin dal Duecento dal magistero papale (*Glossa ordinaria* alle Decretali di Gregorio IX) riecheggiato dallo *Scriptum supra Libros Sententiarum* di Tommaso d'Aquino e ripreso nel Quattrocento, in termini simili a quelli di Pietro Donà, dalla *Summa theologica* di Antonino Pierozzi: "repraesentativa piarum rerum [...] et horum exercitia de se sunt licita [...]: vana tamen, quae aliquando ibi miscentur, sunt resecanda, et multo magis si qua turpia committerentur [...], quod tamen non sit in opprobrium Ecclesiae" (cfr. C.M. Bino, "Il teatro domenicano", *Memorie domenicane*, n.s., 51-52 (2020-2021): 477-494: 482-483, 490-491).

[...] volumus, ut illæ potissimum obseventur, quæ ibidem describuntur fieri debere, in nocte Nativitatis Domini [...], Innocentium, in Festo Stellæ, in die Veneris Sancti, in die S. Paschæ, et si quæ sunt aliæ per anni circulum, quæ consueverunt observari, dummodo illæ fiant cum devotione absque tumultu et irrisione, nam ultra devotionem, ad quam populus incitatur, consurgit honor Ecclesiæ, arguitque ex hoc in mandatis illas fieri reverentia erga Deum, et cura quam ad Ecclesiam et ejus ceremonias habere tenemur. *Cod. Statutor. Capituli Pat. Rub. IX. anno 1439. Renov. sub Petro Donato Episcopo.*

La volontà vescovile non dovette però bastare a far resistere forme liturgiche da tempo declinanti, relegando così definitivamente tali drammatizzazioni tra le sacre rappresentazioni devozionali appannaggio delle confraternite¹⁰, come potrebbe indicare il fatto che già nel 1458 le clarisse dell'Arcella, ramo femminile dell'ordine forse più legato al dramma sacro tradizionale, avevano provveduto a farsi scolpire e dipingere dal tedesco Girolamo *ab organis* un nuovo crocifisso ligneo (forse sostitutivo d'un simulacro articolato), valutato allora 16 ducati d'oro da Bartolomeo marangone, Bartolomeo Bellano e Francesco Squarcione¹¹. Ignoriamo l'origine dell'esemplare che Roberto de Mabilia trasferì a Montepeloso, forse dismesso da una chiesa padovana a seguito dell'abbandono del rito 'patriarchino', ma potremmo ipotizzare che esso provenisse dalla fraglia del Buon Gesù, sorta nel 1423 (esito della prima predicazione padovana di Bernardino da Siena) nell'ambito dell'abbazia di Santa Giustina, da cui la parrocchia di San Daniele dipendeva¹². La sensibilità di Roberto per le potenzialità 'performative' d'un crocifisso 'animato' – sia nell'uso liturgico riaffermato dal vescovo Donà (e certo praticato anche da alghensi e benedettini giustiniani, collegati dalla figura di Ludovico Barbo)¹³, che nel 'teatro' devozionale e omiletico, suscitata forse dall'aver assistito già alla seconda predicazione bernardiniana al Santo (anch'esso vicino a San Daniele) nel 1443 e assai probabilmente a quelle del francescano Giovanni da Capestrano a Santa Giustina (1443, 1450, 1451) – potrà poi essersi affinata grazie al fratello Bernardo, domenicano, ospite documentato a San Daniele nel 1473¹⁴.

La prima fonte relativa al Cristo pelomontano è la *Vita divae Euphemiae*, poe-

¹⁰ Diverse narrazioni di passione (includenti esplicitamente lo 'scavagliamento'), resurrezione e *visitatio sepulchri*, ricorrono nelle trecentesche *laude* d'area veneta edite da G. Fabris, *Il più antico laudario veneto con la bibliografia delle laude*, Vicenza: Tipografia S. Giuseppe, 1907, 23-29, 83-85 e *passim*; S. Orlando, "Assaggi duecenteschi: la lauda escorialense", *Studi di filologia italiana*, 39 (1981): 5-21 (databile però paleograficamente al Trecento).

¹¹ Cfr. E. Rigoni, "Lo scultore Egidio da Wiener Neustadt a Padova" [1929-30], in *L'arte rinascimentale a Padova. Studi e documenti*, Padova: Antenore, 1970, 57-73: 65, doc. XII. Altre notizie su "magister Jeronimus filius magistri Simonis fabri de Alemaniam, habitator Padue in contrata Sancti Antonij, pictor et sculptor figurarum tam lignearum quam lapidearum et constructor organorum", dal 2 ottobre 1443 in società triennale con due organari viennesi attivi a Padova, nel 1460 impegnato a riparare l'organo del notaio Antonio Santacroce e probabilmente nel 1448-1462 manutentore dell'orologio del Santo, in E. Rigoni, "Organari italiani e tedeschi a Padova nel Quattrocento", *Note d'archivio per la storia musicale*, 13 (1936): 7-21: 10, doc. XI; *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, Padova: Biblioteca Antoniana, 1983-1989, I, 691 nnⁱ 1-8; IV, 486 n^o 39.

¹² Cfr. A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova: P. Paolo Tozzi, 1623, 494 (situazione analoga, di crocifisso forse proveniente dalla bernardiniana confraternita del Buon Gesù di Umbertide, richiama S. Cavatorti, *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Passignano: Aguiaplano, 2016, 103 n. 11). L'abbazia padovana conserva tuttora, in sacrestia e altrove, alcuni esemplari lapidei del trigramma bernardiniano sia in minuscola gotica, databili post-1432, che in capitale: cfr. F. Benucci, ed., *Corpus dell'epigrafia medievale di Padova*, <http://cem.dissgea.unipd.it/>, scheda 58. S. Giustina 4. Una tavoletta *yhs*, però ante-1432, è anche a San Daniele (canonica).

¹³ Cfr. Moro, Cattin, "Il codice", 156; Bino, "Le statue", 284-287.

¹⁴ Cfr. Liguori, *Roberto de Mabilia*, 119; per il 'teatro' degli ordini mendicanti: Bino, "Le statue", 288-295; Ead., "Il teatro", 487-491.

metto agiografico edito nel 1592, in cui l'arcidiacono locale Pasquale Verrone illustra anche vicende e consistenza della 'donazione de Mabilia' esaltandone, con qualche equivoco, il protagonista. Il passo dedicato al crocifisso, qui riportato in esergo¹⁵, ne descrive la situazione 133 anni dopo l'arrivo a Montepeloso. A quell'epoca, già post-tridentina, il popolo poteva vedere la "Morientis [...] Christi expressa ad vivum [...] imago" venuta dalle terre venete, forse ancora affissa all'originale *arbor crucis*, oggi disperso, nella bassa cappella di Sant'Eufemia, nella navata nordest della cattedrale, appesa al sommo della volta e rivolta a occidente: i piedi sfioravano la testa della statua della vergine Eufemia, evidentemente posta sull'altare, mentre le braccia distese parevano abbracciare l'intero tempio. L'autore non accenna ad alcun movimento dell'*imago*, né ad alcuna occasione in cui le sue *ulnae* non fossero *laxae* ma poste lungo i fianchi o incrociate sul ventre: segno probabilmente che essa non era già più movimentata a fini liturgico-devozionali, né assumeva mai la posizione del depono, restando sempre in quella del crocifisso. Malgrado l'acquisita staticità controriformata, essa manteneva tuttavia la capacità d'agire per cui era stata concepita: al di là della stretta relazione, all'interno della cappella, col simulacro della martire calcedoniese divenuta patrona di Montepeloso e fulcro della 'donazione' (statua, reliquiario, velo, trittico mantegnesco, *legenda* miniata)¹⁶, abbracciava l'intero tempio e, nell'offrirsi alla vista del popolo, riusciva ancora a muovere i cuori a pietà, come preconizzava Pietro Donà¹⁷.

Altro importante nucleo d'opere della 'donazione', legato al culto mariano, comprendeva l'ufficio miniato, la statua lapidea della *Mater Dei* di matrice donatelliana (quasi una replica della padovana *Madonna del bussolà* di San Gaetano), tuttora conservata nella cattedrale irsinese e anch'essa nel 1592 collocata nella cappella di Sant'Eufemia, di giuspatronato della famiglia de Magistris¹⁸, e una perduta scultura lignea po-

¹⁵ P. Verrone, *Vita divae Euphemiae virginis et martyris*, Napoli: G. Giacomo Carlino-Antonio Pace, 1592, 1088-1093. Riproduce l'opera, offrendone anche un'imprecisa traduzione, N. di Pasquale, *Vita di Sant'Eufemia Vergine e Martire di Calcedonia protettrice della città di Irsina* [1987], Matera: BMG, 2001, I-LXV (L-LIX erroneamente omesse), ne riedita stralci Gelao, *Mantegna e la donazione*, 133-145, pure con traduzione inesatta (il passo in questione ripetutamente alle pp. XLIX-LX, 88; 139-140). Non sorprendentemente, la 'donazione' comprendeva anche alcune uova di struzzo, oggetti d'alto valore simbolico talvolta impiegati nelle liturgie pasquali medievali (cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario di Cristo* [1940], Roma: Arkeios, 1994, II, 278-281), nel 1592 utilizzate solo come *cesedeli* decorativi appesi ai travi delle cappelle (cfr. Verrore, *Vita*, 1114-1115; di Pasquale, *Vita*, LXI, 89; Gelao, *Mantegna e la donazione*, 140).

¹⁶ Accenna alle altre opere Verrone, *Vita*, 1034-1060, 1074-1088, 1121-1126, 1146-1162. Oltre a quanto indicato *supra* e *infra*, la 'donazione' comprendeva un grande fonte battesimale e una colonna cimiteriale in Rosso veronese, un ufficio dei morti miniato e probabilmente un ostensorio eucaristico (ora reliquiario di San Pietro) e quattro libri liturgici pergamenei (graduale, antifonario, *comune Sanctorum*, festivo), che il più antico inventario della cappella di Sant'Eufemia di Montepeloso (1570) accomuna alle altre opere (ASDMP, *Cappellanie*, b. 5, fasc. 1, sottofasc. 1, ff. 2v, [6]rv).

¹⁷ L'accenno all'abbraccio è peraltro reminiscenze dell'*Epistola* 'lateranense' di Pier Damiani, dove è la cattedrale papale che "tamquam expansis divinae misericordiae brachiis [...] universalis aecclesia omnem ambitum totius orbis amplectitur" (cfr. *Die Briefe des Petrus Damiani*, II, a cura di K. Reindel, München: MGH, 1988 (*Epistolae*, 2. *Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, 4.II), 56, ep. 48).

¹⁸ "Marmoreas etiam terris, pelagoque ferendas effigies curavit, [...] referunt vivos in marmore vultus: una Dei matris, sed Virginis altera formam indicat, ipse rudi quam effingere carmine conor: has domus egregie servat, curatque Magistra estque patronatus hoc quondam iure sacellum a gelida (ut cunctis noctis) regione locatum": Verrone, *Vita*, 1094-1102 (di Pasquale, *Vita*, LX, 88-89; Gelao, *Mantegna e la donazione*, 139-140). Sulla *Mater Dei* irsinese cfr. Camelliti, "La 'donazione'", 58-61. Fuorvianti per dovere disciplinare E. Cera, M. Scansani, "Una nuova proposta e una nuova cronologia per la *Mater Dei* della cattedrale di Irsina", in Bennucci, Calzone, *La 'donazione'*, 65-72, e (sulla padovana *Madonna del Bussolà*, neppure riconosciuta nella sua specificità iconografica) M. Ceriana, "Prima di San Gaetano: la chiesa umiliata dei Ss.

licromata della Vergine transita che, situata allora normalmente presso l'ingresso del tempio, dedicato all'Assunta, ogni 15 agosto veniva posta sull'altar maggiore per ricevere l'omaggio, simile a quello dell'*Adoratio Crucis* ma con distinto *focus* rituale, delle anziane pelomontane:

Inque recensitis donis numeratur imago
extintæ [sic] Matris Domini, iacet illa sepulti
corporis in morem, cedro deducta virenti:
hæc tegitur totum glauco per corpus amictu,
plantis nuda suis, obitu sed pallida vultu:
hoc adytum templi fulvo pretiosius auro
munus habet, cum læta dies sextilis adivit
quinta super decima, qua Christus corpus ad astra
maternum traxit, media componitur ara.
Ocyus huc omnes sacram longo ordine Matres
ingressæ effigiem venerantur, et oscula figunt¹⁹.

Tempo dopo, una visita pastorale di Raffaele Riario (1678 o 1682) c'informa che la cattedrale pelomontana aveva mutato assetto, facendo del crocifisso l'elemento focale d'un dispositivo cultuale unificato e dalle caratteristiche singolari:

Accessit [...] ad visitationem altaris Sanctissimi Crocefifixi [sic] in parte dextera dictæ ecclesiæ extra chorum, et est prima cappella a parte dextera, habentem iconem Christi in crucem acti ex opere relevato valde devotam, ac quæ imago habet retro pannum sericum villosum vulgo velluto rubri coloris, nec non a parte anteriori cooperitur tela cerulei coloris in cuius frontispicio adest depicta [sic] imago Sanctissimi Crocefifixi, [...] et est de jure patronatus canonicorum dittæ [sic] ecclesiæ, et habet pro onere varias missarum celebrationes ad quas tenetur Capitulum predittum [sic], et [...] mandavit quod [...] qualibet feria sexta canitur lytania sanctissimi Crocefifixi [sic] cum hymno Stabat Mater ab hebdomadariis cuiuslibet hebdomadæ, pariter pro onere ditti Capituli, pro observanda pia dispositione quondam Catharinæ Romanzæ. Sub altare predittum quod vacuum est adest quædam statua Beatæ Mariæ Virginis iacentis pariter valde devota, quæ ostiolo ante pannum ditti altaris clauditur²⁰.

Simone e Giuda, ovvero di S. Francesco Piccolo, e il suo arredo", in *La chiesa di San Gaetano in Padova. Archeologia Storia Arte Architettura e Restauro*, a cura di G. Zampieri, Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2024, 151-180: 163-168.

¹⁹ Verrone, *Vita*, 1103-1113 (di Pasquale, *Vita*, LX, 89; Gelao, *Mantegna e la donazione*, 140). Fu M. Ceriana, "Il Rinascimento adriatico. Le opere, gli artefici, le parole: da Nord a Sud e viceversa", in *Il Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, a cura di D. Catalano et al., Napoli: Prismi politecnica, 2019, 105-127: 109, 126 n. 34, a intuire trattarsi d'una statua in legno di cedro e non d'un dipinto della *Dormitio Virginis* singolarmente ambientata sotto un cedro, come precedentemente ritenuto. Tralasciando i molti rilievi, non solo d'area veneta, raffiguranti la Vergine morente circondata dagli apostoli, legati perlopiù a contesti funerari (tra le eccezioni, il gruppo romanico in stucco nella lunetta dell'altare della cripta di Civate, San Pietro al Monte, e quello quattrocentesco fittile di Adria, Basilica della Tomba, parte d'una smembrata ancona d'altare variamente attribuita: L.M. Belloni et al., *Castelli basiliche e ville. Tesori architettonici lariani nel tempo*, Como-Lecco, La Provincia, 1991, 133; J. Zennari, *Adria e il suo territorio attraverso i secoli. Ricostruzione storica*, Adria: A. Zanibelli, 1931, 252; P. Bellintani et al., *Rovigo e la sua provincia. Guida Turistica e culturale* [1991], Rovigo: Amministrazione provinciale, Assessorato al turismo, 2003, 88), Udine conserva una rara *Vergine transita* isolata, scultura lignea policromata e dorata d'ambito veneziano primoquattrocentesco, attualmente in restauro e verosimilmente analoga all'esemplare perduto di Irsina: "La *Dormitio Virginis* della chiesa udinese di Santa Maria di Castello", ultima modifica 6 novembre 2020, <http://www.sabap.fvg.beniculturali.it/la-dormitio-virginis-della-chiesa-udinese-di-santa-maria-di-castello/>.

²⁰ ASDMp, *Atti Sacre Visite*, b. 1, fasc. 2, cc.n.nn.: *Visitatio illustrissimi episcopi Raphaelis Riario*, s.v.

Il crocifisso era stato dunque spostato dalla cappella di Sant'Eufemia, al centro della navata nordest, all'omonimo altare subito fuori del coro sulla destra, nel transetto sudovest, dov'è anche nella cattedrale attuale²¹, passando così dai giuspatroni de Magistris ai canonici. L'altare del Crocifisso risultava infatti posizionato lì già il 22 maggio 1628, data della prima visita pastorale di Teodoro Palleone, il cui verbale lo indica "constructum ut dixerunt a predecessore nostro Francisco Persico episcopo"²². Poiché quest'ultimo fu vescovo di Montepeloso nel 1605-1615 e, pur senza menzionare l'altare del Crocifisso, la sua *relatio ad limina* dell'8 giugno 1610 riferisce d'ingenti lavori di sistemazione e nuove costruzioni nella cattedrale²³, l'uscita dell'opera dalla cappella di Sant'Eufemia risalirà già a quell'epoca.

Il verbale Riario non accenna a particolari caratteristiche della scultura, già da tempo divenuta un'opera 'fissa', né alla devozione di cui era oggetto, ma essa doveva godere d'un culto particolare, quasi si trattasse d'un crocifisso miracoloso, come indica il telo azzurro steso davanti all'opera a nasconderla alla vista nei tempi ordinari, ma al tempo stesso a richiamarne la presenza grazie all'analoga immagine dipinta e a far desiderare ai fedeli l'arrivo delle occasioni speciali in cui la cortina s'apriva e il sacro simulacro, risaltante sul velluto rosso, era direttamente contemplabile²⁴. Rilevante è anche lo stretto rapporto fisico (una nicchia sotto l'altare, chiusa dallo stesso sportello che ne proteggeva il panno) e devozionale (litanie e *Stabat mater* che il vescovo prescrive di cantare ogni venerdì secondo disposizione d'una devota) che, evidentemente da tempo, legava il crocifisso alla sottostante statua della *Vergine giacente*. Tale definizione e la stessa conformazione della nicchia dell'altare suggeriscono che fosse proprio la Vergine transita descritta da Verrone.

Ma tempi e gusti stavano cambiando. Domenico Potenza, nella sua visita canonica del 17 ottobre 1738, "visitavit Altare Sanctissimi Crucifixi de jure Reverendissimi Capituli cuius effigies fictitiam barbam monstruose demonstrat, ideoque mandavit amoveri et auferri, et in capite renovari coronam spineam"²⁵. L'originaria barba in fibra naturale dovette così sparire, sostituita da quella dipinta, mantenuta fino al restauro del 2001-2002, alterando irreversibilmente la fisionomia dell'antico crocifisso e rendendo difficili valutarne ora la specificità così esplicitamente rifiutata.

Malgrado tutto, nella *Sacra visita* di Cesare Rossi del 16 aprile 1741 l'assetto generale appariva ancora sostanzialmente immutato ("Capella Sanctissimi Crucifixi [...] habetur Crux cum Crucifixo Domino anaglypho, velo quotidie contacta [...]: ara est cæmentitia et fornicata, sub cuius fornice visitur statua Beatæ Mariæ Virginis dormientis"), ma il presule decretò allora "quod ara inter hujus anni curriculum

²¹ Fino al 2001 quell'altare ospitava infatti il crocifisso che ora domina l'altar maggiore.

²² ASDMp, *Atti Sacre Visite*, b. 1, fasc. 2: *Visita Palleoni*, 9.

²³ Cfr. ASV, *S. Congr. Concilii. Relationes*, b. 543 *Montis Pelusii a. 1589 ad a. 1818*, f. 21rv.

²⁴ Anche il crocifisso ligneo donatelliano della chiesa servita padovana, ritenuto miracoloso dopo il ripetuto sanguinamento del 1512, risultava nel 1684 normalmente nascosto da "due velli di zendale, uno rosso e uno pavonazzo che si tiene stabilmente davanti", mentre nel Settecento quello anteriore sarà di velluto nero guarnito d'oro e successivamente violaceo (cfr. E. Francescutti, "Svelare il divino. Il restauro del Crocifisso ligneo di Donatello nella chiesa dei Servi di Padova", in *Donatello svelato, capolavori a confronto. Il Crocifisso di Santa Maria dei Servi a Padova e il suo restauro*, a cura di A. Nante, M. Mercalli, Venezia: Marsilio, 2015, 71-87: 75). Analoghi artifici volti all'incremento della devozione popolare cita Cavatorti, *Giovanni Teutonico*, 163-164 per Terni, Santa Maria delle Grazie, e Spello, San Girolamo. Ampie considerazioni generali e puntuali sul valore simbolico e l'uso liturgico di velami e tendaggi nei saggi raccolti in L.-J. Bord, V. Debais, É. Palazzo, dir., *Le rideau, le voile et le dévoilement, du Proche-Orient à l'Occident médiéval*, Paris: Geuthner, 2019. In particolare, sul tema della visibilità e invisibilità di Dio, B. Boerner, "Le voile de Carême illustré d'images et la visibilité de Dieu", *ivi*, 67-89: 68, 76-77.

²⁵ ASDMp, *Atti Sacre Visite*, b. 1, fasc. 2, c.n.nn.: *Visite Potenza*, s.v.

reducatur ad formam [...] et vel de novo statua construat, vel in icone Domini Crucifixi depinguatur [*sic*]²⁶. Il che portò all'ulteriore modifica del dispositivo cultuale centrato sul crocifisso. Obbedendo all'indicazione vescovile, eliminata dalla nicchia dell'altare la statua della Vergine 'dormiente', l'immagine mariana venne ripresa nella tela collocata dietro al crocifisso, verosimilmente sostitutiva del velluto rosso citato dal vescovo Riario, raffigurante Giovanni sorreggente l'Addolorata svenuta sotto la croce, come attesta già la visita pastorale di Agostino de Simone (15 gennaio 1764), quando sull'altare del Crocifisso risultava solo l'"effigies Sanctissimi Crucifixi, ad cuius pedes depicta est semiviva Virgo Dolorosa ejus Mater cum sancto Joanne evangelista, quae serico rubro velo operitur"²⁷.

Dal 1770, demolita nel 1765 l'ormai fatiscente cattedrale e perdurando l'anno cantiere della sua ricostruzione, arredi e funzioni della chiesa vescovile furono trasferiti a San Francesco²⁸. Il crocifisso subì quindi vari spostamenti, per ritrovare infine stabile collocazione, velo sempre incluso, presso l'altare del transetto sudovest del nuovo edificio consacrato dal vescovo Michele Arcangelo Lupoli il 26 settembre 1802²⁹. Qui la scultura risaltava sull'uniforme sfondo nero di una tela dipinta solo coi due *Dolenti* stanti sui lati³⁰, dando luogo di fatto a un'opera mista di *pittura cum sculptura*, ricalcando vari noti e ben precedenti casi di crocifisso integrato alla pala d'altare³¹. Il vano vetrato sotto la mensa accolse invece stabilmente – in una sorta d'ulteriore reinterpretazione 'archeologica' del contesto dettata forse dalla memoria dell'originaria natura 'animata' del Cristo – un *Deposto* in cartapesta, diverso da quello utilizzato per l'annuale 'sepolcro' del Venerdì e Sabato Santo nell'adiacente oratorio dell'Addolorata.

Tale situazione perdurò fino ai restauri del 2001-2002, condotti dall'avversana Rosa Maria Arena sotto sorveglianza della Soprintendenza PSAE della Basilicata, interessando sia la tela che il Cristo ligneo. L'intervento sulla tela rivelò una serie di ridipinture, tra cui quella firmata "Marchius Meglio F." e datata 1787 (quindi probabilmente conseguenza dell'adattamento alla chiesa minoritica degli elementi d'arredo liturgico lì trasferiti dal duomo), col Cristo in croce e "ai lati le immagini della Vergine che guarda in alto, mentre san Giovanni solleva l'indice verso il Cristo"³². Rimosso ogni rifacimento, tornò alla luce l'originario dipinto oggi sull'altare, risalente al tardo Seicento, raffigurante una classica *Crocifissione* con Giovanni sorreggente l'Addolorata, la Maddalena e l'altra Maria³³. Si tratta dello stesso dipinto citato nel 1764 dal

²⁶ ASDMp, *Atti Sacre Visite*, b. 1, fasc. 4, f. 15rv.

²⁷ ASDMp, *Atti Sacre Visite*, b. 1, fasc. 5.I, f. 6r.

²⁸ Cfr. N. di Pasquale, *Mille anni di memorie storiche della diocesi di Montepeloso (ora Irsina) 988-1988*, Matera: Amministrazione provinciale, 1989, 70, 284, 290.

²⁹ Per le alterne vicende del lungo cantiere cfr. Benucci, «il mistero», 98.

³⁰ Cfr. di Mase, "Irsina", 152.

³¹ Oltre ai casi umbro-abruzzesi richiamati da Bino, "Le statue", 295; Cavatorti, *Giovanni Teutonico*, 163-164, 221, 230-231, dove figurano spesso anche santi legati all'ordine mendicante titolare della chiesa d'origine delle opere (eremitana, non domenicana, Sant'Agostino di Narni; rilevanti i casi dei crocifissi 'teutonici' di Lugnano in Teverina, con braccia e lingua mobili, e Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, da San Francesco al Monte, 1469 ca., integrato all'opistografa 'Pala di Monteripido' del Perugino, 1502-1504, recante sul retro l'*Incoronazione della Vergine*, non casualmente esito finale della *Dormitio* presente *olim* a Montepeloso), ricordiamo il crocifisso di Colonia, Wallraf Richartz Museum, integrato a una tela di Bartholomäus Bruyn senior (1515-1520) colla Vergine, Giovanni e una donatrice (cfr. Angheben, "Les trois images", 76).

³² Di Mase, "Irsina", 150. L'atteggiamento descritto ricorda quello 'belliniano' del gruppo scultoreo di Verbenico: cfr. I. Matejčić, "Il Crocifisso rinascimentale della basilica Eufrasiana di Parenzo e altri esempi tra le due sponde dell'Adriatico", in Francescutti, *Crocifissi*, 133-144: 140-141, tav. 98.

³³ Cfr. di Mase, "Irsina", 150.

vescovo di Simone (allora però evidentemente ritoccato occultando le due Marie) e di cui esiste in sacrestia una copia settecentesca, opera di Domenico Polino (1751-post 1800?), opportunamente realizzata ‘per memoria’ prima d’alterarne radicalmente l’aspetto³⁴.

Il Cristo venne invece interamente smontato, consolidato, ripulito da vecchie stucature e ridipinture (recuperando l’incarnato originale e scoprendo così anta e cavità del costato), nonché dalla settecentesca barba dipinta, e dettagliatamente fotografato nelle sue componenti, con articolazioni omerali ben evidenti e funi di manovra fuoriuscenti da inguine, collo e cranio. Senza comprenderne la natura di manufatto eccezionalmente snodato del Quattrocento padovano, riprendendo *verbatim* la vecchia scheda O/A esso fu però classificato come “pregevole opera d’un ignoto scultore lucano del XVII secolo che riprende modelli cinquecenteschi”³⁵ e trattato “come una ‘qualsiasi’ scultura napoletana del Seicento”³⁶. Rifissate le staffe metalliche di gambe e testa (vd. n. 3), rinnovate chioma di stoppa e corona spinea, ricostruite alcune dita perdute e incollate le braccia al busto ‘paralizzandole’ in posizione molto arretrata e innaturale, il Cristo, ormai glabro e irricognoscibile, fu rimesso sulla croce, issata su un montante metallico dietro e sopra l’altar maggiore, secondo criteri ‘postconciliari’.

Il restauro è stato quindi un’occasione perduta, rivelandosi anzi dannoso e (forse) irreversibile: non intendendo la reale natura del Cristo, non s’è nemmeno valutata l’ipotesi di riportarlo all’originaria situazione, riattivando o almeno preservando i meccanismi di movimento degli arti e del capo, procedendo invece, per presunte esigenze conservative, a consolidarne la figura, resa ormai inamovibile dalla croce. Rimosso inoltre dalla sua sede storica e dal lì riconquistato rapporto croce-sepolcro, il crocifisso ha perso anche la continuità visiva e devozionale del suo secolare culto ed è ora relegato in una posizione lontana, inaccessibile, male illuminata e d’ostacolo all’unitaria visione dell’area presbiteriale, di fronte all’organo coll’arma del vescovo Lupoli, attenzionato quindi quasi solo dai critici d’arte, spesso lanciati in dissonanti quanto estremistiche valutazioni estetiche o in avventurose e gratuite comparazioni.

Tali giudizi spaziano infatti dall’entusiasmo per l’“effetto di ‘scurto’” della visione dal basso e per il volto “asciutto” che “pare precorrere [...] quello tragico e consunto della *Maddalena* donatelliana” avvicinando l’opera anche “al mondo ‘mantegnesco’”, tanto da ritenere il crocifisso opera “d’altissima qualità plastica” ascrivibile “ad area donatelliana” o alla stessa “cerchia” o “bottega di Donatello”, postulando così “un maestro d’eccezionale sensibilità [che ne] abbia pienamente assimilato lo spirito innovatore e sperimentale”³⁷, alla sprezzante contraddizione per cui, se l’ignoto autore “mostra ormai [...] una nuova consapevolezza anatomica, [...] nella quale si avverte che il magistero donatelliano non è passato invano”, il Cristo “tradisce però la mano d’un intagliatore di *routine* (un ‘crocifissaio?’)”, mostrando una “fattura a tratti men che mediocre”, un “montaggio [...] approntato con una tecnica da burattino”, e quin-

³⁴ Cfr. N. Nicoletti, “Domenico Polino”, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, a cura di E. Acanfora, Firenze: Mandragora, 2009, 260-261 (con discutibile ricostruzione).

³⁵ C. Gelao, *Scheda O/A 17/00038231* (25.IX.1979), Soprintendenza BB.AA.SS. Matera; di Mase, “Irsina”, 152.

³⁶ Così Barbara Improta, storica dell’arte della SABAP Basilicata, allo scrivente 9 novembre 2018 e al pubblico 16 dicembre 2023.

³⁷ Cfr. Gelao, *Mantegna e la donazione*, 118-123; Ead., *Mantegna scultore*, 28; Ead., “La scultura in Puglia e Basilicata”, in *Bari, la Puglia e Venezia*, a cura di V. Bianchi, C. Gelao, Bari: Mario Adda, 2013: 279-297: 284, 293-294, 296.

di “definisce esemplarmente i limiti entro i quali potevano muoversi i divulgatori di mestiere”³⁸. Assai subdola è infine l’affermazione che “il naturalismo senza remore del corpo e del volto [...], perfettamente adatto ad un oggetto ‘teatrale’, non ha nulla a che fare con il sublime equilibrio tra naturale fisicità e idealizzazione dei *Cristi* padovani di Donatello, un punto di stile difficilmente comprensibile per le botteghe dei pur ottimi artefici di figure seriali del Salvatore crocifisso”: nel negare “quel riferimento donatelliano che pare condizionato un poco meccanicamente dalla supposta origine padovana della scultura ma che non è dimostrato (e dimostrabile) da convincenti confronti visivi”, si suggerisce che anatomia e tratti fisiognomici del Cristo irsinese “si confrontano bene con una produzione veneziana che si ancora cronologicamente a quello bellissimo issato sul coro dei Frari entro il 1475 e che vede alcuni esemplari ‘drammatizzabili’ alla bisogna”, per cui “anche questo pezzo [...] potrebbe tranquillamente essere stato portato a Irsina da prete Roberto dopo il 1469, dopo esserselo procurato da un artefice specializzato in simili oggetti”³⁹. Confrontare genericamente il crocifisso pelomontano con manufatti più tardi e profondamente diversi quali le molte opere collegate al Maestro del Crocifisso dei Frari (che hanno corona, chiome e perizoma lignei, mancano d’articolazioni e cavità del costato né, se l’irsinese l’aveva, presentano lingua mobile)⁴⁰ significa infatti trascurare la specificità del primo, oggi compromessa specie dalla perdita delle chiome originali⁴¹ (vd. n. 4), al solo scopo di postdatare la ‘donazione’, che confermo invece (non per arbitrarie quanto inaffidabili valutazioni stilistiche⁴², ma secondo un’attenta ricognizione storica e tecnica e l’utilizzo rigoroso delle fonti: vd. n. 1) avvenuta probabilmente nel 1459.

³⁸ F. Caglioti, “Il ‘Crocifisso’ ligneo di Donatello per i Servi di Padova”, *Prospettiva*, 130-131 (2008): 50-106: 74: non intuendo vicissitudini e originaria ‘animatezza’ dell’opera, l’autore lamenta che testa e gambe siano separate dal busto, bacino e glutei manchine e chiome e perizoma non siano scolpiti, imputandolo all’i-nabilità o pigrizia dell’artefice: giudizio ripetuto, ignorando Gelao, *Mantegna scultore*, 28, 146 n. 67, che chiariva già parzialmente la situazione (nell’occasione anzi personalmente attaccata), in F. Caglioti, “Da Firenze a Padova: i tre Crocifissi grandi di Donatello”, conferenza all’esposizione “Donatello svelato. Capolavori a confronto”, Padova, Museo Diocesano, 8 maggio 2015.

