

**Presenti e co-crocifisse. La drammaturgia della passione  
nelle visioni di Angela da Foligno e Margherita da Cortona**

Carla M. Bino  
(Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

**Un nuovo dispositivo della rappresentazione: l'immedesimazione sacrificale**

In un suo recente contributo, Alessandra Bartolomei Romagnoli (2021) ha ribadito e messo a fuoco quanto per l'esperienza mistica femminile tardomedievale sia centrale la nuova concezione dell'eucarestia e dunque il problema del sacrificio di Cristo, teso tra concezione del corpo vero, storico e grondante sangue del crocifisso, soteriologia sacrificale, affermazione di una Chiesa sacerdotale. Attorno alla metà del Duecento, proprio mentre "la devozione eucaristica diviene una sorta di 'marchio' [...] delle pratiche religiose femminili," di fatto "l'enfatizzazione dei poteri sacerdotali marginalizza i laici, penalizzando soprattutto le donne [...] che non possono toccare i paramenti d'altare e i vasi sacri, spargere l'incenso, [...] portare l'ostia consacrata ai malati, amministrare il battesimo" (Bartolomei Romagnoli 2015, 73-74). Contemporaneamente, nel campo visionario si registra uno spostamento semantico importante che, capovolgendo l'esperienza ascetico-spirituale propria della tradizione monastica, fa della sofferenza sulla croce, ridisegnata nella direzione di un sempre maggiore realismo, il luogo dell'unione, dell'amore e della compassione. Tenute lontane dalle cose sacre e sempre radicalmente escluse dal ministero sacerdotale, le donne non violano i contratti gerarchici, né rivendicano un potere negato; esse, invece, stabiliscono un rapporto con Dio senza mediazioni, un rapporto oblativo che si appoggia ad una "concezione attiva e impegnata del dolore" e che le vede offrire se stesse in modo libero e gratuito sino a farsi altare, vittima e incenso. L'esito è ciò che la studiosa, con un'espressione assai felice, chiama "immedesimazione sacrificale": nell'esperienza vissuta dalle mistiche, "l'Eucarestia [...] non procura solo la salvezza, opera anche una trasformazione della persona, la divinizza". Facendo propria l'immagine di Dio veicolata dal dogma eucaristico, il nuovo discorso della mistica femminile pone al suo centro il corpo in estasi e lo restituisce al sacro, mettendo in atto la "reale trasformazione di un corpo naturale in un corpo cristico, perfettamente speculare a quanto avviene nelle specie eucaristiche, al momento della consacrazione" (Bartolomei Romagnoli 2021, 118-121).

La lettura di Bartolomei Romagnoli è di straordinario interesse per chi si occupa di teoria della rappresentazione cristiana e cerchi di comprendere quali siano i mutamenti della cultura visuale dell'Occidente nel corso del Medioevo. In particolare, se letto in stretta relazione al dramma della passione di Cristo ed a come venga strutturato in parole ed immagini lungo i secoli, il concetto di immedesimazione sacrificale sembra configurare un preciso dispositivo della rappresentazione che approfondisce –o meglio fonde e 'trascende'– le dinamiche con cui nel corso del Medioevo la passione di Cristo venne 'messa in immagine' e fatta oggetto di un'esperienza concreta. Dinamiche che, come ho cercato di dimostrare altrove (Bino 2008), ruotano attorno ad alcuni snodi che cercherò qui di riassumere brevemente.

Il primo snodo è il modo in cui tra IX e XI secolo venne pensato, raffigurato e visto il corpo di Cristo, passionato, piagato e agonizzante sulla croce. L'immagine dolente del crocifisso si andò componendo nel corso dei secoli, mutando in relazione alla centralità che la carne del Dio-Uomo assunse all'interno della coeva speculazione cristologica e soteriologica. Il suo valore fu considerato fondamentale per i processi di conoscenza e comprensione del mistero della salvezza: non più assorbita e offuscata dalla natura divina, la natura umana di Cristo venne messa in primo piano e spostò il piano della percezione

dagli occhi dello spirito a quelli del corpo, richiedendo al tempo stesso una ‘disciplina dello sguardo’. Posto davanti al crocifisso *facie ad faciem*, il fedele fu invitato a stabilire una relazione coinvolgente, vissuta alla stregua di un’esperienza reale, avvertita anima e corpo *quasi praesentialiter*. Questa ‘sensazione di presenza’ è un tratto caratteristico della ri-presentazione dell’evento della passione e morte di Gesù: lo si ritrova tanto nella meditazione e nella preghiera, quanto nella poesia e nell’arte, ma anche nei riti e nella liturgia.