³⁹ M. Ceriana, *Recensione* a Benucci, Calzone, *La ‘donazione’*, *Napoli nobilissima*, 8, 1 (2022): 65-71: 67-68.

⁴⁰ Coll’eccezione per la lingua dell’esemplare di San Pietro di Castello, Cappella Lando. Una sintesi sulle attivissime botteghe ispirate dall’opera del Maestro in Cavatorti, *Giovanni Teutonico*, 101-104.

⁴¹ Preciso al riguardo che il gruppo dello scrivente mai ne ha proposto il reintegro, né ipotizzato alcun restauro dell’opera. Ceriana, *Recensione*, 70 n. 19, lascia infatti intendere che l’ampia relazione tecnica inclusa nel volume recensito volesse suggerire di “ricreare i capelli e la barba per un crocifisso che li ha persi”: l’ovvio enunciato conseguente che, secondo quanto “personalmente verificato in tanti anni di direzioni di restauri di tali materiali, [...] se non si riesce a modellare barba e capelli [...] ottenendo un colore e una forma consona ed esemplata su opere coeve provviste di capigliature lignee, è preferibile lasciare alla scultura la sua nudità che [...] ne facilita una lettura ‘filologica’”, sembra piuttosto tradire un suo passato intendimento. Sull’incapacità dei critici d’arte e della mera analisi stilistica di comprendere e correttamente analizzare le sculture polimeriche cfr. già M. Giletti, “Le Christ en croix de l’église Saint-Jean-l’Évangéliste de Najac, Aveyron. De l’étude de cas aux perspectives de recherche sur la matérialité en conservation-restauration”, in C. Ambrosino, F. Carta, Ph. Sénéchal, dir., *Sculptures polymatérielles du Moyen Âge et de la Renaissance en Europe et dans le bassin méditerranéen*, Roma: Campisano, 2023, 67-75: 70-71, 74 n. 17.

⁴² Ceriana, *Recensione*, 66, presume invece che “fino a prova documentaria contraria, fa fede la cronologia delle opere che va ricavata per via di stile e che ha essa stessa, ovviamente, una valenza documentaria”: assunto evidentemente circolare e dalla debolezza altrove riconosciuta dall’autore stesso (Altissimo et al., “Il Crocifisso”, 63, circa l’ipotetica datazione 1431-1436 del crocifisso di San Francesco della Vigna: “tale data, tuttavia, non si può desumere da nessun documento che risulti più probante dello stile dell’opera stessa”).

Figura 1 - Irsina Mr, Cattedrale S. Maria Assunta, il crocifisso come si presenta oggi, alzato sopra l'altar maggiore, con l'anta del costato socchiusa



Figura 2 - *Particolare della testa, separata dal busto, glabra, con bocca aperta, denti visibili, corona spinea e chiome in fibra naturale*



Figura 3 - *Particolare della cavità del costato, con anta aperta e ferita passante (a scopo dimostrativo vi è inserita una chiave)*



Figura 4 - *Il crocefisso posto a terra prima del restauro del 2001: si notano il volto, senza capigliatura e con barba dipinta, e le gambe separate dal busto e articolate all'altezza delle anche*



Figura 5 - Particolare del busto, con cavità del costato chiusa e ancora mascherata dalle stuccature, e della testa, con barba dipinta e cratere sommitale

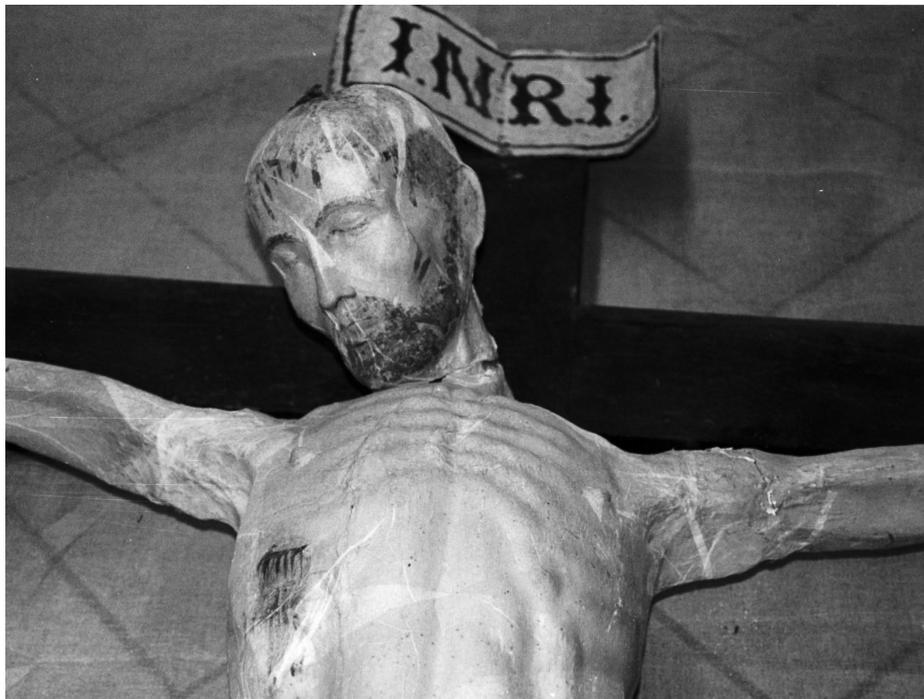


Figura 6 - Particolari della testa: a-b. durante il restauro 2001, dal cratere sommitale e dalla base del collo spuntano le estremità tagliate delle funi di movimento; c. foro in posizione occipitale, probabilmente comunicante con la cavità orale; d-e. radiografie 2018, con la staffa di fissaggio posteriore: in corrispondenza del naso si riconosce il percorso interno delle funi di movimento avvolte a spirale, l'area chiara sopra alla bocca corrisponde al fondo alla cavità orale probabilmente comunicante col foro occipitale



Figura 7 - Particolari del busto durante il restauro 2001: a. dal collo fuoriescono le funi per il movimento della testa, b. l'articolazione della spalla destra.

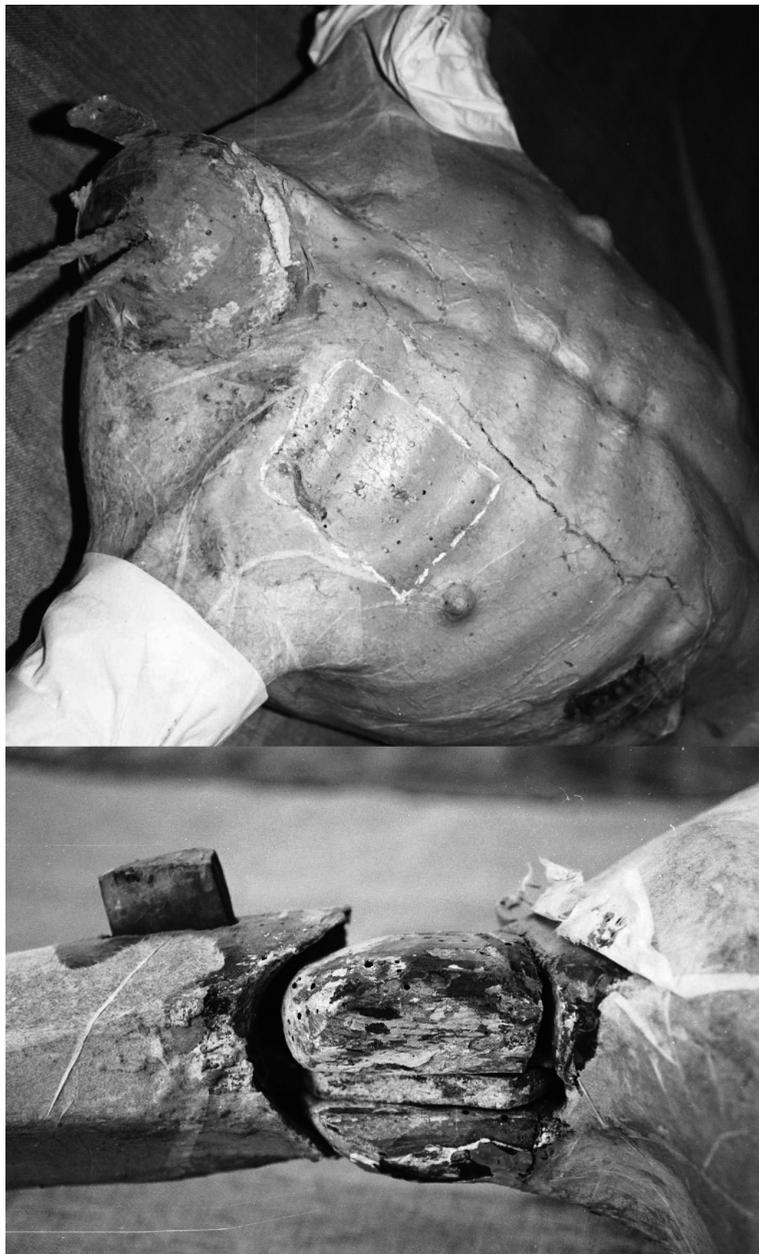


Figura 8 - Il busto durante il restauro 2001: a. visione frontale con le articolazioni delle spalle, la cavità del costato priva di anta, le estremità delle funi per il movimento delle gambe tagliate all'altezza delle anche; b. visione dorsale con le articolazioni delle spalle e una cavità controlaterale rispetto a quella del costato



Figura 9 - *Irsina Mt, Cattedrale S. Maria Assunta, l'altare del Crocifisso nel transetto sudovest come si presenta oggi, con la secentesca pala della Crocifissione e il Deposito di cartapesta sotto la mensa*



ANDREW HORN*

EMPATHY AND THE PERFORMING BODY: THE SCULPTED *COMPIANTO* IN EARLY MODERN LOMBARDY**

Abstract

From the late Middle Ages through the early modern period, scenes from Christ's Passion portrayed in devotional literature, liturgical drama and art represent a devotional and meditative strain in religious culture in which powerful emotions are elicited in the individual and the community of faithful, in order to empathically involve them in this tragic narrative. In northern Italy, sculpted ensembles of the *Compianto sul Cristo morto*, or *Lamentation Over the Dead Christ*, rendered in terracotta and wood, serve as some of the best examples of 'performing' works of religious art designed to inspire this empathic response in the viewer. Concentrating on the theme of *compassio* – shared suffering – this paper examines the 'embodied emotion' represented by individual characters in Lombard examples of the sculpted *Lamentation*, highlighting how specific actions and gestures of the performing figures draw on the tradition of funerary practices as well as devotional and dramatic traditions of the *Lamentation*, as evidenced in texts from Lombardy in the fifteenth and sixteenth centuries.

Keywords

Sculpture; religious theatre; *Lamentation Over the Dead Christ*; embodied emotion; *compassio*.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000212

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

1. INTRODUCTION

Western Christianity of the late Middle Ages is known for its theological and devotional emphasis on the suffering humanity of Christ¹. The Latin term *passio*, 'to suffer or endure', came to be associated specifically with Christ's suffering in his Passion². *Compassio* – 'to suffer with' – is poignantly illustrated in both images and textual narratives

* At the time of writing, Dr Andrew Horn recently completed a Leverhulme Early Career Fellowship in the School of Art History at the University of St Andrews, where has also served as an Associate Lecturer – drandrewjhorn@gmail.com.

** This research was funded by the Leverhulme Trust Early Career Fellowship, hosted by the University of St Andrews.

¹ The scholarship on this topic is vast; see for example S. McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010; C.M. Bino, *Dal trionfo al pianto: la fondazione del "teatro della misericordia" nel medioevo (V-XIII secolo)*, Milan: Vita e Pensiero, 2008; and the volume of this journal edited by C.M. Bino, M. Granolati, "Il Corpo Passionato. Modelli e rappresentazioni medievali dell'amore divino", *Comunicazioni sociali*, 25, 2 (2003).

² P. Gouk, H. Hills, "Towards Histories of Emotion", in *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, edited by P. Gouk and H. Hills, Farnham: Ashgate, 2005, 13-34; here 17.

of the suffering of the Virgin Mary, as described in the *Planctus Mariae*. This traditional poem or song of the Virgin's lamentations at the foot of the cross, or over the dead Christ, flourished from the twelfth to fourteenth centuries and became the centrepiece of medieval Passion dramas³. Like Christ's sufferings in the Passion, those of the Virgin are understood to be both physical and emotional⁴. In scenes of the Passion as portrayed in devotional literature, drama and art, the co-suffering of Christ and the Virgin is extended to Christ's followers and loved ones, who empathise with their anguish, while expressing their own grief at the loss of their teacher and saviour. As they witness this emotional performance, religious individuals and communities are invited to partake in this *compassio* – this co-suffering – and to share it with Christ, the Virgin, Christ's mourner's and one another. In religious art, this concept of *compassio* is eloquently and powerfully represented in painted and sculpted scenes of the *Lamentation Over the Dead Christ*, in which the facial expressions, actions and gestures of the body become the expressive vehicle for emotions, allowing viewers to both witness and 'feel' what characters are feeling, to experience this embodied emotion, and to respond⁵. *Compassio* is key to how these works function; it is central to the dramatic interpretation of sacred history that they represent, and to the dramatic type of devotion for which they were designed.

As it analyses a selection of sculpted terracotta and wood ensembles of the *Lamentation* in early modern Lombardy, this essay focuses on the dramatic agency of the performing body in eliciting empathy in the religious viewer. Christ, in these scenes, is dead; his human sufferings, although registered in the wounds of his body, are finished. The dramatic emphasis, therefore, is on the aftermath, and on individual characters whose particular suffering in response to Christ's death is determined by their relationship to him. I will begin with a brief discussion of the theme of empathy and the relationship of the performing body to the emotions in devotional and dramatic contexts. I will then turn to the works, concentrating my analysis on three characters: the Virgin Mary, Mary Magdalene and John the Apostle. I shall consider how the actions and gestures used to express suffering correspond with the ritual traditions of funerals, as well as the words and stage directions of Lombard religious dramas and devotional texts of the fourteenth to sixteenth centuries. These include late-medieval 'Lives' of Christ, widely translated, printed and distributed from the fifteenth century onwards, as well as *laudari*, books of prayers and meditations written for penitent confraternities. By observing the bodily performance of emotional suffering, the viewer of a sculpted scene of the *Lamentation*, like the observer of a religious play or liturgical drama, could imagine assuming the 'role' of one or more of the characters, identifying with their deeply personal and individual pain, experiencing the grief of the penitent heart, and thus participating directly in the dramatic narrative of the Passion.

³ On defining compassion and *compassio*, see McNamer, *Affective Meditation*, 7-21, esp. 11. On the history of the *Planctus Mariae*, see S. Sticca, *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages*, translated by J.R. Berrigan, Athens: University of Georgia Press, 1988. Sticca traces the use of the term *compassio* to refer to the Virgin's suffering to Peter Damian's (988-1072) discussion of Simeon's prophecy; see 102. On the Virgin's *compassio* see also D.S. Ellington, "Impassioned Mother or Passive Icon: The Virgin's Role in Late Medieval and Early Modern Passion Sermons", *Renaissance Quarterly*, 48, 2 (1995): 227-261; esp. 234; and C.M. Bino, "'I FEEL YOU': Using the Mother's Gaze to See Beyond Otherness", *Comunicazioni sociali*, 2 (2018): 235-245.

⁴ The word 'dolor' in these texts, as Esther Cohen has pointed out, connotes both pain and grief. See E. Cohen, "The Animated Pain of the Body", *The American Historical Review*, 105, 1 (2000): 36-68; here 52.

⁵ See R.F. McNamara, "The Emotional Body in Religious Belief and Practice", in *The Routledge History of Emotions in Europe, 1100-1700*, edited by S. Broomhall and A. Lynch, London: Routledge, 2019, 105-118.

2. THE BODY, THE EMOTIONS AND EMPATHY

As I take up the themes of embodied emotion and empathy as represented in religious narrative and sculpture, I first would like to briefly consider the relationship of the body and the emotions, as understood in pre-modern culture. The body as the active agent of the soul was an important idea of classical philosophy widely discussed by the Church fathers, including Athanasius (c. 296-373), Ambrose (c. 339-97), and Augustine (354-430), who recognized the body and the soul as the two essential components of the human being⁶. As the soul animates the body, the body must perform the actions which constitute the drama of human life, including the expression of the soul's 'passions'. This relationship came to be viewed as reciprocal; as the emotions of the soul could motivate the body, so the body and its actions could stir the soul. As demonstrated in the practices of medieval religious orders, notably in the Nine Ways of Prayer of St Dominic, the postures and actions of the body could – and can – effect both spiritual and psychological states⁷. Performing a posture or gesture could bring about or reinforce a certain state of the soul; likewise it could express to others what the soul was feeling.

In a liturgical setting, especially in the rites of Holy Week, powerful emotions were elicited and expressed through gesture and action. As Donald G. Lasalle has shown, the texts of Deposition rituals feature prescribed gestures and sung invitations by the clergy that prompted the people to participate in the emotional performance of the ritual through sighing and weeping⁸. Medieval dramatists sought to capitalise on the power of performed gestures and actions not only to signify meanings but to arouse emotions in the audience⁹. An oft-cited fourteenth-century *Planctus Mariae*, presented as an addendum to the Adoration of the Cross on Good Friday in the cathedral of Cividale del Friuli (North-Eastern Italy), featured a range of bodily gestures that enacted the characters' emotions and responses to one another, as well as many gestures that were directed

⁶ St Athanasius, *On the Incarnation*; St Ambrose, *The Sacrament of the Incarnation*; St Augustine, *The Magnitude of the Soul*, *The Immortality of the Soul*, and *A Treatise on the Soul and its Origin*; and for the relationship of the body and soul in regard to sensation and particularly pain, Augustine *City of God*, Book 21, esp. chap. 3. All are available in many editions. Much of the thinking of the patristic writers regarding the soul and the body builds upon Aristotle (*On the Soul*). See McNamara, "The Emotional Body", 106. See also M.R. Miles, *Augustine on the Body*, Atlanta: The American Academy of Religion, 1979. For a summary of the development of thought regarding the body-soul relationship, see Cohen, "The Animated Pain", 42-44.

⁷ See W. Hood, "Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco", *The Art Bulletin*, 68, 2 (1986): 195-206. Hood traces the idea of posture "effecting psychological states" discussed by Hugh of St Victor (1096-1141), noting *De institutione noviciorum*; and *De unione corporis et spiritus. De modo orandi (Nine Ways of Prayer)*, based on Dominic's methods of prayer, were written anonymously in Bologna in the middle of the thirteenth century.

⁸ D.G. Lasalle, "Liturgical and Popular Lament: A study of the Role of Lament in Liturgical and Popular Religious Practices of Good Friday in Northern Italy from the Twelfth to the Sixteenth Centuries", PhD diss., Catholic University of America, Washington, DC, 1997. See especially the Paduan examples that Lasalle analyses (154-167). Lasalle cites, among others, the fifteenth-century *Depositio Hostiae* from the *Liber Processionalis*, C 56 of the Biblioteca Capitolare of Padua, ff. 60r-67r.

⁹ J. Enders, "Of Miming and Signing: The Dramatic Rhetoric of Gesture", in *Gesture in Medieval Drama and Art*. Early Drama, Art, and Music Monograph Series 28, edited by C. Davidson, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2001, 1-25. For the kinaesthetic aspect of medieval religious drama, see G. Ehrstine, "Passion Spectatorship Between Public and Private Devotion", in *Thresholds of Medieval Culture: Liminal Spaces*, edited by E. Gertsman and J. Stevenson, Woodbridge: Boydell and Brewer, 2012, 302-320. See also C. Muessig, "Performance of the Passion: the enactment of devotion in the later Middle Ages", in *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, edited by E. Gertsman, Aldershot: Ashgate, 2008, 129-142.

toward the audience in order to involve them directly in the performed narrative¹⁰. The Virgin Mary struck her hands together and later beat herself in distress; at some moments characters embraced one another as a sign of consolation; at other times they raised their hands to their eyes to wipe their tears. The *Lamentation* ensembles under study here, serving as permanent reminders of Christ's death and burial, could serve a rhetorical and dramatic function similar to that of both Deposition rites and Passion dramas, arousing the emotions of religious viewers by means of bodily gestures, actions and facial expressions.

Where the 'internal theatre' of the Passion is concerned, in the tradition of the late-medieval Passion tract, both corporeal suffering and the bodily expression of emotions are frequently described in great detail in order to enhance the immediacy and emotional charge of scenes from sacred history¹¹. Highly descriptive texts such as the widely translated and published Franciscan *Meditationes vitae Christi* (c. 1336-64), as well as the *Vita Christi* (1374) by Ludolph of Saxony, instructed devotees to imagine the events of the Passion as if they were unfolding in the present, offering the opportunity to affectively and actively engage with the scenes as participants¹². Ludolph's text invites the exercitant to participate both physically and emotionally in the scene of the Deposition, and to assist in the removal of Christ from the cross; later in the Lamentation he invites him or her to weep with the Virgin Mary and the others present¹³. The public observing a religious drama, or religious works of art such as *Lamentation* ensembles, would have been trained in their Passion meditations to imagine characters' sufferings and their bodily expression, and would likely have participated in the drama by responding with their own rehearsed or spontaneous bodily performance of emotions¹⁴.

Early modern art theorists discussed the ability of art to both model emotions and to inspire empathic responses in the viewer, by means of facial expressions and the gestures and actions of the body¹⁵. Leon Battista Alberti (1406-72) described how gestures and actions associated with specific "movimenti d'animo" can arouse the same emotions

¹⁰ Cividale, Museo Archeologico, MS Cl, Process. Cividalese saec. xiv, fol. 74r-76v. For a transcription and discussion, see K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford: Clarendon Press, vol. I, 506-513. See also D.H. Odgen, "Gesture and Characterization in the Liturgical Drama", in *Gesture in Medieval Drama and Art*. Early Drama, Art, and Music Monograph Series 28, edited by C. Davidson, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2001, 26-47; and Lasalle, "Liturgical and Popular Lament", 260-270.

¹¹ For the 'internal theatre' of Christian devotion, see the work of C.M. Bino, for example *Dal trionfo al pianto* and "La scena della memoria. Il teatro sacro cristiano tra retorica e rappresentazione nel Medioevo (IX-XII sec.)", in *Studi di Storia dello spettacolo: omaggio a Siro Ferrone*, edited by S. Mazzoni, Florence: Le Lettere, 2011, 36-56.

¹² The most frequently cited English translation of the Franciscan text is the *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Paris, Bibliothèque National, Ms. Ital. 115, translated and edited by I. Ragusa, Princeton: Princeton University Press, 1961. For the recent attribution of the text to a Poor Clare in Tuscany, see S. McNamer, "The Origins of the *Meditationes vitae Christi*", *Speculum*, 84, 4 (2009): 905-955. The English translation of Ludolph's complete treatise cited in this essay is Ludolph of Saxony, *The Life of Jesus Christ*, 4 vols, translated by M.T. Walsh, Collegeville, MN: Liturgical Press, 2018. Ludolph's treatise was first translated into Italian in 1570; nevertheless its importance in medieval religious culture north of the Alps is reflected in devotional art, such as sculptural groupings of the Pietà – which in turn had a more or less direct influence on Italian ensembles of the *Lamentation* discussed in this essay. For a summary of medieval Passion treatises see T.H. Bestul, *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996, 26-68.

¹³ Ludolph of Saxony, *Life of Jesus Christ*, Part II, vol. 2, chap. 65, 311; and chap. 66, 322

¹⁴ See Ehrstine, "Passion Spectatorship". See also Muessig, "Performance of the Passion".

¹⁵ See esp. L.B. Alberti, *De Pictura*, in *Opere volgari*, vol. 3, edited by C. Grayson, Bari: Laterza e Figli, 1973; and Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting (Codex Urbinus Latinus 1270)*, vol. I, translated by P. Mc Mahon, Princeton: Princeton University Press, 1956, 119-157.

in others¹⁶. Contemporary theories of emotions have continued to support the long-held view that they are inseparable from the body, its actions and experiences. As Monique Sheer has discussed, emotions are both contained in the body, and represented, or performed, through its actions and movements; emotions are not merely felt but ‘done’¹⁷. And this ‘doing’ of emotions is how we both experience them and empathically bring them about in others. As David Freedberg has discussed, findings in neuroscience have demonstrated a scientific basis for the phenomenon of empathy – of feeling, both emotionally and bodily, what others are feeling, to the point of even imitating their gestures and actions¹⁸. Many would agree that the sculpted scene of the *Lamentation*, even now, represent the epitome of art’s potential to elicit a similar embodied emotional response.

3. *COMPIANTO: THE LAMENTATION OVER THE DEAD CHRIST*

In churches and chapels across northern Italy, the sculpted *Compianto sul Cristo morto*, or *Lamentation over the Dead Christ*, proliferated from the middle of the fifteenth century onward. These ensembles consistently feature a cast of seven or more characters believed to be present at Christ’s death and burial, including the Virgin Mary, Mary Magdalene, Mary Salome, Mary Cleofas, John the Apostle, and Joseph of Arimathea. In both sculpture and painting, the *Lamentation* presents a fictional narrative based on accounts of events during and after Christ’s crucifixion, drawn from all four of the canonical gospels¹⁹. This narrative is considerably embellished with details from apocryphal works such as the *Gospel of Nicodemus*, as well as late-medieval meditational tracts such as the Franciscan *Meditations* and Ludolph of Saxony’s *Life of Christ*, mentioned earlier²⁰.

The most famous terracotta ensemble in Lombardy is the masterpiece of Agostino De’ Fondulis (c. 1460-c. 1521) in Milan, featured above the altar in the ninth-century chapel dedicated to San Satiro (c. 331-78), brother of St Ambrose, adjacent to the larger adjoining church of Santa Maria presso San Satiro (begun 1472) (Fig. 1)²¹. Many groupings commonly referred to as *Compianti* are described in contracts and other documents as ‘sepulchres’, and indeed they were meant to serve as a permanent representation of the Holy Sepulchre of Christ, or as perpetual re-enactments of his deposition and burial²². Presented as an altarpiece, of sorts, De’ Fondulis’s tightly-arranged

¹⁶ Alberti, *De Pictura*, vol. 3, chaps. 41-44, 70-78.

¹⁷ M. Sheer, “Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotion”, *History and Theory* 51, 2 (2012): 193-220, esp. 200-201. See also Cohen, “The Animated Pain”, esp. 43-44; and McNamara, “The Emotional Body”.

¹⁸ D. Freedberg, “Empathy, Motion, Emotion”, in *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, edited by K. Herding and A. Krause Wahl, Taunusstein: Driesen, 2007, 17-51. See also D. Freedberg, V. Gallese, “Motion, emotion and empathy in esthetic experience”, *Trends in Cognitive Science* 11, 5 (2007): 197-203.

¹⁹ For the original gospel accounts: Matthew 27:55-61; Mark 15:40-47; Luke 23:50-56; John 19:38-42.

²⁰ See “The Gospel of Nicodemus (Greek Form)”, in *The Ante-Nicene Fathers: The Writings of the Fathers down to A.D. 325* [1899], edited by A. Robertson, D.D., J. Donaldson, LL.D., vol. 8, Edinburgh: T&T Clark, 1995, 416-38. For the burial of Christ, see 431.

²¹ See S. Bandera, *Agostino De’ Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo: Edizioni Bolis, 1997, 49-63. For the commission of the *sepulcro* in San Satiro see the transcribed notary document in Bandera’s appendix, 193-194.

²² Lasalle, “Liturgical and Popular Lament”. For the rite of the Holy Sepulchre and the use of sculpted effigies of Christ, see G. Gentile, “Testi di devozione e iconografia del *Compianto*”, in *Niccolò dell’Arca: Seminario di Studi: Atti del Convegno 26-27 Maggio 1987*, edited by G. Agostini and L. Ciamitti, Bologna:

ensemble in San Satiro would have served not only as a representation of Christ's funeral but as a reminder of the meaning of his sacrifice in the Eucharist, performed on the altar at every Mass.

A grouping by De' Fondulis now in Palazzo Pignano (southeast of Milan), equally powerful, although comprising a smaller number of figures than the San Satiro ensemble and featuring different actions, was commissioned for the church of Santa Maria Maddalena in Crema by the deputies of the charitable hospital (Fig. 2)²³. In the setting of a hospital dedicated to the care of the infirm, such as that at Crema, physical suffering and death were a part of everyday life. Devotion to Christ's Passion, and particularly the narrative of the *Lamentation*, would have provided the sick, the poor, and those working in the hospital an emotional outlet for their own grief as well as a devotional subject for penitential prayer and contemplation. As Randi Klebanoff has discussed in her study of Niccolò dell'Arca's ensemble (completed 1463) in Santa Maria della Vita in Bologna, *Lamentation* groupings and the chapels that housed them served a specific function within the setting of a charitable hospital as sites of performed mourning, particularly for women, whose participation in public displays of emotion and penitence were highly restricted²⁴.

Although the actions and gestures of sculpted ensembles of the *Lamentation* appear to be 'spontaneous' expressions of emotion, they in fact align with both dramatic and textual narratives of the Passion, as well as rituals of mourning, that together comprised a performed rhetoric of grief with which viewers would have been very familiar²⁵. Whether approached as a textual or visual narrative, it is important to keep in mind – as Heather Graham and others have emphasised – that the *Lamentation* is a funeral scene²⁶. It corresponds not only with ritual traditions of Christ's burial – and the performed emotions associated with it – but with contemporary funerary practices which had ancient origins. As Lasalle has discussed, the Deposition rituals of Good Friday in northern Italy closely related to funeral practices of the time. They included a rite of Lamentation,

Nuova Alfa Editoriale, 1989, 169; and W. Forsyth, *The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970, 12-19. See also K. Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warsaw: Wydawnictwo Neriton, 2010; and C.M. Bino, "Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo), linee di ricerca", *Drammaturgia* 13 (2016): 277-311.

²³ For the grouping at Palazzo Pignano, see Bandera, *Agostino De' Fondulis*, 134-40 and 176. For the contract see 199. See also V. Guazzoni, "L'immagine di una 'santa viva' nel Compianto di Agostino Fonduli a Palazzo Pignano", *Insula Fulcheria*, 49 (2019): 41-48. On the charitable role and many functions of northern Italy's hospitals, see S. Mayall Brasher, *Hospitals and Charity: Religious Culture and Civic Life in Medieval Northern Italy*, Manchester: Manchester University Press, 2017, 11-27.

²⁴ See R. Klebanoff, "Passion, Compassion and the Sorrows of Women: Niccolò dell'Arca's *Lamentation over the Dead Christ* for the Bolognese Confraternity of Santa Maria della Vita", in *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, edited by B. Wisch and D. Cole Ahl, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 146-72. See also H. Graham, "Compassionate Suffering: Somatic Selfhood and Gendered Affect in Italian Lamentation Imagery", in *Visualizing Sensuous Suffering and Affective Pain in Early Modern Europe and the Spanish Americas*, vol. 227, edited by H. Graham and L.G. Kilroy-Ewbank, Leiden: Brill, 2018, 82-115.

²⁵ On gesture in medieval drama, see, among others, D.H. Odgen, "Gesture and Characterization in the Liturgical Drama", in *Gesture in Medieval Drama and Art*, edited by C. Davidson, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2001, 26-47; and E. Battisti, "A caccia del gesto teatrale", in *Il teatro italiano del Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi "Renaissance Theater in Northern Italy: the Court and the City"*, edited by M. de Panizza Lorch, New York: Columbia University, 13-17 November 1978, Milan: Edizioni di Comunità, 1980, 403-23. For gesture in medieval art, particularly those related to scenes of the Lamentation, see M. Barasch, *Gestures of Despair in Medieval and Renaissance Art*, New York: New York University Press, 1976.

²⁶ Graham, "Compassionate Suffering"; see esp. 102-105.

in which the body of Christ is 'laid out' before the altar while the people express their grief, followed by a sombre procession, like a funeral cortege, and ending with the rite of burial in the Holy Sepulchre²⁷.

The medieval rites of mourning in funerals of southern Europe and the Mediterranean derived from pre-Christian antiquity, and featured the ritual singing of the *Placatus*, (or *Pianto*), the ancient song of mourning from which, according to Ernesto De Martino, the musical, poetic and dramatic tradition of the *Planctus Mariae* derives²⁸. As a ritual, the ancient funeral features the actions and the movements of the body as it acts out the intense, often exaggerated emotions traditionally associated with mourning. These were often performed by professional 'wailers', to bring about individual and communal catharsis and healing²⁹. This emotional performance sometimes included violent gestures such as tearing at the hair and clothes, clapping the hands, and beating the breast. As will be discussed further on, in the Lombard *Lamentation* ensembles, the women wail and scream; the Virgin Mary faints; Mary Magdalene opens her arms wide; John, the only male permitted to give full expression to his grief, raises his anguished eyes and clasped hands to heaven.

In late medieval and early modern Italy, emotional responses to death were largely understood, and even practiced, in gendered terms and regulated along gender lines³⁰. As Diane Owen Hughes has found, as early as the thirteenth century cities and communes in Lombardy had established laws regarding mourning and mourning behaviours, making funerary lamentation "the business of women"³¹. In many regions of Italy men were expected to maintain their composure in the public rites of funerals, and such restrictions limited extreme displays of grief by women to private settings³². In contrast to public mourning rituals, the domestic rites of mourning were marked by intense and even violent emotional performances. In late-medieval Florence ritual actions in the house of the deceased began with female mourners huddled on the ground around the body, loosening their hair, and later crying aloud, tearing at their hair and rending their faces and garments³³. In both painting and sculpture, the *Lamentation Over the Dead Christ* represents such a private rite of mourning, recast as a scene from sacred history. In a time of war and plague, and in a society governed by increasingly strict codes of behaviour and social comportment, observing such expressions of grief as one finds in these ensembles could provide a model for the cathartic performance of such grief, either internally or externally³⁴.

²⁷ Lasalle, "Liturgical and Popular Lament", 151-170.

²⁸ See E. De Martino, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958], Turin: Bollati Boringheri, 2000, esp. 178-213. See also T. Porcacchi, *Funerali antichi di diversi popoli, et nationi; forma, ordine, et pompa di sepolture, di essequie, di consecrationi antiche et d'altro*, Venice: Simon Galignani, 1574; and A. De Gubernatis, *Storia comparata degli usi funebri in Italia e presso gli altri popoli Indo-Europei*, Milan: Fratelli Treves, 1876.

²⁹ De Martino, *Morte e pianto*. On the actions of professional wailers at funerals see also De Gubernatis, *Storia comparata*, 57-61; and C. Lansing, *Passion and Order: Restraint of Grief in the Medieval Italian Communes*, Ithaca: Cornell University Press, 2008, 64.

³⁰ See Lansing, *Passion and Order*, 48-72.

³¹ D. Owen Hughes, "Mourning Rites, Memory and, and Civilization in Premodern Italy", in *Riti e rituali nelle società medievali*, edited by J. Chiffolleau et al., Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, 23-38.

³² Lansing, *Passion and Order*, 69-72.

³³ Barasch, *Gestures of Despair*, 88.

³⁴ For the conditions and conflicts that characterised northern Italy at this time, see C. Shaw, ed., *The Italian Wars, 1494-1559: War, State and Society in Early Modern Europe*, London: Routledge, 2019; and S.

4. *COMPASSIO*: THE VIRGIN MARY

Artistic portrayals of the *Crucifixion*, the *Lamentation* and the *Entombment*, as well as the late-medieval Passion plays from which they may have derived, centre on the Virgin Mary and her sufferings as described in the *Planctus Mariae*. As Carla M. Bino has highlighted, the Virgin's maternal *compassio* – her suffering not only for Christ but with him – is the “dramaturgical key” to the Passion and to the suffering humanity of Christ as it was imagined and represented in the late Middle Ages³⁵. Originally sung by clerics in a church as part of the liturgy, initially in Latin and later in the vernacular, the Virgin's laments were joined by those of other characters, especially Mary Magdalen and John the Apostle³⁶. The *Planctus Mariae* became the focus of dramatic and semi-dramatic treatments of the Passion, especially scenes at the foot of the cross³⁷. As Sandro Sticca has summarised in his study of the *Planctus Mariae* and the theology associated with it, the treatment of the Virgin's lament and *compassio* in lyrical, devotional and dramatic contexts underlines her role as co-redemptrix, as well as her humanity as a mother³⁸. The exquisitely-expressed suffering of the *virgo morens* was recognised by medieval poets and dramatists as an effective means of demonstrating how she participated directly in Christ's passion and death, as well as a means of communicating the significance of these mysteries to religious devotees.

The *spasimo* – the swooning of the Virgin Mary – is a recurring motif in devotional texts, Passion dramas and Passion imagery (Figs. 3 and 5). The *spasimo* signals the Virgin's *compassio*, her experience of Christ's sufferings, bringing her close to bodily death³⁹. The representation of the Virgin in the midst of the *spasimo* in the Lombard *compianti* contrasts notably with late fifteenth-century examples from Emilia-Romagna, in which the Virgin is portrayed either standing or kneeling as she weeps over the dead Christ⁴⁰. The various ways in which the Virgin's *compassio* is represented in scenes of the *Lamentation* may reflect different views regarding her humanity and the centuries-old debate regarding the extent to which she would have shown her suffering in the Passion outwardly⁴¹. As Harvey Hamburg has noted, the idea that the Virgin swooned was notably refuted by Cardinal Thomas de Vio Cajetan (1469-1534) at the end of the fifteenth century, signalling that this debate was still current in the period in which the sculptural works under study were produced⁴².

Cohn, Jr., *Cultures of Plague: Medical Thinking at the End of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 2010, 57-63.

³⁵ C.M. Bino, *Dal trionfo al pianto*, 168-203 and 227-258. See also Ead., “I FEEL YOU”.

³⁶ For a discussion of the *Planctus Mariae* and some of the earliest known texts, see Young, *The Drama of the Medieval Church*, vol. 1, 493-506.

³⁷ For the relationship of the *Planctus Mariae* to the development of Passion drama, see La Salle's discussion of Young, Sticca and others: Lasalle, “Liturgical and Popular Lament”, 247-51. See also Sticca, *The Planctus Mariae*, 1-18.

³⁸ Sticca, *The Planctus Mariae*.

³⁹ See O.G. von Simson, “Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross”, *The Art Bulletin* 35, 1 (1953): 9-16; and H.E. Hamburg, “The Problem of Lo Spasimo of the Virgin in Cinquecento Paintings of The Descent from the Cross”, *The Sixteenth-Century Journal*, 12, 4 (1981): 45-75. See also A. Neff, “The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross”, *Art Bulletin*, 80, 2 (1998): 254-273.

⁴⁰ The Virgin Mary stands, weeping, in Dell'Arca's *Lamentation* in Bologna (1463), and is shown kneeling Guido Mazzoni's ensembles in Ferrara (1480-85) and Modena (1477-80).

⁴¹ See especially Hamburg, “The Problem of *Lo Spasimo*”; Sticca, *The Planctus Mariae*, 19-30; and Neff, “The Pain of *Compassio*”.

⁴² Hamburg, “The Problem of *Lo Spasimo*”, 45-47.

In both devotional and dramatic texts of the Passion from the fourteenth to sixteenth centuries, the swooning of the Virgin is a recurring theme which is clearly intended to convey her afflicted state and elicit compassion from the devotee. Depending on the particular text, image or dramatic setting, the Virgin's *spasimo* falls at various points in the narrative of events at the foot of the cross, and often occurs more than once. In an Italian translation of the Franciscan *Meditations*, originally published in Milan in the late fifteenth century, the Virgin collapses and nearly dies at the foot of the cross after Christ's death; later she holds his body, bathing his face with her tears⁴³. In Niccolò Cicerchia's (c. 1335-75) widely-cited and analysed fourteenth-century poem of the Passion, which notably emphasises the physical actions and gestures of the characters, the Virgin holds the dead Christ in her arms, and then faints; later she wakes from her stupor, asking where he is⁴⁴. Such emphasis on the Virgin's grief, and the portrayal of her *spasimo*, find correspondence in Lombard devotional literature of the period. In a fifteenth-century meditation on the Passion from Como, presumably written for a penitent confraternity, the Virgin is described collapsed, almost dead with grief, as Joseph and Nicodemus place the ladder to remove Christ's body⁴⁵. Likewise in a confraternal *laudario* from Novara, the Virgin appears on the verge of death as she holds Christ's body, and as it is prepared for burial she collapses and seems to expire⁴⁶.

In dramatic texts the Virgin's *compassio* and its physical effects are described in similar detail, indicating that they were central to how her grief was performed – and how it was imagined by religious viewers. In a late fifteenth-century Lombard *Passio* held in the Biblioteca Ambrosiana in Milan, the Virgin collapses several times, first at the foot of the cross, and then again after the deposition of Christ from the cross⁴⁷. “Half dead”, she is comforted and physically supported by Mary Magdalene, John and the “other Maries”, who help her up⁴⁸. When Nicodemus and Joseph of Arimathea are preparing to bury the dead Christ, the Virgin takes him in her arms and holds him tightly⁴⁹. Appealing to them not to take him from her, she wishes to be buried with him. As she holds Christ, she speaks of touching his dead body, the flesh of her own flesh, one last time, and wishing to join him in death – an imagined dramatic resolution of the tragedy of the Passion represented in their *compassio*.

Beginning with Agostino De' Fondulis in Milan, the *spasimo* combined with the Pietà – the Virgin holding the dead Christ on her lap – forms the compositional and dramatic centre of many late fourteenth and early fifteenth-century Lombard *Compianti*

⁴³ *Incomincia le devote meditatione sopra la passione del nostro signore Iesu christo cavate & fundate originalmente sopra sancto Bonaventura cardinale del ordine minore sopra Nicolao de Lira: etiandio sopra molti altri Dicatori & predicatori approbati*, Venice: Pietro de Quarengi, 1512 (orig. Milan: Antonio Zaroto, 1484). See the chapter “Meditatione de cio che accadeete dapoi la morte de iesu & del pianto de Maria con la altre”, 83-85.

⁴⁴ N. Cicerchia, *La Passione di Cristo N.S.*, Naples: Stamperia Francese, 1827, 87-88, stanzas 175 and 179.

⁴⁵ BCCo (Biblioteca Comunale di Como), Ms. I.1.11, transcribed by C. Salvioni in “La Passione e altre scritture lombarde che si contengono in un codice della Bibliot. Comun. di Como”, *Antiche Scritture Lombarde*, extracted from *Archivio glottologico italiano*, IX, vol. 9, Rome: Ermanno Loescher, 1884, 1-24.

⁴⁶ AMB (Archivio Molli presso Fondazione A. Marazza, Bergomanero), *Liber per la Compagnia*, f. 52v. The latter manuscript has been identified by P.G. Longo as the *laudario* of the Disciplinati-Raccomandati of S. Giuliano and S. Giovanni Battista of Novara, dating to the late fifteenth to early sixteenth century. See Longo's transcription in *Letteratura e pietà a Novara tra XV e XVI secolo*, Novara: Tipografia S. Gaudenzio s.r.l., 1986, 273-355; here 352.

⁴⁷ BAM (Biblioteca Ambrosiana Milano) Ms. *Fondo Trotti* 502, ff. 103r-111v.

⁴⁸ BAM, Ms. *Fondo Trotti* 502, f. 104v.

⁴⁹ *Ibid.*, f. 107r.

(Fig. 3)⁵⁰. The Virgin presents Christ's body, the evidence of his saving sacrifice, to the viewer. At the same time, she collapses backwards, a deathly pallor on her face, while one of the women – probably Mary Cleofas – supports her in her own lap, holding her face. She cries out, desperately trying to revive the Virgin, who seems to have died (Fig. 4)⁵¹. A woman with dark hair, possibly Mary Salome, also cries out in horror. The woman next to her gazes down at the Virgin Mary with a deeply furrowed brow and open mouth, an expression suggesting bewilderment or even rage. The varied expressions on the women's faces, and their open mouths, indicate quite clearly that they are wailing in horror and grief. They are thus engaging in actions of mourning defined by Florentine Dominican Remigo De' Girolami (1235-1319), as studied by Carol Lansing: *maerere*, showing their distress in their faces, while raising their voices in the act of *plorare*⁵².

Note that the faces of the women in De' Fondulis's scene are not tearful faces. In medieval Passion imagery, not all characters in scenes of Christ's death and burial were portrayed with tears, nor were tears the only sign weeping or of strong emotions⁵³. I suggest that what De' Fondulis represents in these women is not weeping – the tears have not yet come – but rather the moment before tears, before the cleansing, cathartic act of weeping. This is the horror of first realising what has happened: Christ has died at the hands of a sinful humanity. The face contorts, the brow furrows, the mouth is drawn wide into a scream. The gift of holy tears is rather offered to viewers: tears shed in contemplating the suffering and death of Christ were believed for centuries to be both cleansing and transformative for the soul, and the physical act of weeping and shedding tears in public signalled such transformation outwardly⁵⁴. The viewer is also invited to comfort the mourners, as he or she, observing the scene from a position in history after the Resurrection, knows that Christ's death does not represent the end of his ministry, but the liberation of the world from its sinful state and the promise of eternal life.

The *Compianto* by De' Fondulis at Palazzo Pignano portrays a different narrative of the *Lamentation* – or a different point within the narrative (Fig. 5). Here the Virgin has collapsed not with Christ on her lap, but rather at the sight of his dead body on the ground, as it is about to be prepared for burial. Mary Cleofas and Mary Salome receive the Virgin's collapsed body, each holding one of her arms, thus forming a gesture that mirrors Christ on the cross. As the point at which the *spasimo* occurs varies from text to text, so do descriptions of its effects as a physical phenomenon. In a Passion drama by

⁵⁰ Gentile has cited the relief by Hans von Fernach over the door of the central sacristy of the Duomo of Milan (after 1391), portraying the seated Virgin with Christ stretched across her lap, as marking the entry of this theme into Milanese religious sculpture ("Testi di devozione", 189). For the northern European tradition of the sculpted *Pietà*, see J.E. Ziegler, *Sculpture of Compassion: The Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries*, c. 1300-1700, Brussels: Institut belge de Rome, 1992. In devotional literature, the *Pietà* forms the final chapter of the meditations for the Second Vespers in Ludolph of Saxony's *Life of Jesus Christ* (part 2, vol. 2, chap. 65, 306-20). The Virgin collapsed under the dead body of Christ is a recurring theme in medieval and Renaissance painting, for example in a panel of the *Lamentation*, c. 1330 by an unknown Florentine artist in Harvard's Fogg Art Museum: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/231417>. The *Lamentation* (1528) by Rosso Fiorentino in the church of San Lorenzo, Sansepolcro, is a later example. My thanks to Heather Graham for bringing this work to my attention.

⁵¹ This figure is identified by Bandera as Mary Cleofas (*Agostino De' Fondulis*, 55). John identifies Christ's "mother's sister, the wife of Clopas" among those at the foot of the cross (John 19:25).

⁵² Lansing, *Passion and Order*, 56-57. Lansing cites BNCf (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), *Conventi Soppressi*, D. I.1937, 341v-343r.

⁵³ M. Barasch, "The Crying Face", *Artibus et Historiae*, 8/15 (1987): 1-36.

⁵⁴ See P. Nagy, "Religious Weeping as Ritual in the Medieval West", *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, 48, 2 (2004): 119-137.

Observant Stefano Quinzani of Orzinuovi, (c. 1545), the Virgin describes her *spasimo* in notable somatic detail, feeling first the agony of loss, and then the life leaving her body:

Aimè, Figliol, che mi stringe il cuore,
vedendoti, Figliol, tanto angosciare!
Aimè, ch'io mi disfaccio di dolore,
non ti possendo alcun soccorso dare;
Aimè, c'homai mi manca ogni vigore,
nè più posso parlar, nè in piedi stare:
Il sangue mi s'agghiaccia in ogni vena:
aiuto, aimè, Giovanni et Maddalena⁵⁵.

The representation of the *spasimo*, the near-death of the Virgin, signals an iconography for the Virgin's *compassio* established in the sculpted Lombard *Compianti* with the work of De' Fondulis in the late fifteenth century, with clear roots in late-medieval devotional and dramatic settings of the events after Christ's death. The dramatic arrangements of these groupings further draw the viewer's eye to the Virgin's *compassio*, her agony at the suffering and death of her son, empathically echoed in the responses of other characters to her. The religious viewer thus experiences the tragedy of Christ's death by witnessing her near-death represented in the *spasimo*, and is invited to join the Virgin's loved ones in *compassio* not only for Christ, but for *her*. Moreover, this *compassio* occurs not only between the Virgin and Christ, or between the other characters and the Virgin. Christ's mourners grieve for each other and for themselves⁵⁶.

5. THE GRIEVING PENITENT: MARY MAGDALENE

Mary Magdalene, the 'sinning' woman traditionally upheld as the model penitent Christian, is present at the death of Christ in the gospels⁵⁷. In dramatic and devotional texts she is also present throughout the deposition and burial, and her suffering is given notable emphasis. In the Franciscan *Meditations*, the Magdalene requests that she may prepare Christ's feet for burial, recalling the service that, according to tradition, she had performed for Christ in the house of Simon the Pharisee⁵⁸. Likewise in Ludolph of Saxony's *Life of Christ* she is described holding the feet of Christ, while the Virgin holds his head⁵⁹. In Passion dramas, her own lamentations can be as emotionally intense, if not as long, as those of the Virgin. The Magdalene's *pianto* in the Ambrosiana *Passio* highlights the anguish she feels over her loss:

⁵⁵ *Passione di Cristo: sacra rappresentazione composta nel 1545 da Fra Stefano Quinzani da Orzinuovi O.F.M.*, edited by C. Varischi, Milan, Edizione Centro Studi Cappuccini Lombardi, 1976, 234-235.

⁵⁶ "So the Blessed Virgin and her son's devoted friends mourned at his burial, their hearts broken with profound sympathy for one another". Ludolph of Saxony, *The Life of Jesus Christ*, Part II, vol. 2, chap. 66, 322.

⁵⁷ Matthew 27:55; Mark 15:33; John 19:25.

⁵⁸ *Meditations*, LXXXII, "The Hour of Compline", 343; *Incomincia le devote meditatione*, 85. Pope Gregory's famous Easter sermon of 591 solidified the thesis of the Magdalene as a reformed sinful woman, and the identification of the Magdalene with the woman who washed, dried and anointed Christ's feet in the House of Simon the Pharisee (Luke 7:36-50). Gregory the Great, *Homily 25*, in *Forty Gospel Homilies by Gregory the Great*, translated by D. Hurst Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2009, 187-199.

⁵⁹ Ludolph of Saxony, *The Life of Jesus Christ*, vol. 2, Part 2, trans. M.T. Walsh, Collegeville, MN: Liturgical Press, 2018, 322.

O morte crudelissima,
 perché toluto m'ai la vita de l'anima mia
 e la elegreza de lo core mio?
 O trista me dolenta che farò aura mai?
 e como porò mai vivere,
 o morte crudelissima,
 da poi che tu m'ai tolluto
 quello che era la vita mia...⁶⁰?

The Magdalene here is given a decidedly human dimension: the grief that she feels over Christ's death is deeply personal, approaching what one might feel over the death of a spouse or life partner. In sculpted scenes of the *Lamentation*, the Magdalene's bodily encounter with the dead body of Christ, and the physical effects of her suffering, are conveyed by her actions and gestures. In the *Lamentation* of De' Fondulis at San Satiro, she kneels and holds the feet of the dead Christ, her brow furrowed and her mouth open in horror as she lets out a wail of anguish (Fig. 6). In an incomplete grouping of the *Lamentation* in wood of the 1520s, attributed to Giovanni Angelo Del Maino (c. 1475-1536) and now in the museums of the Castello Sforzesco in Milan, we again encounter the Magdalene kneeling, her hands open before her supporting the feet of the missing figure of Christ, and again the almost audible wail that issues from her open mouth (Fig. 7)⁶¹. Here the rendering of hair becomes an occasion to physically represent her devastation, externalising her intense emotions: her long tresses fall on her shoulders like great, magnified streams of tears (Fig. 8).

In devotional, ritual and dramatic contexts, kneeling is a sign of supplication, demonstrating reverence, humility and respect⁶². The devotee praying before a *Lamentation* grouping would in many cases be kneeling, either in the context of the worship of the Mass – as at San Satiro, where it was placed above the altar – or in the act of private devotion within a dedicated chapel. In his *Prattica dell'orazione mentale* (orig. 1573), Capuchin Mattia Bellintani da Salò (1534-1611) discusses kneeling both bodily and spiritually as one imagines gazing upon God's eyes⁶³. The Magdalene's act of holding Christ's feet while kneeling – honouring his physical body, which has died, while gazing upon his divine visage – is a demonstration of grief, reverence and penitence. She grieves Christ the man, her teacher and companion, who has died for her sins; and at the same time, she acknowledges his divinity, praying for her salvation and that of the whole world.

Many ensembles of the *Lamentation* portray the Magdalene with her arms outstretched, a gesture often combined with the action of rushing forward and her mouth open in a scream⁶⁴. We find this combined action rendered with particular poignancy in De' Fondulis's grouping at Palazzo Pignano (Fig. 9). Moshe Barasch has interpreted the gesture of half-raised arms in ancient and medieval and visual sources as representing "unbridled, high-pitched mourning", another gesture that would have been associated

⁶⁰ BAM, Ms. *Fondo Trotti* 502, f. 106r. This passage is also very similar to the Magdalene's monologue in the *laudario* of the Disciplinati of San Giulio and San Giovanni Battista of Novara: AMB, *Liber per la Compagnia* 52r-v (Longo, *Letteratura e pietà*, 350-351).

⁶¹ For the figures of Del Maino's *Compianto* in the Castello Sforzesco, including the Magdalene and St John the Apostle, see M. Albertario, cat. 42, in *Teatri del sacro*, 205-207.

⁶² Ogden, *The Staging*, 165-170.

⁶³ M. Bellintani da Salò, *Prattica dell'orazione mentale* [1573], Venice: Compagnia Minima, 1607, 167.

⁶⁴ These include Niccolò dell'Arca's famous grouping at Santa Maria della Vita in Bologna, and an unattributed grouping at Santa Maria del Carmine in Brescia (c. 1520-1530).

with contemporary funerary practices and the performance of the *planctus*⁶⁵. Combined with the act of rushing forward, the Magdalene's raised arms register the distress and disbelief of beholding the dead Christ. Like the 'sixth way' of prayer of St Dominic, this gesture also clearly refers to Christ's outstretched arms on the cross as one contemplates his agony – linking the Magdalene's laments directly with Christ's sacrifice and with the Virgin's *compassio*⁶⁶. The viewer might imitate this pose, either before the sculpted grouping or in private prayer, while contemplating Christ's agony in the Passion. The Magdalene thus highlights the meaning of Christ's saving act on the Cross, while demonstrating that his suffering is experienced empathically by his family and disciples.

6. CHRIST'S BELOVED: JOHN THE APOSTLE

John is typically the most expressive of the male characters in the northern Italian *Compianto*. The "disciple whom Christ loved" is always very youthful looking, beardless, with lush, wavy hair, and is often turned away and sometimes separated from the ensemble gathered around Christ and the Virgin⁶⁷. He appears particularly vulnerable, often portrayed in the grips of an intense emotional state; and in this regard his response to Christ's death resembles that of the women in the scene – or indeed the women attending a funeral of the time. As Sarah McNamer has discussed, John's youth and his role as a 'feminised' man in devotional texts as well as Passion imagery make him a vehicle for the free expression of emotion typically identified with women in medieval society; and this is true of dramatic settings of the Passion as well⁶⁸. Freed of the 'obstacle of feeling' associated with medieval notions of masculinity, he both experiences and outwardly performs his grief and his compassion for Christ and the Virgin Mary to the same degree as the other women in the scene. Bewildered, abandoned by his Lord, and clinging desperately to the hope of his resurrection, he is a grieving figure with whom all might identify, regardless of age or gender. In the Ambrosiana *Passio*, after the lowering of Christ from the cross, John, "his whole person tortured", weeps and beats his breast – an expression of anguish at the spectacle of Christ's death drawn directly from funerary practices and medieval stagings of the *Planctus Mariae*⁶⁹. The confraternal *laudario* from Novara and a similar text from the Confraternity of Santa Marta in Como describe, in nearly identical passages, John's response to Christ's death, emphasising intense emotions that are notably expressed through violent physical action:

Et Sancto Johanne dilecto / de Yhesu Christe con tanto dolore el si lomentava; el si / torceva; el si bativa la faccia soa e disiva: "O dolce Signory mio, / o dulcissimo maestro mio, o sapientia infinita, o / fiolo di Dio omnipotenti, o principio de tuty le creatury, o / luce veraxe angue ely (angeli?) e de tuto lo paradixo, è tu / voluto morire per darne vita!"

...

⁶⁵ Barasch refers to the ancient tale of Hippolytus, and the emotionally-charged corresponding tragedy by Euripides. It is also related to what Barasch refers to as Giotto's adaption of the Hippolytus gesture in the figure of John in his *Lamentation* scene in Padua. See Barasch, *Gestures of Despair*, 33 and 67-72.

⁶⁶ The 'Sixth Way' of Dominican prayer is illustrated in BAV (Biblioteca Apostolica Vaticana), Ross.3, ff. 9v-10r.

⁶⁷ John 19:25-27.

⁶⁸ McNamer, *Affective Meditation*, 142-46.

⁶⁹ BAM, Ms. *Fondo Trotti* 502, f. 106r. For the beating of breasts in the medieval *Planctus Mariae*, see Jacobus, "Flete mecum".

El faxiva uno lamento cossy doloroso / chi al pariva chi el morisse; e per lo grande / dolore che el portava; el si torziva li brazi e la persona / el si metiva la testa soa fina in terra e con grande / crido e lomento el se levava guardando in celo⁷⁰.

If we consider the *laudario* as a dramatic text – and such *laudari* were often the basis of Passion dramas put on by confraternities – this is an extraordinary set of stage directions for John, illustrating a kind of madness that overtakes him as he is consumed in the grief and shock of his loss. In addition to twisting his body and beating his face, he falls to the ground, after which he again rises up⁷¹. The *Lamentation* groupings do not portray John engaged in such violent action, and yet his pose and particularly his face convey an internal suffering that seems about to burst forth. The viewer – like the participant in the confraternal lauds – can imagine the cathartic release that such a physical acting-out of grief might allow.

In the *Lamentation* of De' Fondulis at San Satiro, John stands far to the left of the main grouping around the Virgin (Fig. 1). Facing the public like a performer in a liturgical drama, such as the *Planctus Mariae* at Cividale, he appeals to them to witness and contemplate the tragic event, and to join him in earnest prayer⁷². He looks towards heaven, an expression of anguish on his face, and folds (or wrings) his hands (Fig. 10). As Barasch has explained in his study of gestures in the work of Giotto, folded hands can signify the performance of prayer, but when the hands are raised – as in this case – they can represent an action more spontaneous, brought about by intense emotion and a sense of urgency⁷³. His mouth is open as he cries aloud beseeching God above. He is not merely seeking divine consolation; in the midst of the very human emotions of grief and doubt, he knows what Christ's death means, and his hope lies with God and the promise of the resurrection.

In the incomplete ensemble by Del Maino in the Castello Sforzesco, John again cries out; however he directs his gaze not to heaven, but outward towards the viewer, appealing directly to his or her empathy. Although the original arrangement of this incomplete ensemble is uncertain, John seems to have supported the Virgin with his left arm (Fig. 11)⁷⁴. His face, framed by his lush, wavy hair, almost appears tear-stained in spite of the lost polychromy. Traditionally regarded as a recipient of divine favour, as an evangelist, an 'alter Christus', and a witness to Christ and to the divine plan laid forth in Revelation, John, in these ensembles, experiences grief in very human terms, and directs

⁷⁰ AMB, *Liber per la Compagnia*, f. 52v (Longo, *Letteratura e pietà*, 351). In the *Laudario* of the *Battuti* of Santa Marta in Como, the text describing John's lament is virtually identical: ASDCo (Archivio Storico Diocesano di Como), *Laudario dei Battuti di S. Marta*, ff. 107r-v. Both of these texts are cited and quoted by Gentile, "Testi di devozione", 183-84.

⁷¹ On the theatrical activities of Italian confraternities, see the extensive work of Nerida Newbigin, for example, "The Decorum of the Passion: The Plays of the Confraternity of the Gonfalone in the Roman Colosseum, 1490-1539", in *Confraternities and the Visual Arts*, 173-202. In the same volume see Klebanoff, "Passion, Compassion". See also N. Newbigin, "Serio Luder: Confraternities and Drama in Central Italy, 1400-1600, in *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, edited by K. Eisenbichler, Leiden: Brill, 2019, 345-364.

⁷² D.H. Ogden, *The Staging of the Medieval Church*, Newark: University of Delaware Press, 2002, 164; Battisti, "A caccia del gesto teatrale", 408.

⁷³ M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 56-71.

⁷⁴ On this figure see M. Albertario, "*L'effigie alterata*' sul San Giovanni evangelista di Giovanni Angelo Del Maino, Munich: Kunsthändler S. Mineinger, 2017.

this grief to the viewer⁷⁵. The viewer cannot help but be moved to compassion by John, as he or she tries to imagine the magnitude of his loss.

7. CONCLUSION

Sculpted scenes of the *Lamentation* are among the best illustrations of the potential of religious art to involve the viewer dramatically in a performed scene of sacred history. The body language used to express emotions associated with grief and mourning would have been recognisable by religious viewers in the fifteenth and sixteenth centuries, acquainted with the Passion as retold in meditational treatises, and accustomed to both the mourning rites of funerals and the staging practices of religious dramas. The scene of the *Lamentation*, the aftermath of the Passion, in the full range of emotions represented, is intended above all to appeal to the empathy of believers and to elicit their compassion. These works may be said to capture in sculpture, probably with much greater naturalism and emotional intensity than their theatrical counterparts of the period, the actions and even the words comprising the drama of Christ's Passion, and to represent visually the *compassio* that is central to the narrative of the Lamentation. As we study a range of examples, a bodily choreography of grief emerges, as actions and gestures are repeated, with variations and in different combinations, from one ensemble to another. Regardless of the particular emphasis of individual works, both visual and textual, critical to the memory of the Passion were the emotions associated with it – and these had to be performed in order to be made efficacious in bringing about the contrition of believers. The Lamentation is inherently dramatic, a scene loosely drawn from sacred history, but essentially invented, in order to render Christ's death real and present for believers. It occurs on the stage, in the mind and in art principally through the bodily performance of emotion.

⁷⁵ See J. Hamburger, "Brother, Bride and *alter Christus*: The Virginal Body of John the Evangelist in Medieval Art, Theology and Literature", in *Text und Kultur: Mittelalterliche Literatur 1150-1450. DMG Symposium 2000*, edited by U. Peters, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag GmbH, 2016, 98-327. See also J. Hamburger, *St. John the Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley: University of California Press, 2002, esp. 166-68, 297, 303.

Figure 1 - *Agostino De' Fondulis (sculpture), Antonio Raimondi (painting), Lamentation Over the Dead Christ, 1483-91, polychromed terracotta. Santa Maria presso San Satiro, Milan.*
Photo: Author



Figure 2 – *Agostino De' Fondulis, Lamentation over the Dead Christ, 1510-11, terracotta. Pieve di San Martino, Palazzo Pignano.*
Photo: Author



Figure 3 - *Agostino De' Fondulis, Virgin Mary and Christ, Lamentation Over the Dead Christ (detail), polychromed terracotta, 1483. Painting by Antonio Raimondi, 1491. Santa Maria presso San Satiro, Milan.*

Photo: Author



Figure 4 - *Agostino De' Fondulis, (Mary Cleofas (?), Mary Salome (?)) and another mourning woman, Lamentation Over the Dead Christ (detail), polychromed terracotta, 1483. Painting by Antonio Raimondi, 1491. Santa Maria presso San Satiro, Milan.*

Photo: Author



Figure 5 - *Agostino De' Fondulis, Virgin Mary, Mary Cleofas, Mary Salome, from Lamentation Over the Dead Christ, 1510-11, terracotta.*

Pieve di San Martino, Palazzo Pignano.