Il secondo snodo fu il passaggio dalla ‘sensazione di presenza’ alla ‘vera presenza’ di quel corpo che fu innescato dal dibattito sulla natura dell’eucarestia in epoca carolingia. Seppur sancito in un dogma solo nel 1215, il realismo eucaristico, come è noto, aveva già informato di sé la spiritualità tra il IX e l’XII secolo, con ampie ricadute devozionali. Due sono i risultati di quel dibattito che ritengo fondamentali al fine del discorso sulle dinamiche della rappresentazione. Il primo è una delle implicazioni derivanti dalla posizione di Radberto Pascasio il quale, affermando l’identità del corpo storico di Cristo con quello eucaristico, aveva segnato una rottura nei confronti della tradizione agostiniana dell’Occidente cristiano che considerava l’eucaristia soprattutto come un simbolo e un segno della *communio fidelium* (De Lubac, 61). Fondandosi sull’autorità di Ambrogio (in particolare dei trattati *De mysteriis* e *De sacramentis*), il monaco di Corbie formulò per la prima volta la teoria che la comunione è dell’individuo con la persona storica di Gesù e che, dunque, il pane e il vino consacrati sull’altare subiscono una reale trasformazione nel corpo e nel sangue di Cristo. Ne derivò una spiegazione ‘biologica’ dell’opera di redenzione, detta per questo ‘fiscista’: nella comunione la carne di Cristo ricevuta dal fedele “non è assimilata da un corpo che la trasforma, ma assimila a sé, trasforma in sé il corpo che se ne è nutrito” (Cristiani, 105), consentendo che l’esistenza divino-umana del Signore si unisca “naturalmente” con il corpo e il sangue del fedele. È l’incarnazione che rende possibile una così radicale e completa trasformazione che Pascasio indica con termini fortemente connotativi come *conviscerare* e *concorporare*. Il secondo, invece, scaturisce dalla controversia sorta tra Berengario e Lanfranco nell’XI secolo: in quell’occasione, la realtà della carne di Cristo fu riconosciuta nell’eucarestia come oggettiva e concreta, presente *in substantia*, in opposizione a qualsiasi concezione che –prospettandone una presenza solo *figuraliter*– rendeva quel corpo lontano, inaccessibile, divinizzato (Capitani, 166). Veniva così ribadito il paradosso del memoriale, ossia la possibilità di rendere attuale il sacrificio della croce, evento accaduto una volta per tutte, ma reso presente qui e ora attraverso la commemorazione rituale (Mazza, 15). Questi due punti (comunione trasformativa e ri-attuazione del sacrificio) influenzarono radicalmente lo sviluppo della successiva storia della devozione e della pietà. Da un lato, proprio per l’insistenza sulla presenza del *totus Christus* in ciascuna particola di pane, l’ostia venne a esprimere un senso quasi frenetico dell’unità, dell’invulnerabilità del corpo di Cristo. Dall’altro, però, l’eucarestia proprio in quanto corpo reale e presente entrò in un rapporto personale, fisico con il fedele, da singolo a singolo (Bynum, 80). In altre parole, stabilendo l’oggettiva e fisica presenza del corpo nel pane, il realismo inaugurato da Pascasio e ribadito nel sinodo del 1059 offrì al credente la possibilità di un contatto diretto ed esclusivo con Dio. Il rapporto uomo-Dio si andò spostando sempre più sull’esperienza e divenne un assaggiare, un vedere, un incontrare, mettendo in gioco la responsabilità dell’individuo entro il ‘dramma’ della redenzione.

Il terzo snodo che incise sulle dinamiche della rappresentazione passionista tardomedievale fu il passaggio dall’essere in presenza del crocifisso all’essere ‘dentro’ una relazione affettiva. Non intendo qui rimandare a una generica pietà degli affetti, sentimento religioso proprio dei secoli XII e XIII: intendo piuttosto riferirmi all’*affectus* come ‘forma della rappresentazione’ che indica allo stesso tempo una relazione e

l'identità dei soggetti coinvolti nella medesima. In quanto tale, l'*affectus* è tratto peculiare della teologia cistercense e in particolare di Bernardo di Chiaravalle. Come Pierluigi Lia (2007) ha mostrato, per il fondatore dell'ordine dei monaci bianchi la rappresentazione è espressione di una visione intesa come intuizione della rivelazione o riconoscimento della forma rivelata, vale a dire conoscenza dell'ordine della creazione mostrato nell'incarnazione. Tale ordine è in sé 'relazione amante' tra Dio e uomo. Concepito quale participio passato del verbo *afficere* (che nella forma passiva *affici* significa essere 'toccato' e 'impressionato', e di conseguenza 'modificato' e 'attratto'), *affectus* indica l'azione di Dio che imprime la sua immagine nell'uomo all'atto della creazione e, allo stesso tempo, la tensione dell'uomo verso il ritorno all'immagine. In tal senso la relazione amante è propriamente affettiva. Ma se al momento della creazione Dio e uomo condividono l'immagine e sono nella relazione amante della similitudine, con l'incarnazione e la passione Cristo stabilisce con l'uomo una relazione amante nella dissimilitudine, dove Dio assume la stessa condizione dell'uomo che ha abbandonato l'immagine per ricostruire la somiglianza. *L'uomo dei dolori*, allora, è la manifestazione estrema della relazione amante tra l'uomo sfigurato e Dio che gli si mostra come 'il dissimile' per incontrarlo. In quanto forma della rappresentazione, l'*affectus* verrà declinato tanto nella relazione d'amore sponsale, avendo come figura centrale quella di Maddalena, quanto nella relazione d'amore materno, rendendo le lacrime di Maria Vergine la chiave drammaturgica del racconto della passione. Entrambe le declinazioni sono alla base dell'idea di compianto e compassione.

L'ultimo snodo, infine, fu il passaggio dalla relazione affettiva a quella conformativa operato dal francescanesimo. Si trattò di un affondo sulla compassione e al contempo di un suo ampliamento orizzontale. *Cristo confixus sum cruci*: proprio nella frase dell'epistola paolina ai Galati posta a *introitus* del *Lignum Vitae*, Bonaventura riassunse il modo francescano di intendere la ripresentazione della passione. Non si trattò più di *vedere* in presenza il corpo piagato del crocifisso, né di *sentire* quel dolore in modo intimo ed affettivo. Non si trattò più di assistere al dolore di Cristo, imparando a guardare ed amare Dio (la disciplina dello sguardo). Qui, il punto di vista venne spostato all'interno della scena, passando da uno sguardo in terza persona a uno in prima: si trattò di vivere quel dolore con Cristo per imparare ad amare come Dio. Il parziale annullamento della distanza tra chi guarda e chi è visto è dirimente, perché introduce il 'come' nei processi di rappresentazione. Si innesca, allora, un principio di 'finzione' che –lo ha spiegato Maria Bettetini (2004)– va intesa non come simulazione, ma come modellamento e "figura di verità". In questo senso la *sequela Christi* francescana si distinse da quella monastica: in quanto pratica concreta del Vangelo in carne viva, oltre che un 'fare come' fu un 'farsi come' Cristo, cioè un trasfigurare se stessi nell'amato con la forza dell'amore. A questo cambiamento corrisposero due livelli partecipativi della passione di Cristo. Da un lato il livello delle pratiche sociali, prevalentemente laiche, che prevedevano di ristrutturare le relazioni tra gli uomini sulla devozione per la passione, intesa come paradigma di azione di carità concreta. Dall'altro il livello personale dei mistici, dei visionari e di coloro che vivevano un'esperienza esclusiva e intima di imitazione e conformità fisica, mentale, etica. Dal primo ebbe origine il 'teatro della misericordia'; dal secondo, il dramma dell'immedesimazione sacrificale che intrecciò di continuo visione in presenza (*contemplatio*), condivisione affettiva (*comparticipatio*) e identificazione mimetica (*conformatio*).

L'obiettivo di questo saggio è quello di verificare le dinamiche del processo di immedesimazione sacrificale, ponendo a confronto l'esperienza visionaria ed estatica della passione di due mistiche che hanno molto in comune tra loro: Angela da Foligno e Margherita da Cortona. Due figure assai complesse e molto studiate che appartengono al

medesimo contesto territoriale, l'Umbria della seconda metà del XIII secolo, e vivono nel medesimo milieu culturale e spirituale, collocandosi in modo diretto e dichiarato entro l'orbita del francescanesimo. Perfettamente consapevole della complessità sia filologico-letteraria che di contesto delle fonti alle quali mi avvicino –il *Memoriale* per Angela e la *Legenda* per Margherita–,<sup>1</sup> il mio approccio non entrerà nel merito della loro peculiarità e si limiterà a considerare la visione della passione come dispositivo della rappresentazione. Mi interessa, cioè, comprendere se l'esperienza del dolore di Cristo configuri una specifica drammaturgia dell'estasi e quali siano le sue caratteristiche tra *contemplatio*, *compartecipatio* e *conformatio pietatis*.

### **Immersione trasformativa: l'ineffabile dolore e la gioia di Angela da Foligno**

Se prestiamo fede a ciò che dice frate A. –lo *scriptor* di Angela–, la stesura del *Memoriale* prese avvio da uno spettacolo di lacrime: quelle urlate da Angela medesima davanti alla basilica del Santo di Assisi e che fecero accorrere i frati, spettatori sbigottiti ed imbarazzati di una scena che non seppero nè comprendere nè fermare. Significativamente, quello spettacolo è anche l'episodio che nel *liber* segna la cesura tra la ricostruzione retrospettiva del passato e la narrazione in presa diretta di un'esperienza che si sta vivendo. Se, infatti, il *Memoriale* è in sé un dispositivo di rappresentazione o, per usare le parole di Menestò (2015, XX) “una complessa operazione di mediazione” tra oralità e scrittura (dove la seconda media e dà forma alla prima), esso è anche una sorta di copione diviso in due atti. Nel primo atto la parola scritta ri-presenta ciò che già è accaduto in Angela e che lei, raccontando, riporta alla memoria qui ed ora; nel secondo, invece, la narrazione accade e “la messa in pagina è una messa in scena, attraverso la quale si cerca un'immagine del testo (XXIV)”.