Photo: Author



Figure 6 - *Agostino De' Fondulis, Mary Magdalene, from Lamentation Over the Dead Christ (detail), terracotta, 1483. Painting by Antonio Raimondi, 1491. Santa Maria presso San Satiro, Milan.*
Photo: Author



Figure 7 - *Giovanni Angelo Del Maino, Mary Magdalene, from Lamentation Over the Dead Christ, c. 1508-12, limewood (orig. polychromed). Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee, Raccolta d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milan, Inv. SL 273.*

Photo: © Comune di Milano/Andrew Horn



Figure 8 - *Giovanni Angelo Del Maino, Mary Magdalene (detail), from Lamentation Over the Dead Christ, c. 1508-12, limewood (orig. polychromed). Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee, Raccolta d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milan, Inv. SL 273.*

Photo: © Comune di Milano/Andrew Horn



Figure 9 - *Agostino De' Fondulis, Mary Magdalene, from Lamentation over the Dead Christ, 1510-11, terracotta. Pieve di San Martino, Palazzo Pignano.*
Photo: Author



Figure 10 - *Agostino De' Fondulis, John the Apostle (detail), from Lamentation Over the Dead Christ (detail), terracotta, 1483. Painting by Antonio Raimondi, 1491. Santa Maria presso San Satiro, Milan.*
Photo: Author



Figure 11 - *Giovanni Angelo Del Maino, John the Apostle (detail) from Lamentation Over the Dead Christ, c. 1520-30, limewood (orig. polychromed). Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee, Raccolta d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milan, Inv. SL 277.*

Photo: © Comune di Milano/Andrew Horn



Miscellaneous section

ANTONELLA CAPALBI - ELEONORA COSTANTINI - TOMMASO FABBRI
- SERAFINO NEGRELLI - GIULIA PISCITELLI*

RAPPRESENTARE LA FLESSIBILIZZAZIONE DEL LAVORO Un'analisi critica a partire dall'archivio audiovisivo di Short on Work

Abstract

The aim of this work is to critically examine the dimensions around which the process of flexibilisation of work has developed over time and to analyse the audiovisual forms in which it has been represented. Specifically, the analysis was carried out on the basis of 103 videos archived over the ten years of the project "Short on Work - International Context for Short Videos on Work". The context is informed by a research question that guided its application and video selection process, making it a solid case study. After a brief reconnaissance of the multiple forms that flexible work has taken over time in advanced capitalist contexts, the theoretical frame of reference is defined in the wake of Cultural Studies and *Visual Studies*. Starting from a selection of nine videos considered representative of the different phases of the flexibilisation process, a number of relevant dimensions were identified for analysis, which were used in an inductive process to analyse the entire corpus of videos. The results of the analysis were discussed in terms of both the content represented by the videos and the form used to represent it. The results of the analysis point firstly to the fact that flexibilisation has been an ongoing process in a particular geopolitical context for about thirty years. This process has been socially accepted over time: even today, flexibility is first and foremost a way of life and not just a way of working. From this point of view, the grid used to analyse the short films captures the recurring dimensions in the processes of flexibilisation, which – in the wake of *Cultural Studies* – are represented in the videos as cultural products. At the same time, however, in the broader framework of *Visual Studies*, videos also become instruments of knowledge because they manage to fill these dimensions with individual biographies. In other words, videos make it possible to clearly analyse how the process is perceived in the first person by those who undergo it. The short films thus succeed in making visible, and therefore analysable, a precise point of view: that of the male and female workers. They are the protagonists of the videos analysed, and it is mainly through them that the consequences of the process of flexibilization studied are measured. From a methodological point of view, however, the process of analysis and the tools used have interesting potential both for analysing the same phenomenon in other geocultural contexts and for analysing other work-related issues that have found space in mainstream debate and representation.

Keywords

Visual Studies; *Cultural Studies*; work flexibilization; visual research methods.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000213

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

* Antonella Capalbi, Università di Modena e Reggio Emilia, Modena – antonella.capalbi@unimore.it; Eleonora Costantini, Università di Modena e Reggio Emilia, Modena – eleonora.costantini@unimore.it; Tommaso Fabbri, Università di Modena e Reggio Emilia, Modena – tommaso.fabbri@unimore.it; Serafino Negrelli, Università degli Studi di Milano Bicocca, Milano – serafino.negrelli@unimib.it; Giulia Piscitelli, Università di Modena e Reggio Emilia, Modena – giulia.piscitelli@unimore.it.

1. INTRODUZIONE

L'obiettivo di questo lavoro è di indagare in modo critico le dimensioni intorno alle quali ha preso corpo il processo di flessibilizzazione del lavoro e analizzarne le relative forme di rappresentazione audiovisive. Nello specifico, l'analisi è stata condotta utilizzando il materiale video, archiviato nel corso dei dieci anni del progetto "Short on Work – Concorso internazionale per video brevi sul lavoro", nell'idea che le produzioni video, in quanto culturalmente condizionate, abbiano la capacità di restituire percezioni e tendenze dell'immaginario, e che l'immagine, in quanto quadro interpretativo della realtà, possa costituire un solido strumento di ricerca per le scienze sociali.

Muovendo da queste premesse, dopo aver inquadrato i cortometraggi analizzati nella cornice del concorso Short on Work, e averne giustificato l'indagine in quanto caso di studio, obiettivo del contributo è stato osservare le forme di rappresentazione adottate per raccontare i processi di flessibilizzazione del lavoro, attraverso una prospettiva diacronica che ha permesso di cogliere i cambiamenti di queste rappresentazioni nel corso del tempo, da un punto di vista tematico e da un punto di vista dei linguaggi adottati.

Dopo una breve ricognizione delle molteplici forme che ha assunto il lavoro flessibile, si propone il quadro teorico di riferimento che sostanzia la successiva analisi nel solco dei *Cultural Studies* e dei *Visual Studies*. Si presentano poi la base dati e il metodo utilizzati. Dopo una descrizione dei principali risultati, si propongono alcune riflessioni conclusive rispetto all'indagine condotta, evidenziando alcune possibili prospettive di ricerca futura.

2. A PROPOSITO DI FLESSIBILITÀ (DEI MERCATI) DEL LAVORO

Gli anni Ottanta del secolo scorso si segnalano per l'inizio di una tendenza progressiva, irreversibile e globale verso la flessibilità (dei mercati) del lavoro, come tratto via via distintivo del modello di produzione capitalista. La causa prevalente di tale tendenza viene generalmente individuata nell'affermarsi di nuovi modelli produttivi post-fordisti, in risposta al mutato contesto economico in cui le imprese si trovano a operare e a dover adattare le proprie strategie¹. Queste ultime, sempre più spesso, si definiscono in risposta alle oscillazioni e alle incertezze della domanda, soprattutto all'interno di mercati che diventano globali; alla richiesta di un incremento nei livelli della produttività, anche integrando nuove tecnologie dell'informazione; alla necessità di migliorare la qualità dei prodotti e dei servizi. In ultimo, in riferimento ai rapporti di lavoro, le imprese agiscono di frequente rendendo più variabili le retribuzioni rispetto alle prestazioni. Entro catene del valore che interconnettono luoghi geograficamente molto distanti, è evidente come queste traiettorie di cambiamento hanno interessato in modo non omogeneo e con tempi diversi le aree del pianeta, a partire da quello che, in tempi più recenti, è stato definito come Nord Globale.

La flessibilità, in questa fase e in questo contesto geo-politico, rappresenta una modalità attraverso cui organizzare le relazioni di lavoro – nel rapporto contrattuale e nel mercato – da regolare secondo logiche di contemperamento tra le strategie perseguite delle imprese e gli interessi delle persone che in esse prestano la propria attività

¹ S. Negrelli, "Flessibilità economica e solidarietà sociale", *Stato e mercato*, 30, 3 (1990): 373-406; H.C. Katz, O. Darbishire, *Converging Divergences*, Ithaca: Cornell University Press, 2000.

lavorativa. Si parla, infatti, di una gestione “regolata” della flessibilità che può contare su diversi strumenti giuridici a sostegno delle scelte organizzative². Le direzioni aziendali possono fare ricorso alla regolazione quantitativa di ingresso/uscita dei lavoratori insieme ad una gestione degli orari (“flessibilità numerica”); oppure possono orientarsi verso una gestione più qualitativa dei mercati interni del lavoro (polivalenza), insieme ai processi di esternalizzazione di produzioni e/o servizi (“flessibilità funzionale”). Sullo sfondo, resta ancora la possibilità di variare le retribuzioni rispetto ad alcuni indicatori di performance economica, soprattutto di fronte al crescere del grado di qualificazione professionale dei lavoratori (“flessibilità salariale”).

Da metà degli anni Novanta del Novecento fino agli anni Dieci del nuovo secolo, la capacità di adattamento dei lavoratori diventa un valore in sé e la flessibilità – come elemento immanente e ineludibile dei percorsi esistenziali dei lavoratori – acquisisce uno statuto di accettabilità sociale. Del resto, proprio l’“adattabilità” del lavoro ha costituito, in quegli anni, uno dei pilastri della Strategia Europea per l’Occupazione: un programma politico impostato su interventi relativi al versante dell’offerta, secondo cui sono i lavoratori – occupati e aspiranti tali – a dover adeguare le proprie condizioni di mercato alle esigenze delle imprese³. Resta inattuata la possibilità di una flessibilità “integrativa”, che investe “l’attitudine di tutti gli attori e di tutte le parti del sistema a rispondere alle reciproche esigenze”⁴ e tende ad affermarsi una flessibilità “adattiva”, a cui corrisponde “l’attitudine di una parte o di un attore a rispondere alle esigenze dell’altra parte del sistema o degli altri attori”⁵. Il risultato è la determinazione di “nuove strutture di potere e di controllo”⁶, indubbiamente più favorevoli all’impresa che alle persone in essa impiegate.

La flessibilità del lavoro, dunque, si è andata connotando come una “deriva” – termine caro a Sennett⁷ – a causa dell’incertezza e della frenesia che donne e uomini sono costretti a subire nella loro vita di lavoro. Che si tratti di una deriva sempre più di carattere ideologico, che va cioè ben al di là delle reali esigenze delle imprese, lo ha descritto – tra i primi – Luciano Gallino, identificandone i principali effetti negativi: attacco generalizzato al diritto del lavoro, frammentazione delle classi lavoratrici e delle loro rappresentanze, de-responsabilizzazione delle imprese rispetto alla gestione delle risorse umane, rilevanti costi per gli individui, le famiglie, la società nel suo complesso⁸.

Lo stesso Gallino⁹ si spinge oltre, ipotizzando una connessione diretta tra la flessibilizzazione del lavoro, l’insicurezza lavorativa derivante dai rischi ad essa connessi e una forma di precarietà che è prima di tutto esistenziale. La precarietà, in questa defi-

² F. Martelloni, *Lavoro, diritto, democrazia. La norma giuslavoristica in cerca di legittimazione. Rilievi critici*, Milano: Cedam-Wolters Kluwer, 2018; S. Negrelli, *Le trasformazioni del lavoro. Modelli e tendenze nel capitalismo globale*, Roma-Bari: Laterza, 2013.

³ M.D. Ferrara, “Dall’ideologia della flessibilità al rischio della precarietà: dignità e flessibilità del lavoro”, *Variazioni su Temi di Diritto del Lavoro*, 3 (2020): 631-652.

⁴ A. Perulli, “Interessi e tecniche di tutela nella disciplina del lavoro flessibile”, in AA.VV., *Interessi e tecniche di tutela nella disciplina del lavoro flessibile*, Atti delle giornate di studio AIDLASS di Pesaro e Urbino (24-25 maggio 2002), Milano: Giuffrè, 2003.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ R. Sennett, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*, London: W.W. Norton & Co, 1999; trad. it. *L’uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Milano: Feltrinelli, 1999.

⁸ L. Gallino, *Il costo umano della flessibilità*, Bari: Laterza, 2001.

⁹ L. Gallino, *Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità*, Roma-Bari: Laterza, 2007.

nizione, è da intendersi come “ferita dell’esistenza, una forma immeritata d’ansia, una diminuzione di diritti di cittadinanza che si solevano dare per scontati”¹⁰, secondo una correlazione immediata tra i termini di flessibilità e precarietà.

Attraverso un’analisi del materiale video, archiviato nel corso dei dieci anni del progetto “Short on Work – Concorso internazionale per video brevi sul lavoro”, si è inteso indagare, in modo critico, le dimensioni intorno alle quali ha preso corpo nel tempo – e nei contesti caratterizzati dalla produzione capitalista – il processo di flessibilizzazione del lavoro e in che modo questo processo è stato rielaborato nelle rappresentazioni audiovisive. Le produzioni video, infatti, in quanto prodotti culturalmente condizionati, hanno la capacità di restituire percezioni e tendenze dei mutamenti sociali e del lavoro, tramite il linguaggio sintetico e immediato tipico delle immagini. In questo senso, i video di Short on Work, grazie alla dimensione internazionale e diacronica dell’archivio audiovisivo, risultano essere preziosi alleati nella comprensione di questi processi e di come sono stati incorporati all’interno dell’immaginario collettivo¹¹.

3. FORME DI RAPPRESENTAZIONE DEL REALE

Secondo un paradigma di ricerca sociologica¹², le rappresentazioni audiovisive e, in generale, la sfera connessa ai prodotti culturali costituiscono oggetto di interesse fondamentale nell’ambito delle scienze sociali, poiché in grado di riflettere il contesto socio-culturale in cui sono state prodotte. Complici anche le intuizioni prettamente semiologiche prima di Barthes¹³ e poi di Eco¹⁴, è oggi ormai un fatto ritenuto consolidato che l’analisi di prodotti dell’industria culturale¹⁵ può essere precorritrice di intuizioni legate a svariati aspetti del reale. Poiché l’oggetto stesso della scienza sociale è la realtà nella sua configurazione individuale e culturalmente condizionata¹⁶, i prodotti che da un determinato contesto storico, sociale e politico vengono partoriti possono illuminare svariati aspetti che di quella realtà si sta cercando di indagare. In questo senso, dunque, nell’ampio quadro dei *Cultural Studies*, è idea consolidata che le rappresentazioni audiovisive siano oggetto di studio del reale: un fatto che risulta essere estremamente proficuo nel contesto contemporaneo, caratterizzato da una massiccia fruizione e produzione di immagini, che possono essere considerate “i mattoni dei nostri mondi psico-sociali, così come dei nostri modelli della realtà oggettiva”¹⁷, nel contesto della società performativa¹⁸.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Il quadro teorico è stato arricchito da un punto di vista giuridico grazie a un costante e proficuo confronto con Iacopo Senatori, professore associato di Diritto del Lavoro presso il Dipartimento di Economia “Marco Biagi” dell’Università di Modena e Reggio Emilia.

¹² L. Sciolla, P.M. Torrioni, *Sociologia dei processi culturali. Cultura, individui, società*, Bologna: Il Mulino, 2012, 235-239.

¹³ R. Barthes, *Mythologies*, Paris: Éditions du Seuil, 1970

¹⁴ U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani, 1977.

¹⁵ P.M. Hirsch, “Processing Fads and Fashions: An Organization Set Analysis of Culture Industry System”, *American Journal of Sociology*, LXXVII, 4 (1972): 639-659.

¹⁶ M. Weber, *Il metodo delle scienze storico sociali*, trad. di P. Rossi, Torino: Einaudi, 1958.

¹⁷ W.J.T Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, trad. di F. Cavaletti, Cremona: Johan & Levi, 2018, 244.

¹⁸ N. Abercrombie, B. Longhurst, *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, London: Sage, 1998.

Se è vero, infatti, che in ambito scientifico il costruttivismo radicale e la fenomenologia¹⁹ ci hanno insegnato che noi siamo le parole che ascoltiamo, è vero anche che, nella società contemporanea, una delle risorse fondamentali con cui interpretiamo la realtà e con cui diamo significato alla nostra esistenza è costituita dalle immagini²⁰, motivo per cui anche l'indagine sociologica si è aperta a una dimensione di tipo visuale²¹, tenendo ben presente che la figuratività non è mai innocente²². La visione – termine già etimologicamente connesso all'idea di un punto di vista relativizzabile allo sguardo di chi lo pone – risulta, infatti, essere culturalmente situata per il solo fatto di appartenere a un contesto. Un contesto che allo stesso modo è costituito anche dai fruitori di quello stesso prodotto, che nell'avvicinarsi riflettono a loro volta il proprio sistema di valori e concezioni e, ancora una volta, la propria visione, all'interno di un frastagliato ecosistema mediale²³, caratterizzato dall'*agency* dei pubblici e dalle loro capacità distintive²⁴.

Nello specifico, muovendo dall'impostazione precedentemente illustrata, sin dagli anni Sessanta nell'ambito delle scienze sociali si è fatta spazio una prima riflessione sul tema della visione e delle sue implicazioni culturali²⁵. La riflessione relativa all'influenza culturale sulla visione (e quindi sul punto di vista) è stata ripresa poi in ambito italiano da Faeta²⁶, Grasseni²⁷ e Pennacini²⁸, studiosi che in modo diverso hanno affrontato la questione della visione come esperienza culturalmente situata, dal momento che parte di un contesto “a volte designato come “quadro”, più spesso come “cultura” [...]”²⁹.

A partire dagli anni Settanta³⁰, questa impostazione metodologica consacra l'idea per cui ogni restituzione testuale (di tipo letterario o di tipo audiovisivo) risulta essere di tipo finzionale, per il solo fatto di riprodurre un punto di vista culturalmente condizionato. In questo senso, stando a Odin³¹, nessun settore della comunicazione sfugge alla narrazione, che risulta essere l'elemento costitutivo del mondo sociale, culturale e politico³².

A questa definizione che fa specifico riferimento alla parola “finzione” – nel senso etimologico originario connesso al verbo latino *finigo*, costruire – fa eco una riflessione sviluppata in ambito semiologico, partendo da Metz³³ secondo cui ogni film è un film di

¹⁹ A. Schütz, *Collected Papers*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1962; B.L. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Anchor Books: New York, 1966.

²⁰ A.L.Tota, A. De Feo, L. Luchetti, *Inquinamento visuale. Manifesto contro il razzismo e il sessismo delle immagini*, Milano: Mondadori Education, 2023.

²¹ D. Harper, P. Faccioli, a cura di, *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, Milano: FrancoAngeli, 2007.

²² J.M. Floch, *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1995.

²³ G. Boccia Artieri, F. Colombo, G. Gili, *Comunicare. Persone, relazioni, media*, Laterza: Roma-Bari, 2022; M. Armiero et al., *Environmental Humanities*, Roma: Derive Approdi, 2021.

²⁴ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Minuit: Paris, 1979.

²⁵ H. Marshall et al., *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1966.

²⁶ F. Faeta, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano: FrancoAngeli, 2003.

²⁷ C. Grasseni, *Imparare a guardare. Sapienza ed esperienza della visione*, Milano: FrancoAngeli, 2007.

²⁸ C. Pennacini, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma: Carocci, 2011.

²⁹ R. Odin, *Gli spazi della comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, Brescia: La Scuola, 2013, 26-27.

³⁰ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973

³¹ Odin, *Gli spazi della comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, 26-27.

³² W. Fisher, *Human Communication as Narration. Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, Columbia: University of South Carolina Press, 1987.

³³ C. Metz, *Il significante immaginario*, Venezia: Marsilio, 1980.

finzione, passando per Clemens³⁴ secondo cui qualsiasi letteratura è di finzione, anche nella forma più realistica di Memoria o di Autobiografia, arrivando a Gervereau³⁵ secondo cui un reportage filmato è sempre una finzione poiché montaggio di una narrazione. In questo senso, anche il prodotto più vicino allo stile documentaristico mantiene una componente finzionale, nel senso che risulta essere frutto di una costruzione narrativa, culturalmente condizionata. Allo stesso modo, un prodotto dichiaratamente di tipo finzionale riflette uno sguardo e un punto di vista culturalmente situato.

Nello specifico, proprio per questa ragione, pur considerando le differenze tra i diversi generi³⁶, anche le rappresentazioni di tipo finzionale possono illuminare tendenze dell'immaginario comune, inevitabilmente imbevuto di realtà. In questo senso, anche i film di finzione, in quanto produzioni simboliche di una società³⁷ possono far luce sulle sue dinamiche e sulle sue particolarità³⁸.

3.1. Rappresentare il lavoro

Muovendo da questi presupposti teorici, dunque, la rappresentazione del reale passa da svariati generi, e non solo da quello documentaristico. A maggior ragione si può sostenere questo rispetto alla rappresentazione del lavoro dal momento che, stando a Donnarumma³⁹, diverse pubblicazioni recenti testimoniano una tensione verso il reale, “in una necessaria frequentazione, a volte costruita ad hoc, altre volte occasionale, più spesso persino quotidiana, di situazioni, di contesti lavorativi”⁴⁰ e che, allo stesso tempo, molte “esperienze narrative [...] esprimono più o meno esplicitamente un rifiuto, che è il rifiuto dell'indipendenza del testo dalla realtà”⁴¹.

Se questo è vero per la letteratura italiana contemporanea (a cui si riferiscono le righe precedenti), lo stesso sembra verificarsi anche nelle rappresentazioni audiovisive. Medici⁴² sostiene, infatti, che una relazione documentaria caratterizza le rappresentazioni audiovisive di oggi, siano esse documentari o film di finzione: per relazione documentaria si intende una pratica insieme di ricerca e cinematografica che richiede “l'assunzione del rischio – ma anche del dono – della relazione con il reale, dove il senso non è un dato già precostituito, appannaggio di chi ha il ‘potere di mostrare’, ma l'esito aperto di una ricerca della verità che si forma sul campo e nel campo”⁴³. In questo senso, “il rapporto con il reale presenta indubbiamente una radicalità problematica nuova, [...]

³⁴ E. Clemens, *La fiction et l'apparaitre*, Paris: Albin Michel, 1993.

³⁵ L. Gervereau, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX siècle*, Paris: Seuil, 2000

³⁶ M. Hyvärinen, *Analyzing Narratives and Story-Telling*, in P. Alasuutari, L. Bickman, J. Brannen, eds., *The SAGE Handbook of Social Research Methods*, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore: SAGE, 447-460, 2008.

³⁷ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: PUF, 1963; trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari: Dedalo, 1972.

³⁸ P. Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris: Klincksieck, 2015.

³⁹ R. Donnarumma, “Nuovi realismi e persistenze moderne: narratori italiani di oggi”, *Allegoria*, 57 (2008): 26-54.

⁴⁰ C. Lettieri, “Osservare il lavoro ancor prima di raccontarlo. Le rappresentazioni del mondo del lavoro tra approcci etnografici, osservazione partecipante e reportage giornalistici”, *Narrativa [Online]*, 31/32 (2010): 103

⁴¹ *Ibid.*

⁴² A. Medici, “Le relazioni pericolose: pratiche ed estetiche del documentario nel cinema di finzione”, in G. Spagnoletti, a cura di, *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia: Marsilio, 2012, 59-71.

⁴³ *Ibid.*, 51

che in alcuni casi sembra spingere, d'istinto o consapevolmente, a una più decisa soggettivazione del racconto documentario. Ed è plausibile che, nel campo della finzione, la scelta di estetiche dell'immediatezza documentaria sia una delle strade per [...] piantare il proprio racconto nella carne viva del presente"⁴⁴. Rivendicando il diritto "a uno studio sistematico della rappresentazione"⁴⁵, dunque, "una fenomenologia dell'immaginario deve innanzitutto aprirsi totalmente alle immagini"⁴⁶.

In questa tendenza si inserisce anche un certo ritorno della rappresentazione del lavoro sul grande schermo; non è un caso che di recente siano stati spesso indagati i rapporti tra cinema e lavoro flessibile, evidenziandone i generi e le diverse forme di rappresentazione a livello europeo⁴⁷ e in ottica intersezionale⁴⁸, sottolineando quanto la marginalizzazione del lavoro precario possa andare di pari passo con la sua (maggiore o minore) visibilità anche nelle forme di rappresentazione audiovisiva.

In questo senso, anche la ricerca sociologica sul lavoro⁴⁹ ha eletto le immagini e i prodotti audiovisivi a oggetto di indagine⁵⁰, poiché in grado di restituire biografie individuali dei lavoratori, dal momento che da sempre

Punto di partenza dell'interesse della scienza sociale è senza dubbio la configurazione del reale, e quindi individuale, della vita sociale che ci circonda, considerata nella sua connessione che è sì universale, ma non per questo meno individualmente atteggiata, e nel suo procedere da altri stati sociali di cultura, a loro volta evidentemente atteggiati in forma individuale⁵¹.

In questo filone si inserisce il lavoro di ricerca qui presentato, sorto intorno al concorso internazionale Short on Work attraverso una cornice teorica e di metodo che è andata perfezionandosi nel corso dei propri dieci anni di attività⁵², nel solco dei *Cultural Studies* e dei *Visual Studies* insieme.

4. METODO E STRUMENTI DI ANALISI

Short on Work è un concorso internazionale per video brevi sul lavoro contemporaneo, ideato e lanciato nel 2012 dalla Fondazione Marco Biagi dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, nell'ambito del Corso di Dottorato in "Lavoro, sviluppo e innovazione". Il concorso, che ha all'attivo dieci edizioni⁵³, ha permesso di alimentare un

⁴⁴ *Ibid.*, 60.

⁴⁵ Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 20.

⁴⁶ *Ibid.*, 17.

⁴⁷ E. Cuter, G. Kirsten, H. Prenzel, eds., *Precurity in European Film. Depictions and Discourses*, Berlin-Boston: De Gruyter, 2022.

⁴⁸ F. Sticchi, M.E. Alampi, A.R. Graça, "The Many Faces and Places of Precarity on Screen Editorial", *International Journal of Film and Media Arts*, 8, 2 (2023): 4-8, <https://doi.org/10.24140/ijfma.v8.n2.edit>.

⁴⁹ Una riflessione sistematica sul rapporto tra immagini e lavoro è restituita in un recente numero monografico sul tema dal titolo "La fiction au travail Recherche et formation à la recherche au moyen d'images de fiction (cinéma, télévision ou Web)", a cura della rivista *Image du travail, travail des images*.

⁵⁰ L. Ellena, "L'intertexte cinématographique de la sociologie. Contribution à une réflexion sur les relations entre sociologie et fiction", *Images du travail, travail des images*, 10 (2021), <https://doi.org/10.4000/iti.1466>; V. Nuzzo, *Fotogrammi dal dominio della lotta. L'occhio del cinema sulla società neoliberista*, Napoli: Editoriale Scientifica, 2017; J.-P. Géhin, H. Stevens, eds., *Images du travail, travail des images*, Rennes; Poitiers: PUR; Éd. Atlantique, 2012.

⁵¹ M. Weber, *Il metodo delle scienze storico sociali*, trad. di P. Rossi, Torino: Einaudi, 1958, 86-87.

⁵² AA.VV., "Rappresentare il lavoro: percorsi interdisciplinari e crossmediali", *Quaderni della Fondazione Marco Biagi*, 5 (2015).

⁵³ L'articolo è il risultato di una riflessione condotta e strutturata nel corso del 2021. Per questo motivo,

archivio audiovisivo costituito a oggi da 1.409 video, che offrono una rappresentazione plurale del lavoro, secondo una prospettiva internazionale. Inoltre, considerandone la durata, il concorso offre una prospettiva diacronica entro cui osservare le trasformazioni nei modi (linguaggi, stili, generi) della rappresentazione del lavoro. Parallelamente alla realizzazione del concorso, si è andato definendo un più ampio programma di ricerca finalizzato all'analisi, valorizzazione e promozione di opere audiovisive, incardinato intorno all'ipotesi che la produzione contemporanea di rappresentazioni audiovisive del lavoro, con le novità che esprime nelle forme e nei contenuti, sia capace di coglierne le importanti trasformazioni⁵⁴.

L'archivio di Short on Work viene alimentato attraverso il concorso internazionale, le cui regole sono rimaste pressoché costanti nel tempo, la prima delle quali è che possono essere candidati video della durata massima di 10 minuti, che abbiano come tema principale quello del lavoro. Tra il 2012 e il 2015 era prevista la partecipazione esclusivamente di documentari. Inviati direttamente al comitato organizzativo; la più rilevante modifica del regolamento si è avuta nel 2016 quando, a partire dal framework teorico precedentemente illustrato, si è deciso di superare le limitazioni al solo documentario e utilizzare una piattaforma specializzata per l'acquisizione delle opere. Queste due scelte, combinate con il mantenimento del medesimo regolamento, hanno permesso un significativo aumento quantitativo nel numero di opere partecipanti al concorso, garantendone però la coerenza tematica e l'omogeneità nella durata.

Le fasi di selezione previste dal concorso rappresentano un secondo elemento di valore in riferimento alla solidità del campione di indagine: una prima selezione viene realizzata sul tema dei video, eliminando tutti quelli che non parlano di lavoro⁵⁵. Una seconda selezione, in capo al comitato organizzativo⁵⁶, avviene con l'attribuzione di un punteggio (su una scala che va da 0 a 5) alle singole opere da parte di ciascun componente. La valutazione riguarda la qualità complessiva del prodotto, rispetto al contenuto e alla forma di espressione, e deriva da un'analisi qualitativa di questi ambiti. Questa seconda selezione definisce il gruppo di video (tra i dieci e i dodici per ogni edizione) che vengono sottoposti alla giuria internazionale del concorso.

Dal punto di vista metodologico, Short on Work rappresenta un caso studio particolarmente interessante proprio per il campione di prodotti audiovisivi che permette di selezionare e archiviare nel tempo. In primo luogo, si tratta di un concorso informato da una domanda di ricerca – dimensione esplicitata nel bando – condizione che richiede una costante problematizzazione delle scelte operate, soprattutto in termini di regolamentazione dell'accesso. In questo senso, l'acquisizione dei prodotti video avviene tramite una piattaforma di settore, selezionata per i bassi costi economici e amministrativi sia per l'organizzazione ma soprattutto per i partecipanti⁵⁷. In questo modo, Short on Work si inserisce a pieno titolo nel segmento produttivo, riferendosi a operatori del set-

si fa riferimento al corpus di cortometraggi pervenuti e archiviati fino al 2020, dopo il quale si sono tenute altre due edizioni del concorso (2021; 2023).

⁵⁴ B. Ganne, "La sociologia alla prova del film: un altro modo di cercare, un altro modo di documentare", in AA.VV., *Rappresentare il lavoro: percorsi interdisciplinari e crossmediali*, Quaderni della Fondazione Marco Biagi, 5 (2015).

⁵⁵ Questo tipo di selezione si rende necessaria poiché, utilizzando una piattaforma specializzata che inserisce Short on Work in un circuito di molti festival diversi fra loro, le richieste di iscrizione anche di cortometraggi non attinenti al tema del lavoro sono moltissime.

⁵⁶ Il comitato organizzativo è interno alla Scuola di Dottorato e dunque adisce la selezione in modo coerente con la domanda di ricerca di cui sopra.

⁵⁷ Si tratta infatti di una delle poche piattaforme in cui sottoporre le opere a diversi festival ha un costo veramente irrisorio, essendo la maggior parte degli oneri a carico degli organizzatori e non degli autori.

tore audiovisivo che utilizzano il medesimo dispositivo per partecipare a diversi concorsi, mantenendo quindi una collocazione lontana dal circuito della grande distribuzione e più vicina al circuito dei festival. Attraverso questa pratica, Short on Work intercetta una molteplicità di sguardi, soprattutto di produzioni indipendenti e minoritarie; a questa corrispondono rappresentazioni molteplici del tema lavoro che, oltre a coprire uno spazio geografico molto ampio, si pongono talvolta anche in dialogo critico proprio con la produzione più di massa.

A questo principio di pluralità e di legittimazione e a fronte delle acquisizioni teoriche precedentemente illustrate, si è ispirata la scelta di cui si è detto di aprire il concorso a diversi generi e non al solo documentario; allo stesso modo, il corpus di analisi selezionato per questo lavoro, risulta essere costituito da cortometraggi che spaziano tra diversi generi e forme di rappresentazione.

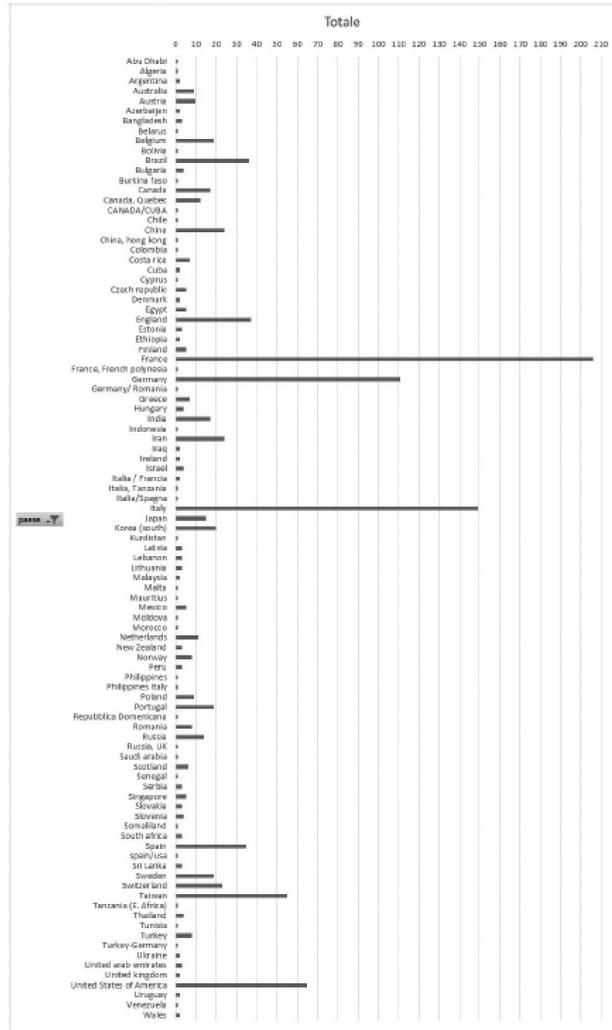
Short on Work, in quanto concorso, incarna dunque una logica “information oriented” di selezione di un campione di prodotti visuali brevi, il cui obiettivo – in termini di ricerca – è “to maximize the utility of information from small samples and single cases. Cases are selected on the basis of expectations about their information content”⁵⁸. Il campione così selezionato, lontano da intenti di rappresentatività statistica, risponde invece a criteri di accessibilità dell’oggetto di analisi (prodotti audiovisivi, sul tema lavoro, provenienti da più aree geografiche) e di sostenibilità nel tempo del processo di ricerca, mantenendo la ragionevole possibilità di intercettare il livello massimo di variazione dell’oggetto di analisi, nel tempo e nello spazio⁵⁹. Utilizzando il linguaggio caro alla metodologia della ricerca sociale, il processo di selezione attuato attraverso il concorso Short on Work può essere a tutti gli effetti considerato come un campionamento di convenienza, orientato alla creazione di un corpus di analisi rilevante – nel tempo e nello spazio – per il portato informativo su un tema definito (il lavoro).