Due atti e uno spettacolo, dunque, che vengono racchiusi in un unico schema compositivo, quasi legati dal filo conduttore dell'itinerario o pellegrinaggio scandito in passi o *mutationes* dell'anima *per viam penitentiae*. Questa dimensione trasformativa ha fatto sì che l'itinerario compiuto da Angela sia stato letto non come un “andare verso Dio, ma come un andare dentro Dio (XXVII),” vale a dire come un'esperienza di progressiva immersione divisa in tre tempi: l'amore, il nulla, la resurrezione. La passione di Cristo, o meglio il dolore del crocifisso, è parte centrale e costante di questa immersione trasformativa, la indirizza e la segna. Il modo in cui la croce viene vista, sentita, restituita, però, cambia con il progredire del cammino, di *mutatio* in *mutatio*. In altre parole, se nel suo complesso la drammaturgia della visione passionista può essere letta come una sorta di adesione alla croce, un coricarsi su di essa fino ad immergersi in essa, tuttavia, nel primo atto del dramma (i 19 *passus priores* riferiti all'esperienza trascorsa) la rappresentazione del dolore di Cristo segue la tradizione ascetico-penitenziale e compartecipativa del tempo, mentre nel secondo atto (i 7 *passus suppletentes*) si configura come un'esperienza ineffabile di mistica unione. Credo, però che i dispositivi di visione della passione siano tre: il primo, compuntivo e monastico, riguarda la *visio crucifixi* all'ottavo passo; il secondo, affettivo, riguarda la *visio Christi cruce Crucifixus* che occupa i passi dal decimo al ventitreesimo; il terzo, unitivo e conformativo, riguarda la

<sup>1</sup> Seguirò le seguenti edizioni: Angela da Foligno. *Memoriale*. Edizione critica e introduzione a cura di Enrico Menestò. Traduzione, apparati e indici a cura di Emore Paoli. Spoleto: Fondazione centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2015 (d'ora in poi *Memoriale*. Indicherò la pagina). Angela da Foligno. *Liber Lelle. Memoriale. Istruzioni*. Traduzione italiana a cura di Fortunato Frezza secondo il testo del codice di Assisi. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2013 (d'ora in poi *Istruzioni*. Indicherò il capitolo). Fra Giunta Bevegnati. *Leggenda della vita e dei miracoli della beata Margherita da Cortona*. Nuova traduzione dal latino con prefazione e note di P. Eliodoro Mariani. Vicenza: Lief, 1978 (d'ora in poi *Leggenda*. Indicherò le pagine).

*revelatio dominice passionis* al ventiquattresimo. Cerco di illustrarli meglio, seppur brevemente.

La prima *visio crucifixi* di Angela va considerata all'interno del cammino di conversione che caratterizza i *passus priores* e si configura, secondo tradizione, come un itinerario bagnato di lacrime. Esso prende avvio dalla *cognitio peccati* accompagnata dalla paura (primo passo), muove attraverso la confessione e la vergogna accompagnate dal dolore compuntivo che non cessa mai, notte e giorno (secondo passo), e approda alla penitenza (terzo passo). La penitenza dà accesso alla *recognitio divine misericordie* che è una prima illuminazione (quarto passo) a cui consegue la *cognitio sui*, vale a dire la conoscenza del proprio *defectus* (quinto passo) che, sempre attraverso l'illuminazione della grazia, diviene profonda *cognitio omnium peccatorum* (sesto passo). Qui, le lacrime iniziano a venire affiancate dal fuoco d'amore e offrono la possibilità di volgere gli occhi al Cristo crocifisso: ma è una *visio* dolorosa, non ancora conoscitiva e, perciò, *insipida* (settimo passo). La piena visione del crocifisso, invece, è concessa solo all'ottavo passo ed è *cognitio crucis*, vale a dire consapevolezza del valore espiativo e redentivo della croce, la quale è causata dai peccati e, allo stesso tempo, li monda. Questa 'intuizione' determina il gesto simbolico della spoliatura di sé, gesto oblativo che Angela compie denudandosi davanti alla croce e consacrando il suo corpo alla castità.

Fino a questo punto l'itinerario narrato da Angela è esemplato sul *ductus* ascetico-compuntivo di marca monastica che approda ad una precisa *visio crucifixi*. Segue, infatti, lo schema tipico della meditazione e della preghiera penitenziale *ad crucem* che ritroviamo, solo per fare qualche esempio tra i molti che si potrebbero addurre, in Pier Damiani e Giovanni da Fécamp: è caratterizzato da un'iniziale *intentio* (o postura) di paura per il peccato, seguita dal riconoscimento della crocifissione come risultato della colpa umana e poi dal pianto ai piedi della croce come dolore per il peccato e richiesta di pietà, approdando alla compassione intesa come desiderio fervido di donarsi, di essere pegno per le proprie mancanze (Bino 2008, 151-168; Fulton, 88-106). Secondo questo schema, la *visio crucifixi* è la 'disciplina dello sguardo' della pratica eucologica e meditativa. Tale disciplina richiede la messa a punto di un'*imago crucifixi* che sia in grado di attivare nel meditante il ricordo della passione, consentendogli, così, di entrare in una relazione fisica ed emotiva con l'oggetto della visione. Per tale motivo, l'immagine è una mappa dello sguardo i cui luoghi sono le cinque piaghe di Cristo (le quattro ferite delle mani e dei piedi inchiodati più quella del costato trafitto dalla lancia), alle quali si aggiungono altri dettagli, quali il capo coronato di spine, il volto grondante di sputi, la bocca ammutolita e abbeverata di fiele, la nudità del corpo teso, coperto dai colpi dei flagelli e il sangue, copioso, che esce dalle ferite. La mappa, però, per essere letta necessita di un ordine dello sguardo, che procede dall'alto verso il basso e approda alla visione del corpo intero (Pickering, 223-307; Marrow, 5; Bino 2008, 187-189).