Il Grafico 1 riporta i video acquisiti dal 2012 al 2020 suddivisi per Paese di produzione. È interessante notare che il cosiddetto “Nord globale” sia effettivamente la zona geografica più rappresentata: entrando nel dettaglio dei singoli Paesi rappresentati, infatti, pur essendo presenti anche in maniera significativa opere da Taiwan (55), Cina (24) e Iran (24), il numero maggiore di corti pervenuti risulta realizzato in Paesi europei (con in testa Francia, Germania e ovviamente Italia) ed extra-EU (in primis Stati Uniti) in cui il sistema di produzione capitalistico può dirsi in fase avanzata.

⁵⁸ B. Flyvbjerg, “Five Misunderstandings About Case-Study Research”, *Qualitative Inquiry*, 12, 2 (2006): 219-245. DOI: 10.1177/1077800405284363.

⁵⁹ *Ibid.*

Grafico 1 - Cortometraggi acquisiti per Paese di produzione (periodo 2012-2020)



103 cortometraggi⁶⁰ sono stati selezionati come corpus di analisi di questo contributo che, attraverso l'adozione di un metodo induttivo, in un costante dialogo tra acquisizioni teoriche intorno alla flessibilità e dimensioni emergenti dai video⁶¹, intende tematizzare le traiettorie ricorrenti intorno alle quali ha preso corpo il processo di flessibilizzazione dei mercati del lavoro in contesti di capitalismo avanzato.

⁶⁰ L'insieme di quelli sottoposti, nei dieci anni di concorso, alla giuria internazionale per la selezione dei finalisti e dei menzionati.

⁶¹ D. Gioia, K. Corley, A. Hamilton, "Seeking Qualitative Rigor in Inductive Research: Notes on the Gioia Methodology", *Organizational Research Methods*, 16, 1 (2013): 15-31.

Ad un primo stadio di analisi, dai 103 video ne sono stati selezionati 9, ritenuti significativi rispetto alla rappresentazione diacronica delle diverse dimensioni della flessibilità e per questo motivo analizzati in profondità⁶². La selezione si è ispirata a tre principi: che il sotto-campione attraversasse diacronicamente le varie edizioni del concorso tenendo conto della maggiore o minore ricorrenza del tema nel novero dei cortometraggi ricevuti⁶³; che fosse geograficamente coerente con il fenomeno in analisi (provenienza da Paesi con capitalismi avanzati); che il contenuto rappresentato potesse essere considerato paradigmatico delle diverse forme di flessibilizzazione del lavoro, così come individuate dalla letteratura (e ripercorse nel primo paragrafo).

La Tabella 1 riporta le informazioni sintetiche dei video selezionati.

Tabella 1 - *Elementi dei nove video utilizzati nella prima fase di analisi*

<i>Anno di partecipazione al concorso</i>	<i>Titolo</i>	<i>Registi/e</i>	<i>Paese di produzione</i>	<i>Sinossi</i>
2012	2033	Silvia Bencivelli Chiara Tarfano	Italia	Racconto dei pensieri e della vita di una giornalista scientifica freelance. Storia di una giornalista senza impiego fisso, che deve camminare sulle proprie gambe, con le paure ed i pensieri sul proprio futuro lavorativo
2013	<i>Coworking in progress</i>	Luciano de Simone, Andrea Lazslo de Simone Antonio Orria	Italia	<i>Coworking in progress</i> è un reportage sul mondo del coworking. Sebbene lo schema di questa forma di condivisione degli spazi e delle esperienze lavorative si stia sviluppando molto negli ultimi anni, è praticamente ignorato dai media. Rappresenta una reale rivoluzione culturale e sociale, un'opzione al business tradizionale. L'obiettivo del documentario è mostrare come il coworking sta diventando una realtà consolidata

(segue)

⁶² K.M Eisenhardt, "Building Theories from Case Study Research", *The Academy of Management Review*, 14, 4 (1989): 532-550, <https://doi.org/10.2307/258557>.

⁶³ Salta all'occhio, per esempio, che nel 2015 non risultano esserci cortometraggi che tematizzano la flessibilizzazione, laddove nel 2019 ne vengono registrati tre.

<i>Anno di partecipazione al concorso</i>	<i>Titolo</i>	<i>Registi/e</i>	<i>Paese di produzione</i>	<i>Sinossi</i>
2014	<i>I camion degli altri (Slavery Roads)</i>	Lorenzo Pivano	Italia	È un viaggio alla scoperta del mondo dell'autotrasporto in Italia e delle ombre che avvolgono numerose imprese del settore. Il documentario racconta come un mercato che competitività e crisi economica spingono sempre più al ribasso ha trasformato il mestiere di camionista in una sorta di girone infernale. Lavoratori stranieri contrattualizzati in Paesi europei dove il costo del lavoro è un terzo di quello italiano e autisti italiani "rumenizzati" formano insieme un esercito di uomini malpagati e stremati che a bordo di grandi camion trasportano merci su e giù per l'Italia il più velocemente possibile in barba agli scarsi controlli e con un evidente aumento del rischio. Lorenzo Pivano ci porta sulle strade e nelle stazioni di servizio, negli uffici sindacali e in quelli delle associazioni di categoria, mettendo in luce sistemi di assunzione ai limiti dello sfruttamento e i drammi causati dalla sfrenata delocalizzazione. Mentre l'Unione Europea sta a guardare, si allarga il buco contributivo nelle casse dello Stato e migliaia di autisti perdono il posto di lavoro o si vedono costretti ad accettare contratti da meno di mille euro al mese. E spesso tutto questo è legale, o quasi...
2016	<i>Call of beauty</i>	Brenda Lien	Germania	Due giovani donne realizzano video per il loro canale YouTube, impegnate nell'industria della cosmesi. Una dittatura di click, like e follows. Una continua sfida a ciò che è vero e autentico.

(segue)

<i>Anno di partecipazione al concorso</i>	<i>Titolo</i>	<i>Registi/e</i>	<i>Paese di produzione</i>	<i>Sinossi</i>
2017	<i>La giornata</i>	Pippo Mezzapesa	Italia	Paola Clemente, bracciante pugliese di quarantanove anni, muore di fatica sotto il sole del 13 luglio del 2015. Fatti e parole dell'inchiesta ai caporali che la sfruttavano sostanziano la ricostruzione delle sue ultime ore di vita. Un racconto affidato a voci di donna in viaggio sul pullman che le porta al lavoro nei campi del Sud.
2019	<i>Pizza boy</i>	Gianluca Zonta	Italia	Saba, un ragazzo di origine georgiana, lavora a Bologna come porta pizza. Durante il turno serale riceve un'importante telefonata: sta per nascere suo figlio. Costretto a finire le consegne, imbrigliato in un'umanità alla deriva, Saba attraversa freneticamente la città nella speranza di arrivare in tempo in ospedale.
2019	<i>Roger</i>	Reuben Hamlyn	UK	Lena intraprende un nuovo lavoro per 'Roger', un'applicazione che offre ai clienti una domestica, con cui non hanno necessità di comunicare direttamente. Turbata da questo ruolo, Lena cerca di creare una relazione con il suo datore di lavoro in maniera inattesa.
2019	<i>A model employee</i>	Leila Khalilzadeh	Canada	Per mantenere il posto di lavoro in un ristorante, un'aspirante DJ deve indossare sempre uno smartwatch che traccia le sue azioni dopo il lavoro. Il suo tentativo di sovvertire il sistema è impedito da un upgrade del dispositivo.
2020	<i>The second line</i>	Clara Beaudoux	Belgio	Quando le strade sono vuote, si vedono solo loro. Dall'inizio della crisi del Coronavirus, nella primavera del 2020, abbiamo guardato fuori dalla finestra. Abbiamo visto i lavoratori che fanno andare avanti il nostro mondo. Non sono più invisibili.

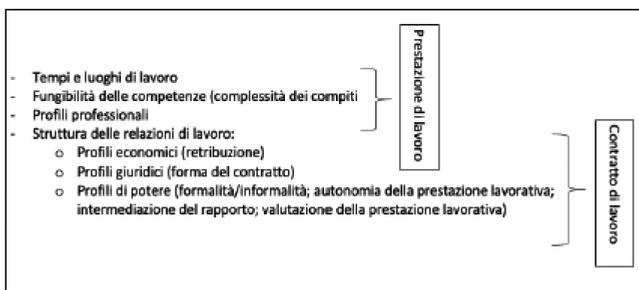
In ciascuno dei nove cortometraggi la flessibilità è esplicitamente tematizzata o, comunque, emerge come tema di rilievo intorno a cui si articolano le immagini. I nove video sono stati analizzati separatamente dalle ricercatrici, utilizzando una medesima griglia,

finalizzata a mappare le principali dimensioni del contratto e delle relazioni di lavoro, che la teoria sollecita in riferimento al tema della flessibilità⁶⁴.

Successivamente – dopo una discussione sulle singole interpretazioni – si è proceduto a una loro ri-codifica ottenendo così, per ciascun video, una mappa sintetica fondata su un’etichettatura comune, secondo le medesime dimensioni di analisi. Procedendo in maniera induttiva, l’insieme delle etichette ottenute è stato utilizzato per mappare l’insieme dei 103 video finalisti del concorso. Anche in questo caso, la mappatura è avvenuta separatamente ed è stata successivamente oggetto di confronto, in riferimento alla teoria più sopra sintetizzata in tema di flessibilità del lavoro.

La figura seguente restituisce le dimensioni emerse nella prima fase di analisi (selezione dei nove video paradigmatici) e utilizzate per la seconda (selezione di 103 video); le singole dimensioni, inoltre, sono state aggregate secondo i due assi – “prestazione di lavoro” e “contratto di lavoro” – nella cui intersezione si definiscono le diverse forme di flessibilizzazione del mercato del lavoro più sopra descritte.

Figura 1 - *Dimensioni utilizzate per l’analisi dei video*



Fonte: elaborazione delle autrici.

5. I RISULTATI: IL LAVORO RAPPRESENTATO E LE FORME DELLA RAPPRESENTAZIONE

La prima fase di etichettatura operata sui nove video ha rimandato alcune dimensioni ricorrenti e in dialogo con la letteratura più consolidata in tema di flessibilità del lavoro, che vede in Sennett⁶⁵ (1999) e Gallino⁶⁶ i due principali riferimenti di questo contributo. Alla costante visibilità del lavoratore si affianca una perdita di visibilità del datore di lavoro e del contratto (in altre parole, della regolazione del lavoro), evidenziando una condizione di rischio individuale (disintermediazione dei rapporti di lavoro), non necessariamente problematizzata a livello sociale (secondo una retorica positiva della flessibilità), giocata sempre più spesso intorno all’essere della persona piuttosto che al suo (saper) fare⁶⁷.

⁶⁴ Gioia, Corley, Hamilton, “Seeking Qualitative Rigor in Inductive Research: Notes on the Gioia Methodology”, 15-31.

⁶⁵ Sennett, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*.

⁶⁶ Gallino, *Il costo umano della flessibilità: Id., Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità*.

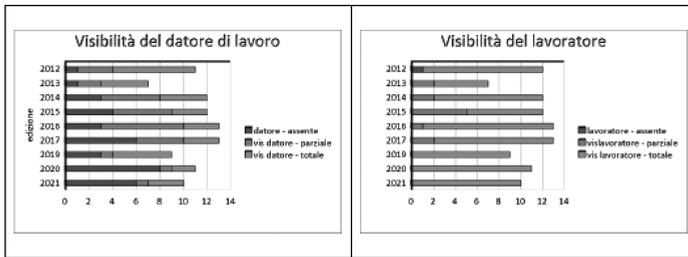
⁶⁷ Negrelli, *Le trasformazioni del lavoro. Modelli e tendenze nel capitalismo globale*.

La seconda fase di etichettatura ha permesso di verificare su una base più ampia di video – rappresentativa di un certo periodo temporale e di un determinato contesto geografico – il ricorrere delle medesime dimensioni.

5.1. *Le relazioni di lavoro: la visibilità del datore di lavoro e dei dispositivi di intermediazione*

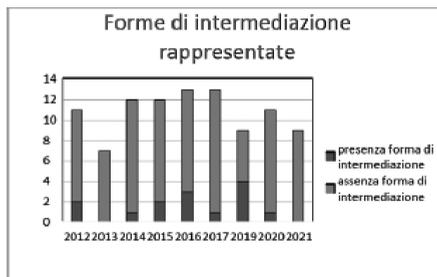
Il primo dato che emerge in maniera netta (Graf. 2) è che, nei 103 cortometraggi mappati, il lavoratore è sempre visibile ed è il protagonista della narrazione. Il datore di lavoro, invece, non è sempre rappresentato, in particolare negli anni più recenti. Lo stesso vale per i nove video da cui l’analisi ha preso le mosse; addirittura, in cinque cortometraggi il datore di lavoro non è né rappresentato né in alcun modo intuibile. Solo in due casi il datore di lavoro compare sulla scena ed è chiaramente connotato come tale (*A model employee* e *Pizza boy*) mentre in un caso è il protagonista (lavoratore) che lo nomina esplicitamente (*La giornata*).

Grafico 2 - *La visibilità del lavoratore e del datore di lavoro*



L’attività di mappatura restituisce ulteriori elementi in riferimento alla rappresentazione dei dispositivi di “intermediazione del lavoro” (Graf. 3).

Grafico 3 - *Presenza di dispositivi di intermediazione del lavoro*



È, per esempio, significativo il fatto che con il passare del tempo scompaiono le classiche forme di intermediazione, che passano da logiche più tradizionali di contrattualizzazione – freelance, appalto, lavoro autonomo – a nuovi dispositivi – come le agenzie interinali e le piattaforme – che la letteratura pone proprio alla base del processo di di-

sintermediazione del mercato del lavoro⁶⁸. La flessibilità deregolata del lavoro, e la sua relativa sempre più diffusa ideologia, si traducono in concreto nella più ampia opportunità per le imprese, in particolare per quelle del capitalismo di piattaforma, di ricorrere contemporaneamente alla flessibilità numerica, a quella funzionale e a quella salariale, in gran parte senza i vincoli sociali imposti dai tradizionali trade-off. Si tratta di una deriva ideologica ben illustrata da molti autori (sociologi, giuristi del lavoro, economisti, psicologi e antropologi).

Questo aspetto è ben rappresentato dai video, che raccontano un mondo in cui il lavoratore resta protagonista del mercato, mentre il datore di lavoro e il contratto sembrano dissolversi, dando piena visibilità a nuovi dispositivi che, secondo logiche diverse, definiscono e orientano le prestazioni lavorative. Da un punto di vista prettamente visuale, per esempio, risulta importante la quasi assenza di rappresentazioni di contratti di lavoro; un elemento che può essere considerato indice della sempre maggiore informalità nelle relazioni di lavoro, a scapito di una burocrazia sentita come inutilmente rigida e farraginoso⁶⁹. Allo stesso modo, il datore di lavoro non è quasi mai rappresentato e al suo posto sono piuttosto rese visibili le forme di intermediazione che usa per (non) rapportarsi con il lavoratore, dalle piattaforme ai caporali.

In una prospettiva diacronica, le prime edizioni del concorso raccontano una molteplicità di tipologie contrattuali tra le quali – è interessante notarlo – il lavoro subordinato svolge un ruolo residuale; nei video più recenti però tende a rarefarsi anche la relazione tra la persona che presta il proprio lavoro e l'organizzazione che ne beneficia; come sostengono Barbier e Nadel⁷⁰, nel processo di flessibilizzazione il diritto del lavoro risulta sempre più “infarcito di eccezioni alla regola comune, a volte formali a volte di fatto” o comunque “puramente strumentale, adattato giorno per giorno alle fluttuazioni della congiuntura”⁷¹.

Questo elemento risulta esemplificato nei nove video selezionati come paradigmatici e analizzati in profondità. In quattro video si nomina esplicitamente l'esistenza di un contratto, in due di essi viene addirittura inquadrato (*I camion degli altri*, *Call of beauty*); in due si fa riferimento alle sole condizioni di retribuzione mentre in tre cortometraggi il contratto non compare né viene evocato. Ancora meno definita è la forma del dispositivo contrattuale: nei tre casi in cui viene rappresentato o nominato, si tratta di lavoro autonomo (*2033*), lavoro tramite agenzia interinale (*La giornata*) e lavoro tramite subappalto (*I camion degli altri*). In sei corti su nove dunque – quelli in cui non compare – anche il contratto è assente a differenza dei dispositivi di “intermediazione del lavoro” che compaiono in modo esplicito in cinque dei cortometraggi analizzati. In due casi l'intermediazione è agita attraverso agenzie interinali (*La giornata*, *I camion degli altri*); in due attraverso piattaforma (*Roger*, *Call of beauty*) e in un caso attraverso braccialetto elettronico con controllo da remoto (*A model employee*).

5.2. Le relazioni di lavoro: la visibilità della dimensione individuale e di quella collettiva

La persona che lavora è più di frequente un “individuo”. Anche quando compare una dimensione collettiva, questa non sempre si configura come “organizzazione”, intesa

⁶⁸ Negrelli, *Le trasformazioni del lavoro. Modelli e tendenze nel capitalismo globale*.

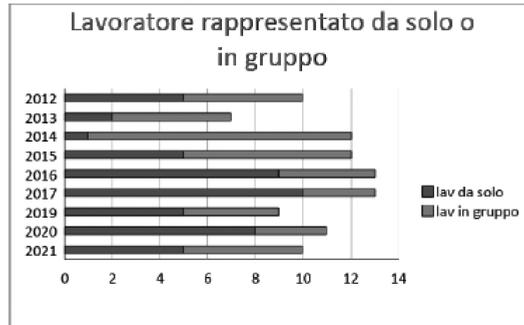
⁶⁹ È interessante notare, seppur a margine, che un discreto numero di corti pervenuti, in particolare animazioni, mettono al centro proprio questo tema.

⁷⁰ J.C Barbier, H. Nadel, *La flexibilité du travail et de l'emploi*, Paris: Flammarion, 2000.

⁷¹ A. Supiot, *Il futuro del lavoro*, Roma: Carocci, 2003.

come coordinamento tra attività specializzate e interdipendenti, finalizzate al raggiungimento di un obiettivo condiviso. Quando viene rappresentata una molteplicità di lavoratori, infatti, è evidente il venir meno tra loro dei legami conseguenti – ad esempio – ad una chiara definizione dei ruoli, a favore di una giustapposizione che li rende più spesso “massa”.

Grafico 4 - *Rappresentazione del lavoratore da solo o in gruppo*



In questo senso va dunque letto il Grafico 4, che racconta come il senso del termine “gruppo” cambia nel corso del tempo: se nelle prime edizioni quello rappresentato è l’insieme delle persone che condividono uno stesso luogo di lavoro e, in esso, intrattengono relazioni (comunque regolate da forme contrattuali), nelle edizioni più recenti il lavoratore è inserito in un contesto di difficile definizione (in cui non sono né rappresentati né intuitibili gli spazi, i tempi, i modi del lavoro) poiché molto spesso – anche a causa della pervasività di questo modello che non consente più di fare nette distinzioni fra vita provata e vita lavorativa – coincide con l’intera “società”. Proprio per questo, analogamente a quanto avviene quando la letteratura contemporanea prova a raccontare il lavoro⁷², siamo di fronte a biografie che possono considerarsi individuali e collettive insieme.

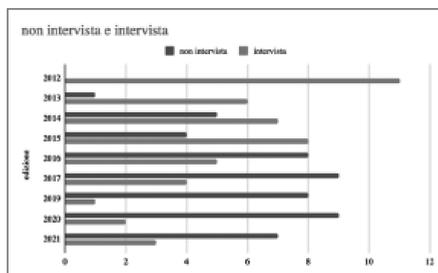
Nei nove video analizzati in profondità questo aspetto risulta evidente. All’interno di queste dimensioni rappresentative, emergono due ulteriori elementi di interesse, che risultano significativi per quest’analisi: il lavoratore, che molto spesso dichiara esplicitamente la difficoltà di fare massa critica con i propri colleghi anche rispetto ad alcune rivendicazioni di categoria, viene rappresentato sempre meno in gruppo e sempre più solo. Anche quando vediamo tanti lavoratori insieme (*The second line*), si osserva un’assenza di legami dettati dal comune ruolo e la rappresentazione che viene offerta risulta essere quella di una massa di individui non in relazione diretta tra di loro. Allo stesso modo si osserva come, all’interno di questa rappresentazione del fenomeno, il lavoratore risulta essere sempre più affaticato: evidenzia un malessere che passa da diverse dimensioni e che sembra accentuarsi man mano che si procede in senso diacronico da corti meno recenti a corti più recenti.

⁷² Lettieri, *Osservare il lavoro ancor prima di raccontarlo. Le rappresentazioni del mondo del lavoro tra approcci etnografici, osservazione partecipante e reportage giornalistici.*

5.3. La progressiva scomparsa delle parole e dell'intervista

Si può osservare come, diacronicamente, cambino anche le scelte di rappresentazione da un punto di vista dei linguaggi adottati e, nello specifico, rispetto all'uso dell'intervista (Graf. 5).

Grafico 5 - Uso dell'intervista



Come si può notare, nelle prime edizioni del concorso, caratterizzate prevalentemente dalla dimensione documentaristica, il dispositivo dell'intervista risulta estremamente presente. Man mano che si procede verso le edizioni più recenti – contraddistinte sempre di più dalla presenza di corti dichiaratamente appartenenti all'ambito della *fiction* – il dispositivo dell'intervista progressivamente arretra, cedendo il passo a corti che utilizzano dialoghi di finzione o che non utilizzano affatto le parole, facendo parlare esclusivamente le immagini. Questo elemento risulta estremamente visibile nei nove corti analizzati in profondità in cui, nello specifico, si passa da corti che utilizzano prevalentemente un linguaggio verbale (*2033*, *Coworking in progress*, *I camion degli altri*, *La giornata*) a corti che utilizzano prevalentemente un linguaggio che passa per immagini (*Call of beauty*, *Roger*, *A model employee*, *The second line*), con un unico esempio di bilanciamento piuttosto equilibrato tra parole e immagini (*Pizza boy*).

Le parole, dunque, sbiadiscono e cedono il passo all'immagine, che diventa lo strumento utilizzato per raccontarsi e raccontare. Se da una parte questa scelta sembra ricalcare una certa tendenza *mainstream* che inquadra l'immagine sempre di più come linguaggio autonomo e indipendente da quello verbale⁷³, nel caso dei corti analizzati, considerata anche la scomparsa del dispositivo dell'intervista, sembra emergere sempre meno la necessità di inquadrare l'esperienza del lavoratore in una dimensione del racconto di tipo analitico e descrittivo. Si preferisce il mostrare al dichiarare, far vedere direttamente le varie dimensioni dell'esperienza lavorativa, senza spiegarle, quasi come se non fosse più necessario farlo in quanto ormai acquisite all'interno dell'immaginario comune.

In questo senso, in ottica meta-narrativa, la progressiva rarefazione del linguaggio verbale si può intendere come un effetto di quell'*accettabilità sociale* dei processi di flessibilizzazione, talmente incorporati nell'immaginario comune da non necessitare più di essere spiegati, descritti e raccontati analiticamente. Inoltre, la progressiva scomparsa dell'intervista ci dice anche che il lavoratore sembra sempre meno capace di definirsi,

⁷³ Tota, De Feo, Luchetti, *Inquinamento visuale. Manifesto contro il razzismo e il sessismo delle immagini*.

descriversi e rappresentarsi: il racconto in prima persona lascia progressivamente il posto a narrazioni in cui il lavoro non è più circoscritto, definito e controllato da chi lo fa – pur essendo il protagonista della rappresentazione – ma da soggetti terzi che vanno dalle piattaforme di intermediazione (come nel caso di *Roger*) allo spettatore stesso (come nel caso di *Second Line*). Non solo: col passare del tempo l'unica capacità che sembra essere richiesta al lavoratore è quella di *mettersi a disposizione*; non è un caso che competenze caratterizzanti un profilo professionale *alto* compaiano in misura maggiore nei corti arrivati nelle prime edizioni del concorso.

5.4. Una rappresentazione del rischio

Un altro elemento di particolare interesse da un punto di vista comunicativo è la rappresentazione del rischio: una dimensione analizzata tanto da sociologi⁷⁴ quanto da studiosi di altri ambiti disciplinari come la semiotica⁷⁵. Si tratta di un fattore sempre visibile e tematizzato dai nove corti analizzati in profondità, che ben evidenziano come sia una delle principali traiettorie di cambiamento dall'inizio del nuovo millennio a oggi: si passa infatti da un rischio che possiamo definire con Landowski⁷⁶ *accettato* di 2033 e *Coworking in progress*, a un rischio invece *diffuso*⁷⁷ dei corti pervenuti tra il 2014 e il 2019, divenuto quotidiano e di massa⁷⁸ in quanto trasversale a molte figure professionali, fino ad arrivare a un rischio in un qualche modo *necessario* poiché collocato nell'ambito della pandemia da Covid-19 del corto *The second line*.

L'accettazione della flessibilità – e dei rischi ad essa connessi – diventa sempre di più un elemento ineludibile dei percorsi esistenziali dei lavoratori e delle lavoratrici. Un'accettazione passiva, quasi rassegnata: non quindi il risultato della conquista di uno spazio di libertà e autonoma determinazione di sé, bensì il segno della consapevolezza di doversi continuamente adattare a condizioni esogene evidentemente percepite come non modificabili attraverso i rapporti di forza individuali e collettivi che normalmente si esercitano nell'ambito del contratto di lavoro.

6. CONCLUSIONI

Short on Work è un progetto di ricerca applicato, che adotta una prospettiva in grado di intersecare i *Cultural Studies* con i *Visual Studies*. Secondo questo approccio, le immagini non solo riescono a riflettere tendenze di tipo sociale, ma a indagare in profondità le traiettorie e gli effetti di queste tendenze: “da qui la necessità di considerare le opere analizzate come modalità di conoscenza delle sfaccettature del mondo contemporaneo e, di conseguenza, come forme di intervento sociale per gli autori”⁷⁹.

⁷⁴ U. Beck, *Risikogesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, trad. it. *La società del rischio: verso una seconda modernità*, Roma: Carocci, 2000; Sennett, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*; G. Gosetti, *Lavoro frammentato, rischio diffuso: lavoratori e prevenzione al tempo della flessibilità*. Milano: FrancoAngeli, 2012.

⁷⁵ E. Landowski, *Les interactions risquées*, Limoges: PULIM, Université de Limoges, 2006; trad. it. *Rischiare nelle interazioni*. Milano: FrancoAngeli, 2010.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Gosetti, *Lavoro frammentato, rischio diffuso: lavoratori e prevenzione al tempo della flessibilità*.

⁷⁸ Beck, *Risikogesellschaft*.

⁷⁹ Lettieri, *Osservare il lavoro ancor prima di raccontarlo. Le rappresentazioni del mondo del lavoro*

Le immagini hanno quindi una valenza performativa che rende “proficuo per la ricerca interpretare le ambientazioni sociali attraverso la categoria analitica della visibilità”⁸⁰; ma c’è anche una “dimensione politica e normativa propria del visibile: ad ogni definizione di un campo di visibilità corrispondono istanze e tensioni che mirano a stabilire un nesso tra possibile e doveroso, tra ciò che si può e ciò che si deve o non si deve vedere, tra chi può e chi non può vedere gli altri”⁸¹.

In questo senso, il lavoro di analisi riportato nei paragrafi precedenti rimanda quanto anche l’indagine del lavoro contemporaneo possa passare proficuamente dall’analisi delle sue rappresentazioni e quanto lo sforzo di perseguire un rigore metodologico, entro l’intero processo di ricerca, conferisca ulteriore solidità alle interpretazioni proposte.

Innanzitutto, la dimensione diacronica utilizzata ha permesso di mettere in luce che quello preso in esame è un processo, in atto da circa un trentennio in un certo contesto geo-politico, che nel corso del tempo è stato progressivamente accettato pur essendo molto cambiato. Alcuni tratti rimangono però costanti, e sono quelli delineati in particolare da Sennett⁸² e Gallino⁸³: ancora oggi, la flessibilità è prima di tutto un modo di vivere e non solo di lavorare.

La griglia utilizzata per analizzare i corti intercetta queste dimensioni ricorrenti della flessibilizzazione, che – nel solco dei *Cultural Studies* – risultano rappresentate nei video in quanto prodotti culturali. Allo stesso tempo però – nel più ampio quadro dei *Visual Studies* – i video diventano anche strumento di conoscenza perché riescono a riempire queste dimensioni di biografie individuali, entrando in profondità nelle “ferite dell’esistenza” di cui parla Gallino⁸⁴.

Se i video, dunque, ci confermano che le condizioni individuali prodotte dalla flessibilizzazione del lavoro si definiscono nell’intersezione tra le caratteristiche attribuite alla prestazione di lavoro e alla sua regolazione nei mercati (i due assi individuati nella Figura 1), solo nella loro resa visuale le sfumature “del sentire” che tratteggiano queste biografie sono diventate visibili. I video, cioè, consentono di analizzare nitidamente come il processo sia percepito da chi lo subisce in prima persona. È stato possibile osservare, infatti, che nei corti analizzati il lavoratore – in quanto individuo – risulti essere sempre più affaticato e “corroso” – per riprendere un termine caro a Sennett – da un malessere crescente, nonostante sia lui stesso il primo ad accettare e non più a denunciare la sua condizione⁸⁵. Una condizione che rimanda – ricordiamolo anche in sede di conclusioni – a come la flessibilità “adattiva” agisca profondamente sulle biografie individuali: come si è già avuto modo di illustrare in queste pagine, questa *corrosione del carattere* deriva dal fatto che ai lavoratori viene chiesto di comportarsi con versatilità, essere pronti a cambiamenti con breve preavviso, correre continuamente qualche rischio e affidarsi sempre meno ai regolamenti e alle procedure formali⁸⁶.

I cortometraggi, dunque, riescono a rendere visibile, e quindi analizzabile, un preciso punto di vista: quello di lavoratori e lavoratrici. Sono loro i protagonisti dei video

tra approcci etnografici, osservazione partecipante e reportage giornalistici, 111.

⁸⁰ A. Mubi Brighenti, “Visuale, visibile, etnografico”, *Etnografia e ricerca qualitativa*, 1 (2008): 91-113, 10.3240/83056.

⁸¹ *Ibid.*, 96.

⁸² Sennett, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*.

⁸³ Gallino, *Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità*.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Non è un caso che l’unico corto dichiaratamente di denuncia sia *La giornata*, ossia un’opera commissionata dalla CGIL pugliese.

⁸⁶ Sennett, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*.

analizzati ed è principalmente su di loro che si misurano le conseguenze del processo di flessibilizzazione preso in esame.

E proprio in questo sta l'interesse del corpus di analisi oggetto di questo lavoro rispetto a rappresentazioni audiovisive *mainstream*. Se il cambiamento del processo di flessibilizzazione di cui si è parlato è stato infatti rappresentato negli anni anche da produzioni diventate veri e propri *blockbuster*, l'archivio di Short on Work presenta degli elementi di novità: rispetto a una produzione *mainstream* ancorata al presente, restituisce innanzitutto una *tensione verso il futuro*. I corti di Short on Work che parlano di lavoro regolato dalle piattaforme, per esempio, sono in grado di restituirci un'idea di futuro del lavoro al momento assente nella produzione *mainstream*: un futuro che si configura magari come distopico, ma non fantascientifico; un futuro ancorato al reale e quindi possibile. Allo stesso tempo, se la scelta di utilizzare solamente le immagini si inserisce in una tendenza di tipo *mainstream* – in cui il linguaggio visuale acquisisce una sua autonomia come quadro interpretativo della realtà – nei corti di Short on Work si può rilevare un ulteriore elemento di novità: nel rappresentare il punto di vista dei lavoratori solamente tramite le immagini, scompare l'elemento di denuncia rispetto ai processi di flessibilizzazione raccontati. I corti analizzati, infatti, sganciano il punto di vista dei lavoratori dalla necessità di denunciare determinate condizioni di lavoro, costruendo piuttosto biografie che ricompongono diversi aspetti della vita dei protagonisti. In questo senso, i cortometraggi costituiscono una forma di rappresentazione inedita rispetto ad altre, in cui sembra di poter osservare ancora una forte polarizzazione tra il cinema militante – e di denuncia – e il cinema d'impresa di novecentesca memoria⁸⁷.