È esattamente a questo ordine che risponde la *visio crucifixi* angelana. Se lo possiamo solo intuire dal *Memoriale*, dove è appena accennata, essa è perfettamente restituita nelle *Instructiones*, dove il suo essere pratica eucologica volta a disciplinare lo sguardo è dichiarato esplicitamente: "In questa preghiera l'anima viene ammaestrata in modo primario e specialissimo a guardare e leggere il libro della vita, che è la vita e morte di questo Dio e uomo crocifisso." Il fine della visione è espressamente compuntivo e penitenziale (la *cognitio crucis* come *cognitio omnium peccatorum*): la sua forma, quindi, è 'stazionale' e le stazioni sono le piaghe:

Guardando alla sua croce le viene data la perfetta conoscenza dei peccati, con la quale si umilia e nella stessa croce vede la moltitudine dei peccati, vede che ha offeso Dio con i singoli membri, vede anche su di sé la ineffabile larghezza della misericordia divina, vede cioè che questo Dio uomo, per i

peccati dei singoli membri, sopportò nei singoli membri del suo benedetto corpo una pena crudelissima (*Istruzioni*, 35).

Dunque, seguendo l'ordine tradizionale della *visio Crucifixi* (testa, volto –occhi, orecchie, bocca– mani, piedi, corpo), Angela spiega come l'anima passi in rassegna tutte le membra offese di Cristo ed a ciascuna colleghi una piaga, una colpa dell'uomo e il suo riscatto:

L'anima, perciò in questo sguardo alla croce considera che ha offeso Dio con il capo, [...] e poi intuisce che questo Dio per questi peccati ha fatto penitenza sul suo capo e sopportato una pena molto pesante. [...] Il suo santissimo capo fu privato dei capelli, punto e forato dalle spine e tutto insanguinato col prezioso sangue e anche colpito con la canna. Vede anche di aver offeso Dio con tutta la faccia e specialmente con gli occhi, le narici, le orecchie, la bocca e la lingua; e così pensa che lo stesso Gesù, in espiazione per questi peccati, fu disonorato sul volto. L'anima [...] vede Cristo schiaffeggiato e deturpato dagli sputi, [...] con gli occhi bendati e insanguinati dal sangue grondante dal capo attraverso i fori delle spine, occhi anche bagnati dalle lacrime del pianto sulla croce, per il peccato dei nostri occhi. Poiché ha offeso Dio anche con le orecchie [...] vede Cristo affrontare una orribilissima espiazione per questo peccato. Infatti, con le sue piissime orecchie ha sentito quegli orribili gridi rivolti contro di sé: *Crocifiggi, crocifiggi* e ha anche sentito la sua condanna da parte di un uomo ingiusto [...]. E poiché l'anima vede di aver offeso Dio con la bocca e con la lingua [...] per questo vede la bocca di Cristo insozzata di sputi, la lingua e ancora la bocca oltraggiata dall'amarezza dell'aceto e del fiele. [...] Infine, considera, guardando la croce, che ha offeso Dio con il collo, agitandolo per moto d'ira e di superbia, in contrasto con Dio, e per questo peccato vede Cristo crudelissimamente colpito con schiaffi. L'anima vede anche di aver offeso Dio con morbosi abbracci e gesti delle spalle e considera che Cristo abbia espiaato, per questo, [...] abbracciando la croce con le sue braccia e portandola tra tanti impropri sulle sue spalle. Inoltre, l'anima vede di aver offeso Dio con il tatto e con i suoi passi [...] e per questo vede Cristo disteso sulla croce, teso e tirato e steso come una pelle da ogni lato, con le sacre mani e i piedi fissati alla croce e tanto atrocemente feriti e forati dalle punte degli orribili chiodi. [...] Ancora vede di aver offeso Dio con tutto il corpo e per questa offesa vede Cristo, con tutto il corpo segnato dalla flagellazione, tormentato in tanti e tanto orribili modi, anche trapassato dalla lancia e tutto il suo corpo coperto dal sangue prezioso (35).