Il lavoro di ricerca promosso nell'ambito di Short on Work è quindi in grado di proporre rinnovate prospettive, assenti nel dibattito pubblico sul tema: questa acquisizione di metodo appare feconda per ulteriori traiettorie di indagine. Restando sul tema della flessibilizzazione del lavoro, ad esempio, si potrebbe replicare l'analisi utilizzando una diversa selezione di video, prodotti in contesti geo-politici altri. Inoltre, muovendo dallo stesso impianto metodologico, si potrebbe estendere l'analisi ad altri nuclei tematici che hanno avuto una rilevanza nel dibattito *mainstream*, in modo da poterli osservare secondo prospettive meno rappresentate.

⁸⁷ Si pensi per esempio a film come *Tutta la vita davanti* (Virzi, 2008), *Sorry, we missed you* (Loach, 2019), *Tra due mondi* (Carrère, 2021) e *Il capo perfetto* (de Aranoa, 2021), che mostrano da un lato le diverse forme che la flessibilità ha assunto nel corso del tempo e dall'altro la polarizzazione tra cinema militante e cinema d'impresa che ancora informa molte rappresentazioni del lavoro.

DAVIDE LAMPUGNANI - MONICA MARTINELLI*

ROTTURE INSTAURATRICI

Leggere racconti di vita alla luce della prospettiva di Michel de Certeau

Abstract

In the last decades, biographical research has gained increasing relevance and visibility in social sciences. Starting from different themes, many scholars have proposed and explored new perspectives, concepts, and research methods. In particular, wide focus has been given to the relationship between individual biography and social change. Within this field, the article aims to analyze the concept of “founding rupture” (“*rupture instauratrice*”) as proposed by Michel de Certeau in his works. By identifying four dimensions (rupture of history; opening of possibilities; plural authorities; risk practice), biography could be read as an individual and social trajectory made of both continuity and change. The article concludes by adopting the concept to analyze two life stories.

Keywords

Biographical research; biography; founding rupture; Michel de Certeau; life stories.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000214

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

1. INTRODUZIONE

Che cos'è un evento? Quale rapporto si dà tra la rottura introdotta da un evento all'interno di una storia e le possibilità di senso e di azione che esso dischiude? Sono queste le domande che Michel de Certeau si pone all'indomani delle contestazioni del maggio del '68 nelle strade di Parigi. Ne *La prise de parole*¹ egli ripercorre con attenzione e lucidità i fatti di cronaca di quei giorni, mettendone in luce la natura profondamente ambivalente. Per un verso, infatti, le manifestazioni dei giovani universitari francesi comportano una vera e propria “presa della parola” nei confronti dell'autorità dei poteri e dei saperi istituiti. Slogan e assemblee prendono di mira un linguaggio istituzionale ormai ritenuto essere in-credibile, dandogli così un nuovo significato. È l'intera struttura sociale e istituzionale a vacillare sotto i colpi inferti dall'irruzione dell'evento storico. Per un altro verso, però, per de Certeau, quella del '68 rischia di essere solamente una “rivoluzione simbolica”. Infatti, le contestazioni criticano e fanno a pezzi poteri e saperi ma vacillano nel momento in cui è necessario dare vita a nuovi poteri e nuovi saperi. La rottura storica provocata dall'evento è, dunque, insufficiente. Ad essa deve intrecciarsi

* Davide Lampugnani, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano – davide.lampugnani@unicatt.it;
Monica Martinelli, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano – monica.martinelli@unicatt.it.

¹ M. de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici*, Roma: Meltemi, 2007.

un lavoro di chiarificazione, personale e collettivo: la possibilità di comprendere a quali scelte, a quali corsi d'azione e, soprattutto, a quali pratiche essa può condurre.

Pochi anni dopo, nel giugno del 1971, Michel de Certeau pubblica sulla rivista "Esprit" un lungo articolo dal titolo *La rupture instauratrice ou le christianisme dans la culture contemporaine*². Il tema è certamente diverso da quello affrontato ne *La prise de parole*. L'autore, infatti, si interroga sulle possibilità di esistenza del cristianesimo all'interno della società moderna e, soprattutto, sulla specificità del suo funzionamento come esperienza di fede dentro una situazione storica data³. Lo scenario entro cui si colloca questa esperienza è certamente complesso e attraversato da tensioni strutturanti. Due su tutte vengono ricordate, in particolare. Da una parte, la razionalizzazione resa possibile scientificamente e tecnicamente, la quale conduce verso una crescente parcelizzazione del sapere e, di conseguenza, verso una sempre più difficile ricomposizione epistemologica⁴. Ovunque rappresentato e analizzato, il "reale" è definito da de Certeau come un "oggetto perduto", necessario ma inaccessibile, poiché filtrato attraverso una pluralità di postulati, metodi e linguaggi che costituiscono le condizioni di possibilità storiche dei saperi tecnici e scientifici. Dall'altra parte, invece, è la mitologizzazione a plasmare il tessuto sociale. Qui, in particolare, sono i processi legati all'avvento della società dei consumi e alla mediatizzazione a concorrere alla costruzione di veri e propri "spettacoli"⁵, assemblati e riasssemblati attraverso una pluralità di immagini sempre mutevoli. In questo caso, il "reale" diviene "spettacolo", mera messa in scena rinviante ad un generico altrove esiliato dal senso vissuto. Nell'intreccio tra razionalizzazione e mitologizzazione, ecco, tuttavia, ritornare la medesima domanda: che cos'è un evento? Cosa accade di fronte alla possibilità di un evento storico capace di introdurre una rottura?

È lungo questa congiuntura personale, storica e teorica che Michel de Certeau all'inizio degli anni Settanta propone il concetto di "rottura instauratrice" (*"rupture instauratrice"*). Quest'ultimo compare, tuttavia, solo per poco tempo, quasi nel bel mezzo del suo percorso intellettuale, per poi svanire senza lasciare traccia negli anni successivi⁶. Anche le riflessioni e le riletture successive alla scomparsa dell'autore, sembrano avergli dedicato poca attenzione⁷. Eppure, affrontare la questione delle "rotture instauratrici" significa affrontare il cuore del pensiero certiano, andandosi a confrontare con quella particolare concezione della storia, della società e, più in generale, dell'umano caratterizzata da un irriducibile fondamento di alterità e di alterazione. Inoltre, significa mettersi al lavoro per dotarsi di un complesso strumento concettuale, capace di dischiudere un importante valore ermeneutico utilizzabile ad una molteplicità di livelli di analisi e di ricerca nell'ambito delle scienze umane e sociali.

Proprio questo vuole essere l'obiettivo del presente contributo: comprendere e mettere alla prova il concetto di "rottura instauratrice" così come presentato da Michel de Certeau. In particolare, l'obiettivo è quello di utilizzare il concetto all'interno dell'ap-

² M. de Certeau, *La debolezza del credere. Fratture e transiti del cristianesimo*, Milano: Vita e Pensiero, 2020.

³ Su questo tema si veda anche: M. de Certeau, J.M. Domenach, *Il cristianesimo in frantumi*, Cantalupa: Effatà, 2010.

⁴ *Ibid.*, 173.

⁵ Il riferimento in questo caso è, in particolare, all'opera di G. Debord, *La società dello spettacolo*, Bolsena: Massari, 2002.

⁶ Non sembra esserci traccia, ad esempio, sia in *L'invention du quotidien* sia in *La fable mystique*.

⁷ Un'eccezione, a questo riguardo, è rappresentata da: G. Bailhache, "Variations sur la rupture instauratrice", *Revue Projet*, 5, 277 (2003): 43-46.

proccio biografico, quale strumento ermeneutico per la rilettura di due racconti di vita. Alla luce di ciò, il contributo intende procedere attraverso due movimenti, corrispondenti ai due nodi che si intende affrontare. Un primo movimento porta a confrontarsi con il concetto di “rottura instauratrice”, così come questo va emergendo principalmente attraverso le pagine del saggio *La rupture instauratrice ou le christianisme dans la culture contemporaine*. Per fare questo, tuttavia, è fondamentale adottare uno sguardo più ampio per intrecciarne criticamente le dimensioni costitutive con ulteriori aspetti derivanti dall’intero “prisma” del pensiero certiano. In questo senso, altre opere come *La prise de parole*, *L’écriture de l’histoire* oppure *L’invention du quotidien* possono essere di grande aiuto dal punto di vista teorico. Un secondo movimento mira a mettere alla prova il portato analitico e interpretativo del concetto, utilizzandolo per rileggere due racconti di vita raccolti adottando un approccio di tipo biografico. In particolare, vengono presentati e analizzati due racconti segnati da significativi eventi di rottura e di ripartenza, al fine di mostrare in che modo le diverse dimensioni emergenti a livello concettuale possano effettivamente condurre ad una nuova comprensione dei corsi di vita. I due racconti considerati vedono come protagonisti Renato “Kizito” Sesana, fondatore della comunità Koinonia, e Alganesh Fessaha, fondatrice della ONG Gandhi Charity. Questi sono stati scelti quali casi rilevanti in termini di analisi in virtù di due aspetti. Da una parte, entrambi presentano una dimensione comune evidenziata dalla presenza di eventi di rottura e di ripartenza emersi a partire dalla relazione con “altri” situati in posizioni di povertà materiale ed esclusione sociale estreme. Dall’altra parte, al contempo, i due casi presentano una loro differenziazione data, in modo particolare, dal tipo di background iniziale dei due protagonisti: religioso nel caso di Renato “Kizito” Sesana, più laico nel caso di Alganesh Fessaha.

Prima di procedere, due ulteriori considerazioni sono, tuttavia, necessarie. La prima riguarda la specificità dell’approccio di Michel de Certeau, così come, conseguentemente, quella dei diversi concetti che si presentano via via nel corso del suo divenire. Questo approccio, pur nell’apparente eterogeneità delle opere, dei temi e delle discipline che lo compongono, presenta al suo interno una profonda unità di fondo, come sempre più interpreti sono andati riconoscendo negli anni⁸. Per questo motivo, al fine della piena comprensione dell’eredità certiana, sembra essere poco significativo procedere attraverso un suo eccessivo “smembramento” per ragioni analitiche oppure espositive, rischiando in questo modo di perdere importanti corrispondenze e possibili chiavi di lettura trasversali. Avviene proprio così anche per il concetto di “rottura instauratrice” presentato nell’articolo del 1971. Questo risulta incomprensibile se non inserito dentro il più grande scenario del pensiero di Michel de Certeau.

Ciò conduce alla seconda considerazione, relativa alla possibilità di utilizzare il concetto anche al di fuori degli specifici ambiti tematici nei quali è stato utilizzato dall’autore nel corso del suo itinerario. Come detto, Michel de Certeau parla esplicitamente di “rottura instauratrice” in relazione al funzionamento dell’esperienza di fede cristiana all’interno della società moderna. Più implicitamente il concetto può essere rintracciato anche in alcune riflessioni che caratterizzano il maggio del ’68 in *La prise de parole*. In entrambi i casi, le analisi riguardano, dunque, specifiche forme di esperienze collettive dall’evidente carattere storico, politico, sociale e culturale. Ciò, tuttavia, non impedisce che lo stesso concetto possa essere utilizzato nell’ambito biografico, lad-

⁸ F. Dosse, *Michel de Certeau: le marcheur blessé*, Paris: La Découverte, 2002; D. Napoli, *Michel de Certeau. Lo storico «smarrito»*, Brescia: Morcelliana, 2014; P. Di Cori, *Michel de Certeau. Per il lettore comune*, Macerata: Quodlibet, 2020.

dove sia la dimensione storica che, più in particolare, quella dell'evento e della rottura risultano essere di grande rilevanza teorica ed empirica.

2. ROTTURE INSTAURATRICI

Per cercare di comprendere il significato e il potenziale interpretativo del concetto di “rottura instauratrice”, scegliamo di lasciarci guidare dallo stesso Michel de Certeau: nel suo pensiero sembrano emergere almeno quattro dimensioni fondamentali, utili per una successiva messa alla prova analitica del concetto all'interno dell'approccio biografico: la rottura della storia, l'apertura dei possibili, l'autorità al plurale e il rischio della pratica.

2.1. *La rottura della storia*

Come indica il termine stesso, il concetto di “rottura instauratrice” raccoglie in sé due dimensioni che si intrecciano tra loro in un doppio movimento: quello della “rottura” e quello dell’“instaurazione”. Il primo movimento dice dell'irrompere di un evento nel corso della storia; il secondo movimento dice dell'apertura dei possibili che l'evento permette. L'uno non è senza l'altro, in una concezione di reciprocità costitutiva. Per un verso, la rottura innescata da un evento si situa sempre all'interno di una forma di ordine istituito. Quest'ultimo rappresenta, al tempo stesso, una particolare struttura storica di sapere e di potere, un particolare modo di conoscere e di agire. L'irrompere dell'evento mette in discussione la stabilità dei saperi e dei poteri, producendo una differenza nell'ordine delle cose.

Michel de Certeau ne parla anche come di una forma di “ritorno del rimosso”, ovvero come del riemergere di ciò che era stato ignorato, dimenticato oppure messo ai margini nel corso dell'istituzionalizzazione di un ordine storico. Si tratta di un'esperienza di incontro e scontro con qualcosa di altro che può essere più o meno esplicita. Alcune volte la rottura si presenta come un impercettibile scivolamento sotterraneo oppure come un'insorgenza quasi invisibile. Altre volte, invece, la rottura appare con forza sul palcoscenico della storia, scardinando improvvisamente le strutture economiche, politiche, sociali e culturali.

In entrambi i casi, tuttavia, la rottura, si presenta come una particolare forma di esperienza. Infatti, parlare di “esperienza di rottura” significa, per de Certeau, parlare dell'impossibilità di fare dell'evento un mero “oggetto di sapere”. Trattandosi di un evento *storico*, cioè inserito nel corso della storia, questo non può mai essere pienamente comprensibile e possedibile, ma appare sempre come preso dentro uno scarto, dentro una differenza che impedisce di conservarlo fuori dal tempo. A questo proposito, François Dosse, tra i più importanti interpreti del pensiero certiano, parla della natura “enigmatica” dell'evento di rottura⁹.

Eppure, proprio questa particolare natura enigmatica dell'evento storico porta con sé, secondo de Certeau, anche un profondo valore pedagogico, personale e sociale. Ciò significa che, alterando lo scorrere apparentemente lineare e inesorabile della storia,

⁹ F. Dosse, “L'événement historique: un énigme irrésolue”, *Nouvelle Revue de Psychosociologie*, 1, 19 (2015): 13-27.

ponendo la stabilità delle strutture di potere e di sapere di fronte ad un'improvvisa resistenza, esso mette in movimento. L'evento di rottura è, dunque, al tempo stesso, "provocatore e rivelatore"¹⁰. "Provoca" ponendo un'improvvisa domanda di senso a livello individuale e collettivo e "rivela" il limite di ogni forma di comprensione e di azione apparentemente totalizzanti. In questo senso, l'evento costituisce sempre necessariamente un "compito", personale e sociale. È in questo modo che la "rottura" della storia diviene rottura "instauratrice".

2.2. *L'apertura dei possibili*

Il secondo movimento insito nel concetto di "rottura instauratrice" è quello che riguarda l'apertura dei possibili. A questo proposito, la domanda che si pone de Certeau è la seguente: qual è la verità di un evento? Cosa accade dopo il prodursi di una rottura all'interno della storia? Così risponde nelle pagine de *La rupture instauratrice*:

La verità dell'inizio non si svela che per lo spazio di possibilità che apre. Essa è sia quello che le differenze mostrano in rapporto all'avvenimento iniziale e sia quello che nascondono attraverso nuove elaborazioni (anche se esse sono reinterpretazioni). A questo riguardo, essa non appare se non alienata in ciò che permette, perché in sé stessa resta altra, irriducibile a un sapere. Essa è la condizione e non l'oggetto delle operazioni che ne derivano. A questo titolo, essa si perde in ciò che autorizza. Essa muore continuamente alla sua propria particolarità storica, nelle invenzioni stesse che suscita¹¹.

La verità della rottura innescata dall'evento è, dunque, "instauratrice" poiché apre uno spazio di possibilità che sono in relazione eppure, al tempo stesso, sono differenti rispetto al suo darsi. In questo senso, una dimensione costitutiva della rottura instauratrice è quella di permettere altro da sé, di rendere possibili nuovi significati e nuove pratiche, nuove elaborazioni e nuove invenzioni. E tutto questo non nonostante la presenza di un limite interpretativo, bensì esattamente in virtù di esso. Proprio perché la rottura resta indefinitamente "altra", irriducibile a un sapere, impossibile da trattenerne sotto forma di oggetto, essa è la condizione che autorizza nuove pratiche.

È questo il paradosso che de Certeau tenta di cogliere attraverso il concetto di "rottura instauratrice". Proprio l'enigmaticità dell'evento datosi nel corso della storia, esattamente la sua condizione di resistenza ad ogni facile e immediata "interpretazione recuperante"¹² attraverso la stabilità strutturale dei saperi e dei poteri istituiti, è condizione di possibilità della critica, del mutamento e del sorgere del nuovo. In quanto "storica", la rottura instauratrice rappresenta l'irruzione di una particolarità storica che in seguito rende possibili altre particolarità storiche, ad essa strettamente legate ma, al tempo stesso, differenti. È questo il profondo valore teorico e analitico del concetto: la sua capacità di mettere a fuoco la questione del principio a partire dalla questione della rottura, a livello biografico come a livello storico-sociale.

A questo riguardo, è stata giustamente sottolineata la centralità della "dimensione simbolica" di ogni rottura instauratrice¹³. Questa è tale poiché caratterizzata come strut-

¹⁰ M. de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici*, Roma: Meltemi, 2007, 39.

¹¹ M. de Certeau, *La debolezza del credere. Fratture e transiti del cristianesimo*, Milano: Vita e Pensiero, 2020, 183.

¹² de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici*.

¹³ S. Facioni, "Michel de Certeau e il futuro del passato", in M. de Certeau, *La scrittura della storia*,

turalmente irriducibile ad una mera sommatoria di fatti, così come ad una mera questione di scarsità di informazioni e di dati. Essa è eminentemente simbolica poiché posta di fronte al divenire innescato da un assente: quello dell'evento storico datosi nel corso della storia. Eppure, tuttavia, essa è altresì eminentemente simbolica poiché consegnata alla libertà delle decisioni personali e collettive e, di conseguenza, alla possibilità di trovare un senso oppure di naufragare. Nessun determinismo, dunque, lega i due termini. Nessun automatismo conduce necessariamente dalla frattura all'instaurazione. Tra i due momenti si pone sempre uno scarto, un "entre-deux", direbbe de Certeau, entro il quale deve compiersi il processo di attribuzione di senso.

Sempre a questo proposito, è stato sottolineato il carattere "po(i)etico" di ogni rottura instauratrice¹⁴. Essa è "instauratrice" proprio poiché conduce dall'evento della frattura alla possibilità della generazione. Dall'imprevedibilità dell'accadere alla creatività del fare. In fondo, per de Certeau, è in questa tensione paradossale che va dischiudendosi il senso della storia e del suo divenire. Né pura successione impersonale di eventi, né pura possibilità di governo intenzionale, bensì l'uno e l'altro al tempo stesso. Per un verso, il divenire delle fratture dice di una storia – individuale e collettiva – fatta dall'irrompere dell'alterità e della differenza all'interno dell'ordine e della stabilità. Per un altro verso, tuttavia, la possibilità dell'instaurazione dice di una storia aperta all'interpretazione e all'agire – personale e collettivo – quale frutto di una libertà che si esercita come scelta.

2.3. *L'autorità al plurale*

Il rapporto che nel corso della storia va creandosi tra il movimento della frattura e quello dell'instaurazione non avviene mai nel "vuoto", bensì si trova sempre situato entro una cornice sociale e culturale più ampia che ne condiziona, pur certo senza determinarne, il divenire. In questo senso, per Michel de Certeau, l'incontro e lo scontro con l'evento di rottura chiama sempre in causa la particolare "posizione" occupata individualmente oppure collettivamente all'interno di una struttura sociale. Tale posizione emerge come intreccio particolare di concreti processi sociali, economici, politici e culturali e certamente impedisce che sia possibile pensare, agire e parlare "in sorvolo", assumendo una prospettiva generale ed astratta, quasi disincarnata, rispetto al darsi reale della storia e della vita sociale. È per questo motivo, inoltre, che ogni rottura instauratrice diventa tale solamente a partire da una serie di condizioni di possibilità particolari, finanche di "non-detti", che ne rendono in parte comprensibile e spiegabile il concreto divenire storico.

Tra le tante, una delle più significative condizioni di possibilità che giocano un ruolo fondamentale nel darsi della rottura instauratrice è quella dell'autorità, intesa da de Certeau come il movimento di "ciò che fa autorità"¹⁵, di ciò che autorizza altro da sé. La questione dell'autorità attraversa con ricorrenza il pensiero certiano, fin quasi a rappresentare una vera e propria posta in gioco, non solo intellettuale ma anche esistenziale¹⁶. In particolare, interrogarsi a proposito del ruolo dell'autorità in relazione al concetto di "rottura instauratrice" significa interrogarsi circa il ruolo di ciò che accompagna e

Milano: Jaca Book, 2006, XV.

¹⁴ P. Di Cori, "Una po(i)etica della storia", *Contemporanea*, 2 (2007): 317-326.

¹⁵ M. de Certeau, *La debolezza del credere. Fratture e transiti del cristianesimo*, Milano: Vita e Pensiero, 2020, 114.

¹⁶ Si veda, ad esempio, anche il capitolo IV de *La debolezza del credere* (de Certeau, 2020, 77).

rende possibile il passaggio dalla rottura dell'evento all'instaurazione di un senso e di una pratica. Come detto, nessun determinismo e nessun automatismo mettono in relazione l'uno con l'altro. Al contrario, tra il primo e il secondo è posto sempre uno scarto, storico così come ermeneutico. All'interno di questo scarto, l'autorità diviene condizione necessaria ma non sufficiente: "necessaria" poiché consente l'avvio del movimento dell'instaurazione, ma "non sufficiente" poiché incapace di predefinirne la traiettoria a partire dalla rottura innescata dall'evento.

Nel rapporto duale tra l'evento e l'instaurazione, dunque, l'autorità entra in gioco come possibile "terzo" capace di accompagnare e di guidare un cammino particolare entro lo spazio dei possibili che va dischiudendosi a seguito della rottura storica. L'autorità permette, al tempo stesso, il darsi del processo interpretativo entro una cornice simbolica e l'innescarsi di un corso d'azione entro una cornice "po(i)etica". A entrambi i livelli, essa permette che l'evento si configuri anche come una partenza, come principio di un nuovo inizio. Essa è, dunque, "condizione di verità"¹⁷. Tuttavia, per un altro verso, l'autorità stessa non può che incontrarsi e scontrarsi a sua volta con l'enigma dell'evento storico e con il limite strutturale che ogni volta nuovamente esso introduce. Nessuna eccezione, in questo senso, è possibile: per de Certeau, anche l'autorità è irriducibilmente posta di fronte all'impossibilità di fare della rottura un mero oggetto di sapere. Come detto, infatti, non è questione di una mera sommatoria di fatti oppure di scarsità di dati e informazioni. Piuttosto, si tratta del confronto con ciò che, in quanto storico, è destinato a darsi attraverso un'esperienza personale o collettiva, per poi scomparire dopo aver lasciato le proprie tracce.

Un'ultima considerazione a questo proposito riguarda la questione dell'autorità "al plurale", dunque, la questione "delle" autorità. Difatti, in uno scenario quale quello della società moderna, diviene pressoché impossibile parlare di autorità al singolare, immaginando che sia possibile ricondurre ad unità ciò che la storia della modernità ha frammentato nel corso dei secoli. In questo senso, il plurale delle autorità politiche, scientifiche, religiose e culturali non può che definire costitutivamente il campo entro cui avvengono le rotture instauratrici a livello biografico così come a livello sociale. Questo, tuttavia, non solo introduce un ulteriore limite nel percorso che va dalla rottura all'instaurazione, ma pone altresì la questione etica della scelta tra una pluralità di valori, spesso contraddittori oppure in conflitto tra loro. In particolare, al limite rappresentato dall'evento storico va affiancandosi il limite rappresentato dal plurale delle autorità, il quale impedisce che una di esse possa totalizzare una volta per tutte il campo sociale, divenendo così l'unica possibile.

2.4. *Il rischio della pratica*

Un'ultima dimensione sembra caratterizzare il concetto di "rottura instauratrice" così come presentato da Michel de Certeau nell'articolo del 1971: quella della pratica. Detto altrimenti, la domanda da porsi in questo caso non riguarda solamente la questione del senso, individuale oppure collettivo, attribuito alla rottura, bensì anche la questione del "fare" a cui la rottura dà origine. Difatti, l'instaurazione permessa dall'evento non si sviluppa esclusivamente sul piano ermeneutico. Essa richiede altresì una decisione, un "atto di differenziazione che pone contemporaneamente un luogo e il suo aldilà, un

¹⁷ *Ibid.*, 113.

‘ora’ e un ‘dopo’, un ‘qui’ e un ‘altrove’¹⁸. Questa tensione tra il “qui” dell’evento e l’“altrove” dell’instaurazione può essere affrontata attraverso il confronto con il piano della pratica, la quale si configura come un vero e proprio “lavoro sul limite”. Scrive, infatti, a questo proposito de Certeau:

la prassi non è la “cosa” di cui un enunciato potrà essere l’“espressione”. C’è un’illusione nel pensare che il rapporto necessario del discorso alla pratica si debba tradurre con un linguaggio che sia la descrizione o l’analisi dell’esperienza. Ogni racconto o ogni analisi della prassi resta un discorso che non è più “fedele” all’azione per il solo fatto di parlarne¹⁹.

Questo significa che ogni pratica resa possibile dalla rottura instauratrice non costituisce mai semplicemente l’applicazione di una teoria oppure la traduzione di un discorso depositario del senso dell’evento. Tra la rottura, la sua interpretazione e la pratica permangono innumerevoli scarti che possono essere affrontati solamente attraverso articolazioni contingenti e precarie. Neppure la pluralità dei riferimenti alle autorità è in grado di annullare una volta per tutte lo spazio e il tempo della differenza insiti nel divenire. In altri termini, si tratta di un confronto e di uno scontro con una serie di limiti (personali, sociali, storici, culturali, ecc.) che non è possibile semplicemente ratificare oppure annullare, bensì che è necessario assumere quale condizione di partenza per l’avvio di processi che, come sottolineato in precedenza, al tempo stesso, provocano e rivelano.

In questo senso, per Michel de Certeau, il passaggio dalla “rottura” alla “pratica” comporta l’assunzione di rischi, personali e collettivi. Richiedendo un insieme di operazioni fatte di partenze, di spostamenti e di superamenti rispetto alla stabilità dei saperi e dei poteri istituiti, l’evento mette in movimento e chiede di andare oltre le garanzie dei luoghi geografici, sociali ed epistemologici circoscritti. Il rischio è legato alla possibilità di provocare uno “scarto critico”²⁰ in relazione a ciò che esiste, avventurandosi in territori sconosciuti e smuovendo così i margini dei luoghi istituiti. Sembra essere eccessivamente riduttivo, a questo proposito, parlare di semplice “innovazione”. Come già sottolineato, quello qui evidenziato è piuttosto un movimento “po(i)etico”, all’interno del quale ogni pratica instaurata da una rottura porta sempre necessariamente con sé sia la possibilità della generazione che il rischio del fallimento.

3. BIOGRAFIE E *TURNING POINTS*

Questo contributo nasce e si colloca all’interno di un più ampio progetto di ricerca internazionale dal titolo *Genius Vitae*, il cui obiettivo è quello di studiare organizzazioni, associazioni e comunità che si posizionano ai margini della vita sociale contemporanea e che si occupano di forme radicali di fragilità e di esclusione sociale (povertà, malattia, solitudine, migrazione, ecc.)²¹. L’ipotesi alla base della ricerca è che, proprio a partire da queste realtà marginali, possano generarsi significative esperienze di rottura dell’ordine sociale razionalizzato e tecnicizzato, dando così spazio ad una pluralità di forme di conoscenza e di azione. Da un punto di vista metodologico, *Genius Vitae* ha adottato un approccio di tipo qualitativo, realizzando nove studi di caso tra il 2019 e il 2022.

¹⁸ *Ibid.*, 188.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, 190.

²¹ <http://geniusvitae.org/>.

Questi sono stati individuati seguendo tre criteri. In primo luogo, è stata considerata la riconosciuta capacità di operare nella cura di persone con forme radicali di fragilità ed esclusione sociale. In secondo luogo, si sono privilegiate quelle realtà capaci di valorizzare al tempo stesso la cura per la dimensione personale e quella per la dimensione comunitaria. Infine, sono state evitate organizzazioni, associazioni e comunità con un elevato grado di strutturazione e di burocratizzazione, al fine di eliminare o ridurre possibili *bias* legati all'emergere di restituzioni eccessivamente formalizzate o comunque "preconfezionate" da parte degli attori intervistati, così come al fine di far emergere la tensione feconda tra eventi di rottura e possibilità di instaurazione aperte. Per la ricerca sul campo sono state utilizzate congiuntamente diverse tecniche e raccolti diversi materiali: in particolare, storie di vita dei fondatori, interviste in profondità con operatori, volontari e persone prese in cura. Sono state effettuate, inoltre, sessioni di osservazione partecipante.

Nel corso del progetto di ricerca è emersa fin da subito con grande evidenza l'importanza di concentrare l'attenzione sulla dimensione biografica ed esperienziale all'interno dei diversi studi di caso realizzati. Nel corso degli ultimi anni, infatti, l'"approccio biografico" ha guadagnato crescente rilevanza nell'ambito del pensiero sociologico, divenendo un terreno di riflessione e ricerca caratterizzato da una grande ricchezza e varietà di contributi, sia a livello nazionale che a livello internazionale²². In verità, l'attenzione della sociologia per la dimensione biografica non costituisce esclusivamente una conquista contemporanea, bensì una tradizione di lungo corso che, anche solamente per ricordare due passaggi fondamentali tra i tanti, nasce con le ricerche della Scuola di Chicago sulle comunità di immigrati negli Stati Uniti d'America negli anni Venti del Novecento e si riaccende successivamente negli anni Ottanta con un vero e proprio "*biographical turn*" innescato da autori come Daniel Bertaux e altri²³. Tuttavia, è in particolare negli ultimi due decenni che numerosi studi e ricerche permettono di ampliare il campo biografico, includendo fenomeni sociali tra loro eterogenei come, ad esempio, i processi di ri-costruzione delle identità individuali a seguito di eventi traumatici come guerre, genocidi e migrazioni²⁴.

Ciò che accomuna questi lavori, al di là delle pur presenti differenze legate al tipo di metodo o al tema di indagine, può essere inteso in modo duplice. Da una parte, certamente essi si caratterizzano per una precisa concezione del "campo biografico" quale legittimo oggetto di studio e ricerca sociologico, a partire dal quale far emergere la possibilità di generare e consolidare una ricca e complessa conoscenza. Una conoscenza capace di andare ben oltre l'apparente ristrettezza della vita individuale, per intrecciarsi con questioni economiche, sociali, politiche e culturali più ampie dal carattere storico e finanche strutturale. È in questo senso che il "particolare" può essere studiato e valorizzato come forma attraverso la quale può esprimersi l'"universale". Ed è in questo senso che si esprime uno dei grandi assunti fondanti dell'approccio biografico: quello di pensare il mondo delle esperienze biografiche come strettamente intrecciato con il mondo dei grandi mutamen-

²² R. Breckner, M. Massari, "Biography and Society in Transnational Europe and Beyond. An Introduction", *Rassegna Italiana di Sociologia*, 1 (2019): 3-17.

²³ D. Bertaux, ed., *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*, Beverly Hills: Sage, 1981; M.I. Maciotti, *Biografia, storia e società*, Napoli: Liguori, 1985; P. Chamberlayne, J. Bornat, T. Wengraf, eds., *The Turn to Biographical Methods in Social Science*, London-New York: Sage, 2000; R. Miller, ed., *Biographical Research Methods*, London-New York: Sage, 2005.