Il secondo dispositivo della visione è più complesso e composito. Ha inizio al decimo passo ed è conseguente alla prima spoliatazione penitenziale di Angela, che sceglie quella via *ut possem stare ad pedem crucis*. L'iniziale gesto di offerta di sé comporta il passaggio dalla postura penitenziale della visione meditativa alla postura partecipativa. Il meccanismo della visione è qui ribaltato, poiché non è più la fedele che guarda la croce e guida i suoi occhi, ma è Cristo che le appare *in cruce confixus*, le parla e le indica su cosa fissare lo sguardo, mostrando le singole membra del suo corpo piagate e sollecitando una risposta a quel dolore: “mi diceva di concentrare lo sguardo nelle sue piaghe e in modo mirabile mi faceva vedere come avesse sopportato tutto per me. [...] E mentre mi mostrava singolarmente una dopo l'altra tutte le pene patite per me, mi diceva: ‘Che cosa puoi fare, dunque, che possa sembrarti adeguato?’” (*Memoriale*, 11). Cristo in persona agisce e stabilisce una relazione visiva ed emotiva con la devota. È un rapporto non più *quasi praesentialiter* ma in presenza, *facie ad faciem*. Le piaghe ostese sono mostrate in dettaglio e offerte alla vista da vicino: “mi faceva vedere perfino i peli della barba, quelli delle sopracciglia e i capelli che gli erano stati strappati ed enumerava tutte le frustate, soffermandosi su ogni singolo colpo” (11). Da questo punto in poi, ha inizio un cammino di continuo avvicinamento con cui Angela entra a far parte della *familia* divina, venendo associata alla figliolanza di Dio e, poi, unta. Non è un caso che l'esperienza della passione venga continuamente mediata dalla condivisione del dolore della Madre e di Giovanni (passi tredicesimo, quindicesimo, diciassettesimo), e sia realmente un avvicinarsi e uno stare insieme a coloro che amano Gesù, ponendosi ai piedi della croce –tipica postura maddaleniana che esprime il suo essere *famula Christi*, serva ma familiare (Bino 2021). La prospettiva qui è prevalentemente affettiva e risente dei modi della visione cistercense

–penso certamente a Bernardo, ma soprattutto ad Aelredo di Rievaulx–, che Angela reinventa e ridisegna. Cistercense, pur se attinta dal *Cantico dei Cantici*, è di certo l'immagine del bacio al costato e della suzione del sangue salvifico che si trova al quattordicesimo passo del *Memoriale*. Aelredo, guidando la sorella nell'itinerario meditativo, aveva composto questa immagine entro il quadro mentale del Golgota ed aveva esortato la fedele affinché al momento della trafittura del costato si abbeverasse del sangue sgorgato: “uno dei soldati con la lancia gli aprì il costato, e ne uscì sangue ed acqua. Affrettati, non indugiare, mangia il favo con il tuo miele, bevi il tuo vino con il tuo latte [...] per il sangue le tue labbra diventeranno come un filo scarlatto” (*Regola delle recluse*, 191). Angela, invece, ne fa un'azione di reciprocità, un tu per tu vissuto direttamente e senza la mediazione dell'immagine mentale contemplata dall'esterno per poi essere agita. L'azione, infatti, è compiuta su invito di Cristo: “Cristo mi si mostrò in croce [...]. Mi chiamò e mi disse di porre la mia bocca nella piaga del suo fianco: mi sembrava di vedere e di bere il suo sangue appena sgorgato” (*Memoriale*, 13). Si badi però che, seppur coinvolta in una relazione personale con il Cristo della passione, la fedele è qui ancora ‘esterna’ ed altra rispetto al corpo crocifisso e piagato, che guarda, tocca, assaggia.

Il terzo ed ultimo dispositivo di visione della passione che, a parer mio, si può enucleare nella esperienza angelana è quello dell'unione conformativa. Dispositivo già elaborato all'interno della tradizione religiosa coeva e le cui dinamiche sono riassunte in modo folgorante da Bonaventura, il quale sembra quasi delineare un programma di adesione mistica alla croce:

Avvicinati, *famula*, con i passi del tuo affetto a Gesù ferito, coronato di spine, affisso al patibolo della croce [...] e non limitarti a guardare i buchi dei chiodi nelle sue mani, non limitarti a mettere la mano nel suo lato, ma entra completamente attraverso la porta del fianco fino al cuore di Gesù stesso e qui, trasformata in Cristo dall'ardentissimo amore per il crocifisso, confitta dai chiodi del divino timore, trapassata dalla lancia dell'affetto del cuore, attraversata dalla spada dell'intima compassione, non chiedere altro, non desiderare altro, non voler trovare altra consolazione se non quella di poter morire in croce con Cristo (*De perfectione vitae ad sorores* VI, 2).

La conformazione qui prospettata è una configurazione e, dunque, una trasmutazione. Nel *Memoriale* essa ha luogo nella sua pienezza al termine dell'itinerario che porta dalla *revelatio divine familiaritatis* (ventesimo passo) alla *revelatio divine unionis et amoris* (ventiquattresimo passo). Anzi, è proprio la nuova esperienza della passione che sancisce l'unione divina e avvia l'estasi d'amore. Tra ventesimo e ventiquattresimo passo, la visione di croce e passione diviene sempre più immedesimativa, dando l'idea di un progressivo saldarsi tra Angela e il crocifisso. Le principali tappe di questa sovrapposizione –sulle quali non mi soffermo– sono due e avvengono entrambe in momenti di preghiera o meditazione della passione. La prima è l'esperienza della sofferenza dei chiodi (ventesimo passo) cui Angela non resiste e, reclinata la testa sugli omeri protesi verso terra (quasi un'*imago pietatis*), vede come in uno specchio la gola e le braccia di Cristo: la sua tristezza si muta in ineffabile letizia. La seconda, invece, è l'esperienza riferita al ventitreesimo passo, quando Angela durante i vesperi volge lo sguardo alla croce, sente Cristo abbracciare la sua anima con una delle braccia crocifisse e prova una sensazione insieme di gioia e sicurezza. Da quel momento in poi, nessuna rappresentazione della passione, né figurativa né mentale, né rituale, è più in grado di provocare dolore in lei. La rivelazione della passione –si badi *revelatio* e non più *visio*– Angela la riceve quando oramai è entrata nel fianco di Cristo e perciò si è unita a lui sulla croce (ventiquattresimo passo). È una rivelazione ‘divina’, voluta da Dio e operata da Cristo; una rivelazione ineffabile. Il punto di vista, infatti, si sposta dalla parte di Gesù: lei vede ciò che lui vede, conoscendo della passione più di quanto abbia mai sentito

raccontare (“quod ipse videbat quomodo ego videbam plus de passione sua quam audiverim dici”). Quello che Angela può riferire guardando dagli occhi di Gesù sono solo frammenti di immagine visti in prima persona: e sono frammenti di scene violente, di ingiurie, di torture. Sono echi di urla e parole, fotogrammi di corpi, di strumenti d’offesa. Angela, però, non dice il dolore; non può dire il dolore. C’è qui forse qualcosa del meccanismo che Elaine Scarry (18-19) ha definito “l’inesprimibilità verbale della pena provata in prima persona” che non resiste semplicemente al linguaggio, ma lo distrugge attivamente, provocando un ritorno immediato ai suoni e ai gemiti che un essere umano emette prima di imparare a parlare. Questa indicibilità è strettamente legata all’esclusività del dolore, al fatto cioè che la pena non può essere “sentita da nessun altro al di fuori di chi la prova e perchè non può essere condivisa: la persona che soffre coglie il dolore ‘naturalmente’ (cioè non può *non* coglierlo neppure con uno sforzo eroico); mentre per chi è estraneo al corpo sofferente, ciò che è ‘naturale’ è *non* cogliere il dolore”. La dicibilità del dolore è possibile solo dalla distanza temporale o fisica e la prima verbalizzazione è attuata attraverso lo sguardo degli altri che, proprio perché non ‘sentono’, parlano per conto di chi soffre e creano un vocabolario adatto alla trasmissione della sensazione. Per questo Angela subito cerca uno sguardo esterno e si rivolge a Maria per avere le parole con cui dire la pena di Cristo: “Madre dell’Afflitto, dimmi qualcosa della pena di questo tuo Figlio [...] dal momento che della sua passione tu hai visto più di qualsiasi santo, perché io so che tu la vedesti sia con gli occhi del corpo, sia con quelli dell’anima e con l’ardore che sempre ha alimentato il tuo amore per lui” (*Memoriale*, 111). Ma neppure la Madre può raccontare ciò che ad Angela era stato fatto sentire: un dolore “così tanto enorme che la lingua non riesce a descriverlo e il cuore non può immaginarlo” (113). Un dolore che elimina ogni gioia e che trasforma l’anima stessa in un “dolore talmente grande come mai ho provato.” Angela, dunque, diviene il dolore di Cristo. E tace. L’esperienza unitiva del dolore, però, è esperienza trasformativa d’amore. Così lo spiega nelle *Instructiones*:

Con quanta maggior perfezione e purezza conosciamo, con tanta maggior perfezione e purezza amiamo. Come conosciamo, così amiamo, perciò quanto più conosciamo di questo Gesù Cristo, Dio e uomo, tanto più siamo trasformati in lui per l’amore. E in relazione alla trasformazione dell’amore siamo trasformati nel dolore, che l’anima vede in questo Gesù Cristo, Dio e uomo. E quello che ho detto dell’amore, che quanto l’anima conosce tanto ama, lo stesso dico del dolore, vale a dire che quanto conosce tanto si duole per questo dolore del tutto ineffabile di Gesù Cristo, Dio e uomo, e tanto è trasformata in lui. [...] Come l’anima è trasformata in questo Gesù Cristo, Dio e uomo, per l’amore, così è trasformata in lui per il dolore. E l’anima, conoscendo questa superiore infinità o superiore altezza divina, che, nominandola, mi sembra di bestemmiare più che nominare, e vedendo quegli uomini tanto spregevoli con i quali egli, superiore altezza divina tutta ineffabile, si è degnato di stringere amicizia e consanguineità, quanto più chiaramente e profondamente l’anima conosce queste cose, tanto più intensamente e profondamente è trasformata nello stesso dolore di Gesù Cristo, Dio e uomo (*Istruzioni*, 12).

Questa unione di dolore e di amore, questa capacità trasformativa dell’amore e del dolore fa tornare in mente le parole con cui Bonaventura –riprendendo Paolo (*Filippesi* 3, 21)– chiude il trattato *Vitis mystica* e riassume il senso della imitazione conformativa proposta da Cristo stesso, passionato, all’uomo. Immaginando che Cristo parli al genere umano, egli scrive:

Ecco come mi sono fatto simile, come sono trapassato, come sono immolato [...]. Ricambiami [...] e mettimi, così come mi vedi, a suggello del tuo cuore e delle tue braccia affinché in tutti i pensieri del tuo cuore e in tutte le opere delle tue braccia io possa ritrovarti simile al sigillo. Ti avevo formato a immagine della mia deità, quando ti ho creato, mi sono formato all’immagine della tua umanità, per riformarti. [...] Infatti, mi sono fatto uomo visibile perché vedendomi mi amassi, dato che non visto,



invisibile nella mia deità, non mi amavi. Allora, come ricompensa della mia incarnazione e passione offri te stesso, per il quale allo stesso tempo io mi sono incarnato e ho sofferto. Mi sono dato a te, dati a me (*Vitis mystica*, XXIV, 3).