²⁴ Per una rassegna si veda: Breckner, Massari, "Biography and Society in Transnational Europe and Beyond. An Introduction", 3-17.

ti storici²⁵. Nella biografia, dimensione micro e dimensione macro della vita sociale si influenzano reciprocamente, come già magistralmente anche Bauman aveva indicato a proposito delle imprescindibili connessioni e reciproche implicazioni tra i fenomeni sociali e i vissuti individuali²⁶. Ed è proprio attraverso questo intreccio, in particolare, che il ricercatore può porre l'attenzione su quel "lavoro biografico"²⁷ grazie al quale gli individui attribuiscono un senso al proprio corso di vita e, al tempo stesso, al mondo sociale entro cui sono chiamati ad abitare²⁸. Difatti, come messo in luce attraverso una pluralità di prospettive nell'ambito delle scienze umane, l'approccio biografico, pur facendo leva su esperienze e narrazioni personali, conduce sempre anche oltre, verso altri mondi e altre questioni. Lavorare su sé stessi non significa limitarsi a sé stessi, dal momento che nel vissuto dei singoli si condensano la vita di numerosi altri significativi e di intere collettività, con i loro eventi e le loro sfide²⁹. Per questo motivo, la biografia di un singolo inizia prima di lui e istituisce le condizioni per una narrazione auto-biografica che mette in moto la sua capacità riflessiva verso tutto ciò che lo ha messo in scena o che, attraverso i più disparati eventi di rottura, lo ha più volte rimesso in scena.

Dall'altra parte, allo stesso tempo, ciò che accomuna numerosi studi e ricerche legati all'approccio biografico è proprio anche la grande attenzione rivolta nel corso dei decenni agli eventi di rottura e, più in generale, alle discontinuità che segnano i corsi di vita individuali. Fin dagli anni Ottanta, infatti, diversi contributi hanno evidenziato l'importanza di abbandonare una concezione lineare e predeterminata dei corsi di vita individuali, per muoversi verso concezioni più aperte e molteplici, capaci di cogliere la complessità dei fenomeni indagati. In particolare, è andata emergendo in modo crescente la consapevolezza dell'importanza di concentrare lo sguardo sui "turning points", cioè sui "punti di svolta" che si presentano a livello biografico³⁰. Questi possono essere intesi come quegli eventi che, con la loro occorrenza, imprimono una direzione diversa al corso di vita individuale, introducendo al suo interno una svolta, una discontinuità, una rottura. Si tratta di eventi molto diversi tra loro che, tuttavia, oscillano tra almeno due polarità: una più legata alla "normalità", cioè alla ricorrenza di eventi più o meno

²⁵ Tale intreccio tra dimensione biografica e dimensione strutturale è definito da Charles Wright Mills come fondativo per la sociologia in quanto disciplina. In particolare, una delle finalità del pensiero sociologico per Mills è proprio cercare di mettere in relazione questioni esperite a livello personale con questioni emergenti a livello pubblico e sociale. Si veda: C. W. Mills, *L'immaginazione sociologica*, Milano: Il Saggiatore, 1962.

²⁶ Si veda, ad esempio: Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari: Laterza, 2002.

²⁷ Il concetto di "biographical work" è utilizzato per fare riferimento ai molteplici processi attraverso cui gli individui interpretano e reinterpretano le esperienze di vita vissuta, trasformando così la propria identità. Per una rassegna del concetto si veda: W. Fischer-Rosenthal, *Biographical Work and Biographical Structuring in Present-Day Societies*, in Chamberlayne, Bornat, Wengraf, eds., *The Turn to Biographical Methods in Social Science*, 109-125.

²⁸ Corbin e Strauss, ad esempio, sottolineano la rilevanza del "lavoro biografico" nell'affrontare l'emergere e il perdurare di situazioni di fragilità che segnano un cambiamento significativo nella vita delle persone, come nel caso da loro affrontato delle malattie croniche. Tale lavoro biografico – intrecciandosi con un "illness work" legato alla gestione medica della malattia e con un "everyday life work" legato alla ridefinizione delle circostanze di vita quotidiana – assume qui la valenza di "cura", nel senso che esso può essere concepito come il processo attraverso cui l'evento della malattia cronica è progressivamente accolto e iscritto a livello biografico. Si veda, in particolare: J. Corbin, A. Strauss, "Managing Chronic Illness at Home: Three Lines of Work", *Qualitative Sociology*, 8, 3 (1985): 224-247.

²⁹ R. Mådera, *Il metodo biografico come formazione, cura, filosofia*, Milano: Raffaello Cortina, 2022.

³⁰ Per un'introduzione si vedano: G.H. Elder, ed., *Life Course Dynamics: Trajectories and Transitions*, Ithaca: Cornell University Press, 1985; J. Clausen, *Life Reviews and Life Stories*, in Z. Giele, G.H. Elder, eds., *Methods of Life Course Research. Qualitative and Quantitative Approaches*, Thousand Oaks: Sage, 1998, 189-212; A. Meo, *Vite in bilico. Sociologia della reazione a eventi spiazzanti*, Napoli: Liguori, 2000; M. Olagnero, *Vite nel tempo. La ricerca biografica in sociologia*, Roma: Carocci, 2004.

frequenti nella normalità dei corsi di vita; una più legata all'“eccezionalità”, cioè alla ricorrenza di eventi in modo impreveduto e imprevedibile. Nel primo caso rientrano forme di discontinuità innescate, ad esempio, dalla perdita del posto di lavoro, dalla temporanea caduta in condizione di povertà, dalla morte di una persona cara, da una conversione religiosa oppure dal confronto con una malattia a livello fisico o psicosociale. Nel secondo caso, invece, rientrano forme di discontinuità più estreme e traumatiche, legate, ad esempio, allo scoppio di un conflitto, alla perpetuazione di violenze legate a genocidi oppure alle migrazioni forzate in condizioni disperate.

Identificare e analizzare i *turning points* a livello biografico conduce a mettere in evidenza almeno tre aspetti che risultano essere di particolare importanza per mettere alla prova il valore ermeneutico del concetto di “rottura instauratrice”. In primo luogo, prestare attenzione ai punti di svolta all'interno dei corsi di vita individuali consente di affiancare ad una dimensione più “strutturata”, fatta di continuità e persistenze biografiche, una dimensione più “evenemenziale”, legata ai cambiamenti biografici nello spazio e nel tempo³¹. Detto altrimenti, essa consente di concepire la biografia come un intreccio complesso di stabilità e mutamento, di continuità e di trasformazione, senza che sia possibile ridurre una volta per tutte una dimensione all'altra. In secondo luogo, uno sguardo agli eventi di rottura capaci di riorientare i corsi di vita permette di evidenziare l'importanza della componente più “soggettiva” all'interno del lavoro biografico. Difatti, come mostrato con chiarezza in letteratura³², diviene possibile definire un evento come “*turning point*” solamente attraverso un processo auto-riflessivo retrospettivo³³ volto a identificarne le conseguenze personali di lungo periodo in relazione alle mutate condizioni di interpretazione del sé³⁴. È in questo modo che dimensione “oggettiva” e dimensione “soggettiva” si affiancano e si intrecciano in modo indissolubile a livello biografico. Infine, prestare attenzione ai punti di svolta biografici conduce a mettere in luce la questione della *crisis* insita in qualsivoglia corso di vita. Una questione che, come è stato mostrato³⁵, si esprime nella tensione mai pienamente risolvibile biograficamente tra pericolo e opportunità: tra il rischio di una dissoluzione della propria identità a seguito di un mutamento e la possibilità che questo stesso mutamento conduca ad una più approfondita conoscenza di sé e all'apertura di nuovi corsi d'azione.

3.1. Sulla strada: la storia di Renato “Kizito” Sesana

Nel 1988 padre Renato “Kizito” Sesana viene mandato a Nairobi con l'incarico di fondare una nuova rivista. Si tratta di *New People*, la quale in pochi anni diventa uno dei

³¹ G.H. Elder, L. Pellerin, *Linking History and Human Lives*, in Z. Giele, G.H. Elder, eds., *Methods of Life Course Research. Qualitative and Quantitative Approaches*, Thousand Oaks: Sage, 1998, 284-294.

³² M. Olagniero, *Vite nel tempo. La ricerca biografica in sociologia*, Roma: Carocci, 2004.

³³ L'importanza della dimensione retrospettiva è evidenziata da un autore come Jens Brockmeier, il quale con il concetto di “*retrospective teleology*” sottolinea come i processi narrativi autobiografici consentano una ricostruzione degli eventi del passato solamente a partire dallo stato di “necessità” definito a partire dalla situazione presente. Si veda, in particolare: J. Brockmeier, *From the End to the Beginning. Retrospective Teleology in Autobiography*, in J. Brockmeier, D. Carbaugh, eds., *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*, Amsterdam: John Benjamins, 2002, 247-280.

³⁴ La dimensione auto-riflessiva retrospettiva si esprime in modo decisivo attraverso la centralità dei processi narrativi biografici e auto-biografici. A questo proposito si vedano, ad esempio: P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano: Mondadori, 2000; Id., *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Torino: Bollati Boringhieri, 2009.

³⁵ L. Bonica, M. Cardano, *Punti di svolta. Analisi del mutamento biografico*, Bologna: Il Mulino, 2008.

più importanti periodici di ispirazione cattolica dell’Africa subsahariana. Quando arriva in Kenya, Kizito ha quarantacinque anni e numerose esperienze alle spalle. Diplomatosi come perito meccanico, entra nell’istituto dei missionari comboniani nel 1964 e viene ordinato sacerdote nel 1970. La passione per la scrittura lo porta ad entrare nella redazione del periodico “Nigrizia” e a diventarne il direttore tra il 1973 e il 1975. Tuttavia, è solo nel 1977 che avviene il vero e proprio incontro con l’Africa, in concomitanza con l’inizio della missione in Zambia. Qui rimane fino al 1988, anno in cui si trasferisce a Nairobi in Kenya. Per avviare la nuova rivista, Kizito raduna attorno a sé un gruppo di giovani keniani cui insegna il mestiere di giornalisti. Andrew, uno di loro, un giorno racconta: “sai, iniziano ad esserci dei bambini in strada anche nel mio quartiere, prima non c’erano; li trovo al mattino presto fuori dalla porta di casa, vedo che sbucano dai cartoni dove hanno passato la notte e mi sento interpellato a fare qualcosa; ho preso per loro qualcosa da mangiare; facciamo qualcosa insieme?”. È questo l’evento di rottura: una semplice frase detta da un giovane diventa per Kizito l’inizio di un cammino “provocatore e rivelatore”. In particolare, si tratta di una rottura che si pone con forza nei confronti di una certa concezione del proprio ruolo sociale e, soprattutto, professionale. Spiega, infatti, il missionario comboniano: “ci sono dei momenti nella vita di tutti, ma credo anche nella vita di un missionario, in cui si ha l’impressione di essere diventati dei professionisti; si fanno riunioni tutto il giorno, si sta nell’ufficio parrocchiale tutto il giorno”.

L’irrompere dell’evento di rottura all’interno della biografia non può mai essere ridotto ad un mero “oggetto di sapere”. Anche per Kizito quella frase rivoltagli inaspettatamente presenta una profonda enigmaticità. Nel racconto biografico egli parla del dischiudersi dentro di lui di un grande senso di “irrequietezza” e, al tempo stesso, di una forte sensazione di “inadeguatezza”. La prima rivela una latente insoddisfazione personale per una “concezione della vita in cui tutto è organizzato e previsto”, per una concezione fortemente “burocratizzata” della vita, in cui semplicemente esistono ruoli da ricoprire e progetti da realizzare. La domanda che si pone Kizito è chiara: proseguire con l’incarico ricoperto in “New People” oppure cambiare strada? Al tempo stesso, la rottura instauratrice provoca anche un profondo senso di inadeguatezza. Racconta, infatti, il missionario: “all’inizio non mi sentivo molto portato per lavorare con i bambini di strada; inoltre, avevo una certa età e non parlavo bene lo swahili”. La rottura apre così una fase di incertezza e di riflessione, la quale solo successivamente conduce alla vera e propria instaurazione. Poco tempo dopo, Kizito inizia a lavorare con i bambini di strada di Nairobi e fonda “Koinonia”. Quella che era nata come una semplice deviazione dal suo incarico ufficiale diventa la sua missione più importante. Ricostruendo questo passaggio, egli riconosce: “non avevo assolutamente in programma di fare tutto questo. Tutto è nato tra le mani, facendo cose e rispondendo a dei bisogni; le cose più belle sono quelle che ho fatto perché è venuto qualcuno che mi ha fatto delle richieste”.

Quali autorità hanno aiutato e accompagnato questo passaggio? Nel caso di Kizito, sembrano essere almeno tre le condizioni di verità che hanno fatto sì che la rottura diventasse instauratrice. In primo luogo, ad un livello generale, la possibilità di interpretare la domanda posta da Andrew come un evento provocatore e rivelatore nasce all’interno di una concezione della vocazione religiosa cristiana come “servizio all’umano”. Questo servizio viene inteso da Kizito in modo estremamente concreto e quotidiano. In particolare, come capacità di “dire sì a ciò che accade”, a ciò che interPELLa la vita individuale, anche attraverso crisi ed eventi inaspettati. In secondo luogo, questa rottura instauratrice avviene grazie all’autorità di una particolare concezione della “missione comboniana”. Questa viene intesa da Kizito come una disposizione di apertura ad una pluralità di forme possibili attraverso le quali vivere a fianco di persone fragili e marginali e portare il

proprio aiuto materiale e relazionale. Spiega, infatti, nel suo racconto: “l’immagine del missionario che va lontano, in terre esotiche, ecc. è un’immagine vecchia; in realtà, andare in missione significa una cosa sola, cioè stare in mezzo alla gente”. Infine, la terza autorità che permette l’instaurazione è quella legata all’ambito culturale, all’interno del quale Kizito opera e matura nel corso degli anni della sua formazione. In particolare, è la cultura della pace e della giustizia a rappresentare un importante filo conduttore che dal Concilio Vaticano II, con l’istituzione nel 1967 della *Pontificia Commissione Justitia et Pax* da parte di Paolo VI, arriva fino ai vari movimenti di ispirazione religiosa e laica impegnati su questi temi nei decenni successivi, per poi divenire impegno prioritario nelle attività di Kizito.

La rottura, attraverso la richiesta di Andrew, spalanca un senso di irrequietezza e di inadeguatezza, ma conduce anche all’azione. “Io e altri ragazzi abbiamo iniziato a girare per le strade di Nairobi alla sera, anche fino a molto tardi, per incontrare questi bambini e per capire come vivevano e come aiutarli”, racconta. È, dunque, una pratica rischiosa quella che si innesca, la quale spinge a mettersi in gioco per confrontarsi in prima persona con situazioni di marginalità e di povertà estreme. I bambini di strada, infatti, rappresentano delle vere e proprie “vite di scarto” (Bauman, 2007) all’interno delle grandi metropoli africane. Si tratta di bambini abbandonati dalle proprie famiglie oppure fuggiti di casa e costretti a vivere in piccoli gruppi raccogliendo avanzi di cibo dai rifiuti, sniffando colla per sedare i crampi della fame, rubando e dormendo dove capita. Per questo motivo, i primi passi di Kizito vanno nella direzione di trovare un luogo in cui poter accogliere i bambini strada e poter dare loro da mangiare e servizi igienici. La prima vera casa di accoglienza viene aperta nel 1995 alla periferia di Nairobi. Chiamato *Kivuli Centre*, si costituisce come un centro di accoglienza residenziale in cui i bambini possono abitare e, allo stesso tempo, seguire numerose attività quotidiane come andare a scuola o praticare sport. Nel 1996, insieme ad alcuni collaboratori italiani, fonda la ONG Amani, la quale si occupa delle attività di progettazione e di fundraising. Negli anni successivi Koinonia ha realizzato, oltre ad una casa di prima accoglienza, tre comunità residenziali per bambini e numerosi progetti e servizi legati al *rescue* dei bambini di strada.

3.2. Attraverso il deserto: la storia di Alganesh Fessaha

Anche per Alganesh Fessaha, dottoressa milanese di origine eritrea, l’irrompere della rottura avviene attraverso un incontro casuale. L’evento inatteso si dischiude per lei nel 1999, all’interno di un corso di vita personale e professionale molto saturo di attività e progetti, come può essere quello di una marketing manager di una grande multinazionale. E, infatti, nella città di Kassala, in Sudan, dove si trova per un viaggio di lavoro, che Alganesh incontra per strada cinque bambini tra i sei e i tredici anni fuggiti dalla guerra nella vicina Eritrea. Avvicinandosi e vedendoli vestiti di abiti sporchi e laceri, chiede loro se può aiutarli in qualche modo. La risposta negativa del più grande, tuttavia, la stupisce e zittisce. Il giorno dopo, imbattendosi nuovamente in loro, Alganesh chiede di potersi sedere accanto e ripete la proposta di aiuto. Ancora una volta, la risposta negativa suscita in lei grande stupore. “Come fai a dire che non avete bisogno?”, domanda loro. “Non vedi come siete vestiti?”. È allora che la risposta del più grande apre in lei una profonda inquietudine: “non abbiamo bisogno di niente. Io chiederò l’elemosina per loro e li farò studiare”. Le parole, lo sguardo e le mani sui fianchi di quel ragazzino alzatosi in piedi per risponderle, quasi a voler a proteggere gli altri quattro, segnano la rottura. Racconta, infatti, Alganesh: “Quelle parole e quegli sguardi mi hanno fatto sen-

tire impotente. Hanno risvegliato la mia coscienza e mi hanno obbligato a confrontarmi con me stessa. E di questo li ringrazio”.

Nella rottura che irrompe nel corso della biografia prende forma un’esperienza che è al tempo stesso ordinaria, poiché definibile come un semplice accadimento che mette a confronto con una situazione di marginalità e di povertà simile a tante altre, eppure non pienamente afferrabile, poiché la sua verità biografica può rivelarsi solamente alla luce di ciò che permette altro da sé. L’incontro inaspettato con quei bambini di strada disciude, infatti, per Alganesh un orizzonte di possibilità impensate e forse impensabili, ben oltre il copione già scritto della sicurezza personale e professionale. “Dopo quell’incontro, in testa avevo solo l’idea di come salvare vite umane”, racconta. È in questo modo che a livello biografico va aprendosi una fase “liminale”, in cui inquietudine ed euforia si intrecciano e si alimentano reciprocamente, conducendo verso un cammino fatto di passi non garantiti. Poco tempo dopo, Alganesh adotta a distanza i cinque bambini incontrati per le strade di Kassala e dal 2000 inizia ad andare con regolarità in alcuni campi profughi africani per “cercare i disperati della terra”, come spiega. Si tratta solo dei primi embrioni di quella che nel 2003 diventerà la ONG Ghandi Charity.

Anche nella storia di Alganesh il passaggio dalla rottura all’instaurazione si presenta come segnato da alcune autorità fondamentali. In primo luogo, quella paterna che ispira il nome della ONG. Il padre è stato, infatti, un politico eritreo soprannominato “Gandhi”, poiché considerato un uomo di pace e di dialogo. Alla base di questa concezione, la filosofia del Mahatma Gandhi e l’idea della pace come condizione imprescindibile per dare dignità ad ogni essere umano e ad ogni popolo. In secondo luogo, è l’autorità dell’altro sofferente ad accompagnare Alganesh verso l’apertura di nuove possibilità di azione. Sono le voci e le grida, i gesti e le ferite dei profughi a provocare verso la ricerca della “verità della vita”. Essi interpellano e chiedono di impegnarsi in prima persona. Racconta Alganesh: “Solo se riesci ad immedesimarti e ad entrare con l’altro nel dolore che è come una ‘camera oscura’, puoi cercare insieme la luce. Chiunque soffre entra in un buio totale. Se riesci a condividere questa condizione anche solo per un attimo, allora puoi cercare insieme uno spiraglio e portare aiuto”. La terza autorità è quella della dimensione spirituale, la quale fa riferimento alla relazione fondamentale dell’essere umano con il significato profondo della vita e con il suo mistero. In particolare, la biografia di Alganesh è segnata dall’incontro di diverse tradizioni religiose e spirituali: quella cristiana (cristiano-ortodossa e cristiano-cattolica) e le spiritualità orientali conosciute nei numerosi periodi trascorsi in India per studiare la medicina ayurvedica. La dimensione spirituale costituisce per lei la via per immedesimarsi negli altri incontrati e interrogarsi rispetto al senso ultimo della sofferenza.

Attraverso l’apertura dei possibili e il plurale delle autorità, la rottura instauratrice conduce, infine, al rischio della pratica. Dopo i primi anni di viaggi e di incontri, nel 2003 Alganesh fonda la ONG Ghandi Charity, la quale opera su tre fronti: quello dell’aiuto rivolto ai migranti e ai rifugiati africani – sia in Africa che in Europa –, quello del sostegno a donne e bambini nei campi profughi e quello della sensibilizzazione e dell’*advocacy* a vari livelli (istituzionali e non). In particolare, sul primo fronte, è soprattutto la lotta ai trafficanti di esseri umani a impegnare Alganesh e i suoi collaboratori. In particolare, è nel deserto del Sinai e nelle carceri dell’Egitto, prima, e della Libia, poi, che la sua vita viene messa a rischio per cercare di liberare migliaia di uomini e di donne torturati, violentati e detenuti illegalmente in attesa di un riscatto chiesto alle famiglie di origine. Più volte nel corso degli anni, Alganesh affronta viaggi estremamente duri e rischiosi per andare di persona là dove nessuno vorrebbe andare. Come, per esempio, nel Sinai ove coinvolge anche un beduino di quelle zone, lo sceicco Mohammad Ali Hassan

Hawad, mufti salafita, per poter salvare in modo mirato, spesso di notte, vite umane nelle mani dei gruppi criminali. “Vedevi il terrore nei loro occhi”, racconta. “Non si fidavano fino a quando non gli toglievamo le catene. Quando gli portavamo da mangiare, piangevano e baciavano la terra dove erano seduti. Sono i gesti di tutti i disperati”. Il secondo fronte lungo il quale prende forma la pratica di Alganesh è quello dell’aiuto umanitario, inizialmente soprattutto nei campi profughi del Tigray. In particolare, è a Mai Aini, uno dei campi più grandi dell’Africa subsahariana, che Gandhi Charity avvia numerosi progetti per portare cibo, cure mediche, scuola e assistenza a donne, bambini e anziani. Negli anni, inoltre, nuovi progetti per l’apertura di scuole e ospedali vengono avviati anche in Costa d’Avorio e Benin. Infine, a partire dal 2016, la ONG si impegna, in collaborazione con Caritas Italiana e la Comunità di Sant’Egidio, nella realizzazione di corridoi umanitari provenienti da vari campi profughi sia in Africa che in Medio Oriente.

4. CONCLUSIONI

Il contributo ha cercato di analizzare e di comprendere il concetto di “rottura instauratrice” così come presentato da Michel de Certeau e di metterlo alla prova all’interno del campo biografico quale strumento ermeneutico per la rilettura di due racconti di vita. La ricostruzione effettuata ha permesso di far emergere quattro dimensioni fondamentali del concetto: la rottura della storia, l’apertura dei possibili, l’autorità al plurale e il rischio della pratica. La prima dimensione mostra l’importanza degli eventi di rottura e del loro ruolo, al tempo stesso, provocatore e rivelatore. La seconda dimensione pone l’attenzione sui processi di apertura di possibilità legati agli eventi di rottura e, in particolare, al carattere “po(i)etico” degli stessi. La dimensione dell’“autorità” sottolinea la centralità delle condizioni personali e collettive che accompagnano e permettono il passaggio dalla rottura all’instaurazione. Infine, l’attenzione alla dimensione della “pratica” conduce a evidenziare lo scarto e, di conseguenza, il rischio, che sempre caratterizza ogni agire reso possibile da eventi di rottura. I racconti di Renato “Kizito” Sesana e di Alganesh Fessaha, pur certamente diversi tra loro, hanno mostrato la rilevanza dell’utilizzo del concetto di “rottura instauratrice” a livello interpretativo. In entrambi i casi, leggere i materiali biografici raccolti attraverso le quattro dimensioni considerate ha permesso ancora una volta di sottolineare come, non solo il campo biografico può configurarsi come un legittimo terreno di ricerca a partire dal quale far emergere una significativa conoscenza sociologica, ma altresì come proprio a livello biografico sia possibile mostrare l’inestricabile intreccio tra esperienze individuali e più ampi mutamenti storici, sociali, culturali e istituzionali.

In questo senso, è possibile sottolineare due nodi critici che, posti proprio al crocevia tra dimensione individuale e dimensione sociale, mostrano come il concetto di “rottura instauratrice” possa essere di aiuto per affrontare alcune questioni fondamentali per il pensiero sociologico contemporaneo. In primo luogo, è il nodo tra limite e libertà, tra vincolo e possibilità ad essere in gioco nel rapporto tra rottura e instaurazione. Infatti, per un verso, secondo de Certeau, l’evento di rottura rappresenta sempre un “enigma”, impossibile da ridurre ad un semplice “oggetto di sapere”. In questo senso, l’evento è sempre un limite, un *turning point* con cui l’individuo è chiamato a confrontarsi a livello biografico. Per un altro verso, tuttavia, di fronte all’irrompere dell’evento è sempre possibile anche una forma di libertà, un’apertura dei possibili, appunto, la quale si concretizza nella particolare risposta data a livello ermeneutico e a livello pratico. È, dunque, in questo particolare rapporto tra rottura e instaurazione che si aprono e che

si giocano gli spazi e i tempi della libertà. Laddove, questi spazi e tempi si presentano come sempre situati biograficamente ma anche socialmente e culturalmente in un contesto caratterizzato da una pluralità di autorità personali e collettive. Inoltre, il concetto di “rottura instauratrice” consente di porre l’attenzione su un secondo nodo fondamentale: quello dato dal rapporto tra processi istituenti e processi costituiti all’interno della vita sociale. Infatti, se per un verso, il passaggio dalla rottura all’instaurazione avviene sempre all’interno di un contesto più o meno istituzionalizzato, per un altro verso, lo stesso passaggio realizza sempre nuovi processi istituenti capaci di mettere in movimento e di trasformare l’istituto stesso. In particolare, proprio come suggerito da de Certeau, a livello biografico come a livello sociale, è il rapporto tra poteri e saperi stabilizzati sotto forma di ruoli, regole, schemi di pensiero e modelli di comportamento a entrare in crisi a seguito dell’evento di rottura, conducendo così verso la possibilità di innescare processi di trasformazione sociale.

MARIA ROBERTA NOVIELLI*

LE DONNE VELENOSE NEL CINEMA GIAPPONESE

Abstract

The description of so-called “poisonous women” in every field of Japanese literature and art has found ample space over the last two centuries. Whether these characters actually existed or were pure invention, the interpretation of their personalities and the motives that drove these women to commit criminal episodes has taken on different nuances depending on the eras in which they occurred and the relative political and social contingencies. We need only think of two of the most famous murderesses Takahashi Oden and Abe Sada, who, although accused of the same crime, nevertheless stimulated revulsion and empathy, a different perception that also serves as a thermometer of the role given to women in different historical periods. Moreover, the same protagonists revisited decades later are enriched with different nuances and valences, and have become symbols of an entire female typology. This essay therefore is not intended to propose a linguistic-aesthetic analysis of the works mentioned, but to explore some of the dynamics proposed by Japanese cinema in the course of its history in reinterpreting some of the “poisonous women” most loved by the vast public, with the intention of also suggesting what political and social messages their stories are able to convey.

Keywords

Poisonous women; Japanese cinema; Takahashi Oden; Abe Sada.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000215

Creative commons license CC-BY-NC-ND 4.0

1. INTRODUZIONE

Ogni ambito d'arte giapponese moderno e contemporaneo ha dedicato varie opere alle cosiddette “donne velenose” (*dokufu*)¹, creando narrazioni di volta in volta basate su episodi reali attinti dalla cronaca o dando forma a personaggi del tutto fittizi. Se letteratura, teatro e arti figurative hanno reso centrali queste figure soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, il cinema ne ha colto codici e modalità rappresentative sin dal suo esordio nell'arcipelago e tuttora ne propone svariati modelli nel riflesso dei mutamenti della società contemporanea.

* Università Ca' Foscari, Venezia – novielli@unive.it.

¹ Il termine *dokufu* è considerato oggi desueto e sostituito dal più comune *akujo*, ovvero “donna cattiva”. All'approfondimento della figura della “donna velenosa” nell'ambito letterario e teatrale giapponese sono stati dedicati numerosi saggi di rilievo, tra i quali Leither (2014) e Wakita, Bouchy, Ueno (1999).

Molti studiosi hanno offerto differenti interpretazioni e nuance dell'espressione "donna velenosa" nel contesto culturale nipponico, sottolineandone la valenza da un punto di vista prevalentemente politico, non di rado ponendo in evidenza una certa sfumatura demoniaca che la distanzia dall'equivalente occidentale di "femme fatale". In riferimento all'etimologia di tale etichetta e alla costruzione negli anni delle sue sfaccettature, una delle disamine più interessanti è offerta da Christine Marran, che colloca il primo, diffuso utilizzo del termine nel periodo di disordine sociale a cavallo tra la fine dello shogunato e l'inizio dell'era Meiji. Partendo dai primi episodi di omicidi a opera di donne assassine, la studiosa nota come il riferimento al veleno non si rivolga di fatto al ricorso a sostanze chimiche o a droghe utilizzate in molti casi per gli omicidi, ma all'effetto "tossico" che le loro azioni hanno determinato nella società². Sottolinea quindi come in una manciata di anni questi episodi, proprio in quanto tossici, e perciò dotati di una certa fascinazione, siano stati ripresi contemporaneamente dal teatro kabuki, dalle arti figurative, dai romanzi popolari, dalle antologie mediche e persino dalle prime teorie psicanalitiche, fino a rappresentare delle vere e proprie leggende metropolitane e dei prototipi di molti modelli femminili nei decenni successivi.

Il motore principale della diffusione di tali modelli e della costruzione della narrazione libera che ne è derivata è riconducibile soprattutto ai reportage giornalistici, in particolare a quelli pubblicati in serie (*tsuzukimono*) negli anni Settanta e Ottanta del XIX secolo. Si parte dal fatto di cronaca in sé costruendo intorno alla donna incriminata una tessitura di particolari in gran parte inventati, dalla descrizione fittizia di eventi che avrebbero condotto all'omicidio o ne sarebbero derivati, ad accenni marcati rispetto a una sua data moralità deviata e al suo disadattamento sociale per classe di provenienza o esperienze negative attraversate, e in particolare si offre una ricca partitura di dettagli nella descrizione della sua sessualità, una meticolosità non di rado morbosa. Non si tratta tuttavia di pura speculazione narrativa, ma di uno strumento efficace di definizione dell'assetto sociale e politico dell'epoca, come sottolinea Marran³:

It is not a coincidence that poison woman stories were invented during the installation of an emperor whose supporters purported to be invested in creating a national body. National bodies require spaces of exclusion. [...] Those marginalized within society are symbolically central to how a society describes itself. [...] the Japanese poison woman in her time could be a vehicle for articulating the politics and position of the underclass class woman, sex practices and reproductive morality, female subjectivity and suffrage during this time of upheaval.

² Marran pone in evidenza come l'inizio del periodo Meiji testimoni i primi passi di una serie di cambiamenti rispetto al gender gap in Giappone: "As the new government leaders moved to amend any social condition that seemed to justify Western criticism of Japan as uncivilized, they were immediately faced with one of the favored patriarchal myths of the nineteenth-century West: that the status of women was an important measure of any society's progress toward civilization. Though the irony of such a claim was obvious to women in the West who were struggling to improve their status in "civilized" societies, the Japanese were very sensitive to the issue and its potential implications. Some social and legal changes potentially improved women's status. Prostitutes were released from enslavement in 1872 following the Maria Luz incident, the Tokyo Girls' School was established the same year, formal (though not de facto) class boundaries were abolished in 1875, and some in the Freedom and Popular Rights Movement argued to extend voting rights to women who owned property and paid taxes. Heated debates about female male suffrage, the right for women to participate in government, the need for equal access to education, the right to safer working conditions, and so on developed only after the publication of poison woman serials and novels". C.L. Marran, *Poison Woman Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, XVII.

³ *Ibid.*, XVIII.

2. DALLA CRONACA NERA AL GRANDE SCHERMO

Molte donne realmente esistite e protagoniste di episodi di cronaca nera sono state poste al centro di vari soggetti cinematografici. In queste pagine consideriamo in particolare il caso di due omicide rispettivamente del periodo Meiji (1868-1912) e Shōwa (1926-1989) a cui la stampa e le arti hanno dedicato trattamenti spesso differenti: Takahashi Oden e Abe Sada.

La “demone” (*yasha*, come spesso è stata definita) Oden, nata nel 1848, arrestata nel 1876 e giustiziata nel 1879, aveva confessato di aver ucciso un suo amante, ma al contempo era sospettata anche di aver avvelenato il marito. A giudicarla e condannarla, oltre al tribunale, c'erano gli avidi consumatori della letteratura che le venne subito dedicata⁴. Tra le prime “documentazioni” edite, una delle più note è *Il racconto del demone Takahashi Oden* (*Takahashi Oden yasha monogatari*), libro pubblicato da Kanagaki Robun⁵ dopo la serializzazione in forma di reportage negli anni a partire dall'esecuzione capitale, serie edita per la rivista “Kanayomi Shinbun” che lui stesso aveva fondato nel 1875. La sua narrazione si avviava dai primi anni di vita della protagonista raccontando in dettaglio le sue presunte avversità, a partire dal fatto di aver avuto due genitori sbandati, per proseguire con la successiva serie di avventure e sfortune che avrebbe incontrato fino al delitto e alla condanna, senza tuttavia indagare le responsabilità sociali di quanto avveniva. Come Kanagaki, anche altri autori avrebbero dedicato a Oden un'analoga atmosfera torbida nel descriverne gli avvenimenti, in molti facendo riferimento all'anomala autopsia condotta sul suo cadavere dopo l'esecuzione che ne avrebbe rilevato, tra i vari aspetti, un'ipertrofia dell'area clitoridea e delle piccole labbra, oltre a un'eccessiva apertura vaginale⁶, interpretate come effetto dell'insaziabilità sessuale e concausa della sua natura – a loro dire – violenta.

Sul versante cinematografico, invece, tre film realizzati a distanza di molti decenni e basati sulla sua storia hanno offerto versioni differenti della sua personalità: *La malvagia Takahashi Oden* (*Dokufu Takahashi Oden*, 1958) di Nakagawa Nobuo, *La decapitazione della malvagia Oden* (*Dokufu Oden kubikiriasa*, 1977) di Makiguchi Yūji e *Sogno notturno cremisi* (*Kōya yume*, 1983) di Nishimura Shōgorō. Nel caso della prima pellicola, il regista sceglie il registro del noir e forti accenni melodrammatici per descrivere il percorso “negli inferi” della protagonista, che tuttavia è madre amorevole e compagna romantica di suo marito. Gli elementi biografici sono in gran parte inventati, ma tesi a ritrarla come una “femme fatale” trasformata suo malgrado in un mostro dal destino cupo. Evidentemente più affascinato dalla figura di Oden è invece l'autore della seconda e meno drammatica pellicola; già regista di vari film di ambiente yakuza ed erotico, Makiguchi salva da questi generi molti elementi di narrazione per descrivere le gesta della protagonista, qui trasformata in una sorta di eroina grintosa. Infine, la pellicola di Nishimura, un classico della produzione *roman porno* della Nikkatsu⁷, ritrae Oden con approccio più realistico, sottolineando in parte anche le responsabilità dell'ambiente

⁴ Il trattamento dedicato dal teatro kabuki alla donna, invece, sarebbe stato molto differente: Per esempio, *Le rilegature delle lettere di Oden* (*Tojiawase Oden no kanabumi*), scritto da Kawatake Mokuami (pseudonimo di Yoshimura Yoshisaburō), contava sull'interpretazione del famoso attore Kikugorō V che rendeva fascino al personaggio, naturalmente attraverso le convenzioni stesse e i valori morali propri del kabuki.

⁵ Kanagaki Robun (pseudonimo di Nozaki Bunzō, 1829-1894) aveva inizialmente intitolato la serie di articoli pubblicata su “Kanayomi Shinbun” *Storia della donna velenosa Oden* (*Takahashi Oden no hanashi*).

⁶ Marran, *Poison Woman Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, 14.

⁷ Con l'etichetta *roman porno* si indica l'ondata di film erotici soft-core (*pinku eiga*, *film pink*) prodotti dalla casa di produzione Nikkatsu dal 1971 per risollevarsi dal rischio di un tracollo finanziario. Realizzati

sulle azioni che compie. In questo caso il suo declino è legato quasi alla necessità non solo di sopravvivere, ma di proteggere chi ama: in un certo senso, non è più una “donna velenosa”, ma una vittima delle situazioni.

Il diverso trattamento riservato ad Abe Sada da ogni media e ambito artistico rispetto a quanto nato intorno a Takahashi Oden si lega ovviamente allo scarto temporale di ben 60 anni tra i due episodi di cronaca nera di cui sono state protagoniste. Nei decenni intermedi moltissimo era cambiato sul piano politico, economico e culturale in Giappone, e il ruolo della donna aveva nel frattempo attraversato differenti mutamenti. Basti pensare alla punta di popolarità delle *moga* (*modern girl*) negli anni Venti e alla demonizzazione del loro stile di vita da lì a una manciata di anni⁸: considerate una sorta di *flapper* giapponesi direttamente ispirate ai coevi modelli americani, le giovani *moga* vestivano all’occidentale, si truccavano, avevano spesso capelli corti, fumavano, frequentavano bar e soprattutto avevano una concezione molto libera della sessualità. Il loro equivalente maschile, definito *mobo* (*modern boy*), a sua volta, rispecchiava molti modelli spesso presentati nel cinema hollywoodiano. La popolarità delle *moga*, accresciuta in molti casi dalla loro rappresentazione su grande schermo, fu all’inizio tale che “Women’s identities became linked to a new culture of consumption surrounding the appearance of modern capitalist forms and technologies such as department stores, movie theaters, and the print media” (Wada-Marciano, 2008, 76)⁹, ma con l’impennata nazionalistica degli anni Trenta la loro immagine, così come quella degli equivalenti maschili¹⁰, venne in breve tempo considerata pericolosamente incline allo sbandamento sociale e sempre più denigrata rispetto a quella della donna tradizionale nipponica.

Nel pieno della corsa militarista, nel 1936¹¹, la nostra seconda protagonista Abe Sada avviò un’intensa relazione con Ishida Kichizō, proprietario di una locanda dove la giovane prestava servizio. All’apice di questo *amour fou* in cui i due ricercavano il piacere sessuale anche mediante lo strangolamento di lui nel corso della penetrazione, Sada, ormai folle di gelosia all’idea che l’uomo potesse tornare dalla moglie, lo uccise nel sonno, lo evirò e scrisse sul corpo di lui con il sangue una sorta di epitaffio: “Noi due soltanto”. Vagò quindi per alcuni giorni portando con sé i genitali dell’uomo, finché

con un budget lievemente maggiore rispetto agli erotici della stagione precedente e mediamente dalla durata più lunga, ottennero un enorme successo.

⁸ In ambito cinematografico, uno dei migliori esempi della denigrazione della *moga* è rappresentato dalla storia della protagonista di *Elegia di Osaka* (*Naniwa hika*, 1936) di Mizoguchi Kenji.

⁹ Nel suo interessante saggio, Mitsuyo Wada-Marciano sottolinea anche che alcune case di produzione cinematografiche, tra cui la Shōchiku, in questo primo periodo insistevano sull’utilizzo di un particolare simbolismo legato alle *moga*, rappresentate come donne forti, prevalentemente borghesi e immerse in un ambiente di materialismo, ma allo stesso tempo affiancavano personaggi femminili prevalentemente tradizionali. A tal fine cita gli esempi de *La perla indistruttibile* (*Fue no shiratama* di Shimizu Hiroshi, 1929) e de *La donna di Tokyo* (*Tōkyō no onna*, di Ozu Yasujirō, 1933). M. Wada-Marciano, *Nippon Modern - Japanese Cinema of the 1920s and 1930s* Honolulu, Honolulu: University of Hawai’i Press, 2008, 88-89.

¹⁰ Come nota Lois Barnett: “[...] analysis of the usage of the term ‘Modern Boy’ in interwar Japanese media reveals associations with criminality, suicide and empty-headed superficiality, owed to its association with a fondness for Western-style aesthetics and popular culture. The Modern Boy was positioned as an ‘Other’ amongst Japanese youth, marked by his consumption of ‘Other’ cultural products – particularly, the cinema”. L. Barnett, “The Modern Boy and the Screen: Media Representation of Young Urban Men Wearing Western Style Clothing in 1920s and 1930s Japan”, *Japan Beyond its Borders: Transnational Approaches to Film and Media*, edited by M.P. Centeno-Martín and N. Morita, Chiba: Seibunsha, 2020, 67.

¹¹ Tra gli avvenimenti più di spicco di quest’anno, basti ricordare quello noto come “incidente del 26 febbraio” (*niniroku jiken*): ventuno ufficiali dell’esercito della fazione più estrema della destra effettuarono un tentativo di colpo di Stato con i loro soldati nel centro di Tokyo sostenendo di muoversi in nome dell’Imperatore, che invece reagì con il pugno di ferro rispetto ai ribelli. Subito dopo l’episodio venne proclamata la legge marziale e la corsa nazionalistica e militarista subì un’ulteriore impennata.

venne arrestata e condannata a soli sei anni di carcere (in parte condonati da un'amnistia) per aver ammesso l'omicidio.

All'indomani dell'arresto di Sada, i quotidiani dedicarono ampio spazio alla notizia. Per esempio, lo "Yomiuri" del 19 maggio 1936 titolava: *Omicidio grottesco alla fine di una lunga attesa – Voluttuosa tragedia – Affascinante donna uccide uomo quarantenne e gli amputa i genitali – Misterioso documento scritto con il sangue tra le gambe e le lenzuola: 'Sada e Kichi', noi due soltanto*. A differenza di quanto accaduto a Oden, dunque, l'immagine che si offriva di Sada non era quella di una squilibrata, ma piuttosto di una donna passionale, dotata di un potere carismatico in grado di esercitare una fascinazione sugli uomini. La popolarità acquisita la rese in breve musa di varie arti: poesie, opere teatrali, canzoni¹². È soprattutto il cinema ad averne consacrato la fama, visto che a oggi sono davvero tante le pellicole dedicate a Sada. Tra i primi a ispirarsene, il regista Ishii Teruo racconta della donna in un episodio del suo *Crimini bizzarri femminili nelle epoche Meiji-Taishō-Shōwa (Meiji-Taishō-Shōwa ryoki onna hanzaishi*, 1969), parte che si apre e si chiude con un'intervista alla reale Abe Sada, ormai avanti con gli anni, e lascia quindi che sia il suo equivalente giovanile interpretato da Kagawa Yukie a narrare nel corso del processo che la vede alla sbarra quanto accaduto, rivivendone i momenti in flashback ed esaltando in particolare l'aspetto romantico della relazione.

Dalla fine degli anni Sessanta e nel decennio successivo, sull'onda delle ormai ventennali proteste contro il rinnovo del Trattato Nippo-Americano (Anpo) e contro il rischio di un rigurgito fascista nelle fila politiche dominanti, altre tre pellicole presentano gli eventi degli amanti e del 1936 leggendoli in parallelo con la situazione della società contemporanea, così da dimostrare la sovranità di una coppia che rifiuta la dittatura del gruppo e preferisce isolarsi in una forma di desiderio anarchico e prepotente. Il primo titolo, *Abe Sada* (Id., 1968), è un corto sperimentale realizzato da Awazu Kiyoshi e scritto dal poeta Sekine Hiroshi, autore due anni dopo anche di un lungo poema dallo stesso titolo. Della durata di soli 21', il corto è composto interamente dall'immagine sdoppiata della fotografia del solo volto di Sada, pixellata e con rari movimenti di macchina che vi si avvicinano, si distanziano, cercano dettagli, il tutto con la narrazione in prima persona di un'attrice nel ruolo dell'omicida che racconta quanto accaduto in dettaglio. Fa eccezione l'ultimo minuto in cui la macchina da presa si muove in uno studio di design grafico fino a un esterno notte dove veniamo infine abbagliati da una luce. Una storia di passione mai torbida e un'altalena incessante tra i due estremi di Eros-Thanatos, in cui Sada continua a raccontare in più momenti che Kichizō diceva di non voler morire, e quindi "in realtà voleva morire".

Il successivo *Il dossier Abe Sada (Jitsuroku Abe Sada*, 1975) è firmato da Tanaka Noboru¹³, uno dei maestri della produzione *roman porno* della Nikkatsu. Fedele alla storia originale, Tanaka dipinge la relazione della coppia attraverso una rete ben tessuta di flashback e inserti di reportage che legano l'episodio alla sua contingenza storica, conservando tuttavia dei personaggi la loro valenza universale e atemporale grazie a una ricerca estetica prossima all'imprinting teatrale, attraverso la descrizione plastica di una magica atmosfera resa da tinte e scenari che esaltano la tensione erotica¹⁴.

¹² Tra i vari esempi, opere teatrali come *I cani di Abe Sada (Abe Sada no inu*, 1975) di Satō Makoto,

¹³ Bella la definizione che Saitō Masaharu dà delle sue opere: "attraverso un trasparente campo visivo, fissano tenacemente lo sguardo sul mondo". Saitō, *Erosu de utsu*, Tokyo: Gendai Shokan, 1989, 203.

¹⁴ Tra i tanti elementi, si noti il fatto che Kichizō indossa per l'intero film uno *yukata* rosso di Sada, a dimostrarne la fusione passionale nel segno della tinta erotica per antonomasia in Giappone. Inoltre: "Kichizo represents a challenge to the rigorous social order for his rejection of male privilege and selfless devotion in serving a woman's every desire. 'Perversion' is privileged to critique a military economy that makes no room

Girata a un anno di distanza, *Ecco l'impero dei sensi* (*Ai no koriida*, lett. *La corrida dell'amore*, 1976) di Ōshima Nagisa, è la più riuscita tra le tante pellicole dedicate alla donna, oltre che il titolo più noto a livello internazionale. Per quella che ancora una volta è una trasposizione fedele dell'accaduto¹⁵, la scelta del termine “corrida” nel titolo originale offre immediatamente il registro narrativo selezionato dal regista, ovvero il senso ultimo del piacere di Sada, ciò che Jacques Lacan indica come “godimento” (*jouissance*), nella struttura complessiva di una “machinerie pulsionale” in cui i due protagonisti si fondono. Sada riconcepisce il suo amante per gradi in modo che si liberi del corpo e di qualsiasi mercificazione, così che l'atto finale, in particolare la castrazione, non rappresenti la fine della relazione, ma il punto d'avvio per una prepotente storia privata di una coppia sovrana che si impone sull'ordine costituito e rifiuta l'impegno e la dittatura del gruppo – ovvero, alla luce degli anni del regista, i collettivi, le manifestazioni, le trasformazioni sociali. A tal fine, a differenza delle altre pellicole, quella di Ōshima non si avventura nelle giornate che seguono l'omicidio, ma la voce stessa del regista annuncia con distacco, con l'oggettività di un cronista, quello che sarebbe accaduto prima dell'arresto, per lasciare invece spazio a una visione finale della stessa Sada in cui immagina di trovarsi sola in un ampio spazio attorniato da gradinate vuote, segno della sua anarchia di codici e sentimenti.

A distanza di poco più di vent'anni da quest'ultimo film, Sada torna protagonista di un gruppo di altre pellicole. La prima è lo sperimentale *Sada* (Id., 1998) di Ōbayashi Nobuhiko, film carico di poetiche nuance visive, in particolare nell'alternanza tra bianco e nero e colori vividi. In questo caso il regista spoglia del tutto la donna della connotazione di “donna velenosa” dedicando la prima metà dell'opera alla sua vita prima dell'incontro con Kichizō per metterne in luce le sopraffazioni subite in una società patriarcale e la sua fragilità umana, assolvendone in tal modo le responsabilità criminali dell'atto finale.

Alcune tra le più recenti pellicole dedicate a Sada appartengono al genere erotico destinato al solo pubblico adulto, nessuna delle quali rispetta la fedeltà ai fatti realmente accaduti¹⁶. Si comincia da *Abe Sada dell'era Heisei: Ti desidero* (*Heiseiban Abe Sada – Anata ga hoshii*, 1999) di Hamano Sachiko, tra le più prolifiche registe e produttrici del cinema *pink* nipponico. In questo caso la vera storia di Sada funge solo da sfondo al racconto di una relazione sessuale e sentimentale della donna con un giovane, il tutto nei parametri consolidati del genere in cui si colloca. Il personaggio costituisce il punto di partenza per la finzione dei successivi *pink Jōhen – L'amore di Sada* (*Jōhen – Sada no koi*, 2008) di Mochizuki Rokurō e di *Abe Sada Gli ultimi sette giorni* (*Abe Sada – Saigo no nanokakan*, 2011) di Aizome Kyōko, ma purtroppo le due pellicole rivelano una generale fragilità narrativa a favore dell'effetto erotico.

La fama di Sada ha da molto tempo valicato i confini nazionali, soprattutto grazie alla popolarità del film di Ōshima Nagisa, come già si è detto, nei circuiti cinematografici internazionali. L'idea di un erotismo slegato dalla morale di stampo occidentale, non associato quindi ai concetti di peccato e di espiazione, ha eletto la sua immagine a simbolo di una forma di passione particolare e ritenuta prettamente nipponica. È anche

for pleasure [...]” (Marran, *Poison Woman Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, 153-154).

¹⁵ La fedeltà si riferisce ai contenuti, mentre la narrazione procede attraverso una fitta rete di link teatrali e pittorici con cui il regista pone la coppia al centro di un ideale proscenio.

¹⁶ A quelle nipponiche si aggiunge il film erotico statunitense *Pure* (2009) di David Aaron Clark, a sua volta adattamento della storia di Abe Sada.

in quest'ottica che indaga la sua figura l'autrice del recente documentario televisivo *Abe Sada: A Japanese Passionate Crime* (2017, Francia, prodotto per Arte TV), la regista Sophie Peyrard, che ne avvicina l'immagine con sguardo oggettivo, ma conferendole un'inevitabile fascinazione destinata a non tramontare con il tempo.

3. LE DONNE VELENOSE NEL CINEMA HORROR E THRILLER

Come già accennato dall'esempio di Oden, alle protagoniste di crimini viene spesso associata l'etichetta "demoniaca", il che giustifica l'altissimo numero di figure di questo tipo nell'ambito dell'horror, sia che si tratti di ambiente sovranaturale sia psicologico. Inoltre, l'idea che tramino nell'ombra permette anche di costruire intorno a vari personaggi atmosfere thriller di alta densità emotiva. Considereremo a tal fine tre tipologie di personaggi fittizi che rappresentano dei rispettivi macrosettori in questi ambiti: le donne con caratteristiche effettivamente demoniache – spesso fantasmi che diventano terrifici per vendetta –, i personaggi realistici che attuano gesti altrettanto terrifici sempre per vendetta, e infine le avido calcolatrici omicide. A titolo esplicativo basterà considerare tra i numerosissimi esempi le pellicole *I racconti della luna pallida d'agosto* (*Ugetsu monogatari*, 1953)¹⁷ di Mizoguchi Kenji, *Audition* (Id., da un'opera di Murakami Ryū, 1999) di Miike Takashi e *Il sospetto* (*Giwaku*, 1982) di Nomura Yoshitarō.

I racconti della luna pallida d'agosto, ambientato nel XVI secolo¹⁸, dà corpo alla sua "donna velenosa" con la ricca dama Wakasa che seduce Genjurō, uno dei due fratelli protagonisti, e che si rivelerà essere la reincarnazione di un serpente mitologico. Solo quando un monaco mette in guardia l'uomo sulla vera natura della donna, questi si riprende dal torpore della fascinazione subita per allontanarsi da lei, mentre il palazzo in cui i due hanno vissuto la propria relazione va rapidamente in rovina nel segno di un sogno effimero¹⁹. Wakasa, la demone, è una femme fatale dalla sessualità intensa, seppure personaggio criptico e complesso. La sua natura è posta in contrasto con la semplicità e con il dolce istinto materno della moglie di Genjurō, rimasta ad attenderlo nella loro casa. Visualmente, Mizoguchi nelle sue inquadrature "disegna" affreschi resi da spennellate e rarefazioni visive che ricordano molta pittura a inchiostro del passato, ricca di delicate evocazioni metonimiche e allegoriche. A questi il regista aggiunge

¹⁷ A questa pellicola andrebbero aggiunti moltissimi altri titoli oggi molto noti in Occidente, tra i quali *Kaidan* (Id., 1964) di Kobayashi Masaki e *Storia di fantasmi di Yotsuya del Tōkaidō* (*Tōkaidō Yotsuya Kaidan*) di Nakagawa Nobuo.

¹⁸ Film vincitore del Leone d'Argento alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Il film è basato su due racconti di Ueda Akinari, *La lascivia del serpente bianco* (*Jasei no in*) e *La casa tra i giunchi* (*Asaji ga yado*) e racconta di due fratelli vasai, Genjurō e Tōbei, mossi da un sogno di ricchezza il primo, di gloria guerriera il secondo, che partono per la città per vendere una partita di vasi, portando con sé la moglie di Tōbei e lasciando al villaggio quella di Genjurō con il suo bambino. Giunti a destinazione, riescono a vendere con successo tutti i loro vasi. Tōbei quindi insegue il sogno di diventare guerriero mentre la moglie viene violentata e costretta a diventare una prostituta, mentre Genjurō, ammaliato dalla ricca dama Wakasa, resta a vivere nel suo palazzo finché un monaco lo mette in guardia sulla vera natura demoniaca della donna. Scappato dalla città e tornato al villaggio, Genjurō incontra la moglie che lo attende con il bambino, ma al risveglio scopre che la donna è stata uccisa tempo prima e di aver dormito quindi con un fantasma.

¹⁹ La figura dell'uomo che lo mette in guardia, presente anche in *Kwaidan* (*Kaidan*, 1964) di Kobayashi Masaki, rientra a rigore in un immaginario antico del Giappone, come sottolinea Lindsay Nelson: "Early depictions of the Gothic femme fatale usually imagine her as lustful and duplicitous, tempting men through their desires (the root of all suffering in Buddhism), and then giving them a chance to redeem themselves when they resist and return to a virtuous life". L. Nelson, "Pure Poison: The Gothic Femme Fatale in Japanese Horror Cinema", in *Meijidaigaku kyōyō ronshū*, vol. 537, Tokyo: Meiji Daigaku Press, 2018, 24.

un frequente uso di piani-sequenza che ci distanziano empaticamente dal protagonista Genjurō. Quando l'uomo torna sui suoi passi, invece di rappresentare il simbolo del ripristino del "bene", risulta debole, umiliato, incapace di gestire le proprie passioni e pericolosamente incline a una sorta di corruzione morale.

La seconda pellicola che qui consideriamo ci conduce nell'ambito degli *psycho-horror*, laddove Miike con il suo *Audition*²⁰ lavora sul tema dell'innocenza sottesa alla follia come già Alfred Hitchcock aveva fatto con *Psycho* (1960). La protagonista Asami, delicato personaggio muliebre, non è un'avidica calcolatrice, ma al contrario è mossa dal sentimento più puro, "costretta" a infliggere una violenta privazione fisica all'uomo perché è stata a sua volta vittima di una profonda violenza nel corpo e nella psiche, come apprendiamo da una serie di flashback. In tal modo, lo spettatore simpatizza alternativamente per la vittima e per la carnefice, due ruoli qui metaforicamente intercambiabili, anche grazie alla peculiarissima valenza morale che la protagonista offre, ben riassunta da Lindsay Nelson²¹:

[...] Her sadism is made all the more unsettling by the fact that she maintains her delicate, hyper-feminine demeanor throughout the film's final act, never 'masculinizing' in the manner of so many female slasher protagonists when they finally take their vengeance on a villain at the end of the film. [...] she almost always dresses in white, she has long black hair, and though she is not an evil spirit or ghost there is something otherworldly about her. At the same time, there is a key difference. [...] Asami is appealing to Aoyama because she seems virginal, childlike, and 'pure'. He doesn't see her as a transgression or an illicit temptation, he sees her as an ideal partner [...]. In this way, the film effectively merges two Gothic character types – the innocent virgin and the deadly beauty [...].

Si tratta dunque del racconto di un'ambiguità morale che ha profonde radici culturali nell'arcipelago, ma che allo stesso tempo si accentua nella contemporaneità a causa anche del crescente senso di isolamento e incomunicabilità di cui sono vittime molti giovani, come tanto cinema recente testimonia.

Diverso è il caso della protagonista dell'ottimo thriller *Il sospetto*, in qualche modo elegibile a emblema della pura "donna velenosa". L'episodio che la vede al centro di un lungo processo – prima mediatico, poi anche penale – con l'accusa di uxoricidio avviene quando l'auto su cui è a bordo insieme al marito precipita in mare e lei sola riesce a trarsi in salvo. Il dubbio che fosse lei alla guida e avesse deliberatamente deciso di uccidere il marito viene ulteriormente accentuato dalla notizia di un'assicurazione sulla vita di oltre 300 milioni di yen che lei avrebbe diritto di riscuotere alla morte di lui. Tutti gli elementi presentati sin dalla prima scena rendono la donna la perfetta criminale e ogni suo gesto e antecedente nel vissuto giustificano la crudeltà con cui avrebbe commesso l'atto: non solo il film si apre con una scena in cui l'uomo, in ginocchio ai suoi piedi e in evidente adorazione, le toglie un sassetto dalla scarpa, a dimostrarne la totale sudditanza, ma la donna non nasconde in nessun momento la propria natura aggressiva, violenta, materialista, e scopriamo presto anche del suo passato da intrattenitrice in locali per uomini

²⁰ Il film racconta di un quarantenne, vedovo da sette anni, che decide di cercare una nuova compagna e per trovarla ricorre a un'audizione per un'inesistente parte recitativa. Sceglie così la giovane Asami, donna che lo attrae non solo per la bellezza, ma per la sua particolare sensibilità derivata dalla propria storia personale, tristemente segnata da gravi esperienze. La donna, tuttavia, quando si convince che l'uomo nutra ancora affetto per la moglie morta e per il figlio, e che quindi la dedizione nei propri confronti non è totale, decide di punirlo del "tradimento" immobilizzandone il corpo con una droga che tuttavia lascia viva e vigile la sua mente, quindi gli amputa i piedi e definisce ogni centimetro della sua epidermide conficcandone aghi.

²¹ Nelson, "Pure Poison: The Gothic Femme Fatale in Japanese Horror Cinema", 29.

e delle accuse già ricevute per truffe e piccoli crimini. Un perfetto banchetto da cui la stampa subito si alimenta per lanciare una campagna mediatica (e manipolante) sulla presunzione di colpevolezza che la inchioda al ruolo di persona “velenosa”, giudizio che altera anche le indagini da parte della polizia e la percezione dell’evento che ne ha parte dei testimoni convocati al processo, oltre che l’opinione pubblica, nei suoi confronti. Solo la tenacia di una legale donna, a sua volta “non perfetta”²², riesce a dimostrarne l’innocenza. Cosa più interessante è che tra le due protagoniste non vi è assolutamente empatia, e al contrario si disprezzano per l’intero film, ciascuna tesa solo a voler dimostrare la propria verità e profondamente sola in una società che non ammette eccezioni rispetto al ruolo tradizionale della donna.

4. LE “DECADI PERDUTE” E I NUOVI MODELLI FEMMINILI

Sono ormai tanti i saggi che analizzano i profondi mutamenti attraversati dalla società giapponese negli ultimi trent’anni a partire del collasso della cosiddetta *bubble economy*, lungo quelle che sono state definite le “tre decadi perdute” (*ushinawareta 30 nen*)²³. Da una prospettiva puramente sociale, uno dei fattori più destabilizzanti è consistito nel crollo dell’idea prima molto solida di famiglia, in particolare a causa della crescente denatalità, dell’impennata nel numero dei divorzi e della preoccupante percentuale, anche questa in crescita, di occupazione lavorativa precaria.

Tra gli innumerevoli film che illustrano in più modi questi elementi e gli effetti che sortiscono nella quotidianità dei giapponesi, molti sono i titoli che si legano a personaggi femminili ormai davvero distanti dai modelli tradizionali. Le tipologie di storie più frequenti oggi rispetto al passato sono quelle che narrano di episodi che hanno come protagoniste giovanissime ragazze, spesso descritte in atti violenti non commessi individualmente, o donne dalla maternità “alterata”. Alla prima tipologia il cinema aveva dedicato varie pellicole in riferimento a veri e propri gruppi criminali già a partire dagli anni Sessanta, sia nel genere *yakuza* sia in quello erotico²⁴, ma sono poi diventati sempre più numerosi i film che raccontano di piccoli crimini compiuti da due-tre amiche giovanissime, in molti casi liceali, svincolate da veri e propri gruppi criminali. Per esempio, uno dei titoli più noti in Occidente, *Kamikaze Girls (Shimotsuma monogatari*, lett. *Storia di Shimotsuma*, 2004, da un romanzo di Takemoto Nobara) di Nakashima Tetsuya, è il ritratto surreale e divertente dell’amicizia tra due giovani centaure e piccole criminali nelle atmosfere delle subculture *yankii* e *lolita*, di fatto un documento di come la peculiare amicizia serva come surrogato delle famiglie rispettivamente assenti²⁵.

I film dedicati a madri “velenose”, a loro volta, si sono moltiplicati in questi ultimi

²² Perché si presume la minore capacità di una donna di misurarsi in questa professione, ma soprattutto perché anche questa quasi outsider dal momento che è separata e ha una figlia affidata all’ex marito e alla sua nuova compagna.

²³ Dal punto di vista finanziario, dopo il crollo della bolla si è registrato un improvviso innalzamento del deficit pubblico, a cui sono seguiti vari altri concorsi negativi in termini economici, tra cui il fallimento di alcune banche nel 1997, una nuova bolla immobiliare del 2007, oltre a varie scelte politiche “aggressive” della cosiddetta *abonomics* che hanno demarcato il gap tra classi sociali.

²⁴ Gruppi di donne criminali, o “cattive ragazze”, denominate *sukeban* (termine che indica l’equivalente femminile di “capobranco”), protagoniste di vari titoli prodotti in particolare dalla Tōei e dalla Nikkatsu, tendenza declinata poi dopo gli anni Settanta.

²⁵ Sempre all’assenza di famiglie stabili sono riconducibili anche le amicizie che accomunano giovani con psicologie ritenute “deviate”, come nell’esempio della recente e drammatica pellicola di Mishima Yukiko intitolata *Ragazze (Shōjo*, 2016, dall’omonimo romanzo di Minato Kanae), in cui due amiche liceali condivi-

anni. Alcuni narrano di leggende metropolitane in cui la maternità deviata, alternativamente dominante²⁶ o assente, acquista nuovamente le tinte dell'horror o del dramma più tragico. Basti pensare nel primo caso al genere definito delle "madri inquietanti" (*bukimina haha*) il cui titolo cinematografico più noto è *Carved: The Slit-Mouthed Woman* (*Kuchisake onna*, 2007) di Shiraishi Kōji, dove si parte dalla leggenda della "donna dalla bocca tagliata" che rapisce bambini per torturarli, un'evidente metafora delle madri violente nella società contemporanea. Per la seconda tipologia, dunque legata a madri incapaci di assumersi una qualsivoglia responsabilità dei propri figli, l'esempio più noto a livello internazionale è probabilmente rappresentato dalla giovane genitrice di *Nessuno lo sa* (*Dare mo shiranai*, 2004) di Koreeda Hirokazu, basato su un fatto reale avvenuto nel 1988²⁷: una giovane madre abbandona in un appartamento i propri figli affidando la responsabilità dei più piccoli al maggiore, con un epilogo ovviamente infelice, il che indica da un lato l'incapacità della donna di assumere le proprie responsabilità genitoriali, dall'altro l'indifferenza della società rispetto a queste situazioni di disadattamento.

I personaggi fin qui citati sono naturalmente solo una piccolissima parte di quelli portati su schermo dalla cinematografia giapponese, e tuttavia seguirne i profili induce sempre più spesso a riflettere sull'opportunità di definirle "velenose" piuttosto che "avvelenate": dalla rigidità sociale, dal voyeurismo dei media, dall'indifferenza della gente comune, e soprattutto dal riconoscerne il gradiente di fragilità emotiva.

dono la perversione di voler assistere al momento del trapasso delle persone e pertanto fanno volontariato rispettivamente in un reparto di pediatria e in una casa di cura, sperando di essere testimoni di qualche decesso.

²⁶ In molti casi si tratta di madri che si ritrovano a dover supplire all'assenza di un padre perché separate o semplicemente troppo assente per lavoro.

²⁷ Il tragico episodio è noto come *Il caso dell'abbandono di bambini a Sugamo* (*Sugamo kodomo okizari jiken*): cinque bambini nati da una giovane donna, ma tutti con padri differenti, vengono abbandonati per nove mesi in un appartamento dalla madre che incontra un nuovo compagno. La donna affida al maggiore una somma in denaro promettendo di fare presto ritorno, ma il ragazzo deve affrontare la morte di una sorellina e la malnutrizione di tutti loro.



SUBSCRIBE!

3 ANNUAL ISSUES
500 PAGES

PRINT&DIGITAL SUBSCRIPTION

Printed journal and digital version in PDF

Italy: € 101

Outside Italy: € 159

DIGITAL ONLY SUBSCRIPTION

Digital journal in PDF

Open Access

- Full text digital content, with the option to search, save, print and take notes, readable on desktops, smartphones and tablets
- Online Archive Bonus: perpetual access to all the previous articles published online on the website comunicazionisociali.vitaepensiero.it

DISCOVER MORE VITA E PENSIERO JOURNALS



VITA E PENSIERO
Bimonthly cultural journal
founded in 1914



STUDI DI SOCIOLOGIA
Three-monthly journal of Sociology
founded in 1963