E l'umanità risponde: "O dolcissimo e buon Gesù! [...] Tu che hai offerto te stesso per noi, permetti [...] che noi [...] conformati all'immagine della tua passione, ci riformiamo all'immagine della tua divinità che perdemmo con il peccato" (XXIV, 4).

Il Cristo passionato, dunque, è insieme dolore e amore, estrema umiltà e somma gloria, morte e resurrezione: è l'*imago pietatis*, l'eucarestia. Il perfetto dispositivo di immedesimazione sacrificale.

### **Identificazione mimetica: Margherita da Cortona tra *spectaculum*, *fletus* e *clamatio passionis***

Molto diversa da quella angelana è l'esperienza della passione di Cristo di Margherita da Cortona. Si tratta di un'esperienza reiterata di visione e partecipazione 'in carne viva' ai dolori di Cristo che fra Giunta Bevegnati racconta al capitolo V della *Legenda* e che costituisce una tappa importante dell'itinerario ascetico-penitenziale della donna. Come è noto, infatti, lo schema del cammino di riparazione informa l'opera e la condiziona, seguendo pedissequamente l'ordine tradizionale che dalla conversione porta all'incontro con Dio, passando da compunzione, penitenza e conformazione. Tuttavia, nel caso di Margherita l'itinerario è orientato lungo un *ductus* preciso, il cui fine è la ricostruzione della parentela divina. L'*intentio* parentale –allo stesso tempo postura e tensione inesausta all'essere riconosciuta *filia* oltre che *famula*– ha nella Maddalena la figura drammaturgica chiave e si manifesta tanto nel continuo versare lacrime, quanto nella progressiva, ma tenace, rinuncia a sé stessa. Quest'ultima è una spoliatura radicale di sé che si realizza da un lato nell'azione di misericordia –uno spendersi totale, inteso come privazione di ogni bene affettivo oltre che materiale– e dall'altro nella *exterminatio* o *destructio corporis*: una macerazione della carne da intendersi non in senso ascetico e di disprezzo del corpo, bensì in senso sacrificale, quasi un farsi *hostiam viventem* che "espando i propri peccati, partecipa all'azione redentrice del Figlio di Dio" (Bartolomei Romagnoli 2014, 311). Povertà, nudità, consunzione fisica, e poi umiltà e obbedienza fanno di Margherita anche un 'nuovo Francesco' e della sua vita, dunque, uno strumento di propaganda per l'Ordine (303-308). In questo quadro, la visione estatica della passione si pone quasi al centro dell'opera (articolata in dodici capitoli) e in un punto preciso del cammino di Margherita, quando ella è oramai giunta al fondo del processo di umiliazione. Se, come ha osservato Fortunato Iozzelli (193), la *Legenda* segue la dottrina bonaventuriana delle tre vie (purgativa, illuminativa, perfetta), l'esperienza della passione segna il compimento dell'itinerario di espiazione –dominato dalla figura di Maddalena– ed apre quello di ascesi. Significativamente, infatti, Giunta Bevegnati dedica il capitolo quinto alla meditazione della croce di Cristo, ribadendo in tal modo il valore della *cognitio crucis* come *semita recta* per la conformazione, elemento centrale nella spiritualità francescana.

È proprio dalla meditazione costruita come 'teatro mentale della passione' che hanno origine i tre episodi estatici durante i quali Margherita fa esperienza del dolore del Signore. Diversi tra loro, essi hanno però alcuni elementi in comune: a) prendono sempre avvio dalla *visio crucifixi* che, come per il *Memoriale*, ha il duplice valore di visione memorativa –collegando il ricordo dei propri peccati (*memoria suorum defectuum*) alle piaghe di Cristo (*recordatio crucifixi*)– e di visione affettiva –consentendo di condividere il dolore di Cristo e di sua Madre; b) tutti gli episodi sono inseriti entro la prassi eucologica tradizionale scandita dalla recita delle ore canoniche che Margherita –

vivendo tra cella ed oratorio— dimostra di seguire, integrando il proprio stile di preghiera in quello conventuale.<sup>2</sup> Accadendo in un tempo liturgico preciso, l’esperienza estatica viene ‘regolata’ secondo l’ortoprassi francescana e si iscrive in una spiritualità precisa, mimetico-conformativa (Bartolomei Romagnoli 2014, 309); c) oltre che nel tempo, ogni estasi viene collocata in un luogo preciso, ora pubblico, ora privato. Tempo e luogo dell’estasi sono determinanti nel far funzionare ciascuna esperienza alla stregua di un dispositivo della visione diverso, che sortisce una diversa rappresentazione della passione. Vediamoli più in dettaglio.

Il primo episodio estatico (cap. V, par. 3-7) è costruito da Giunta Bevegnati secondo le tecniche retoriche proprie della esegesi meditativa di stampo francescano. Si configura come un processo esperienziale che dalla meditazione della passione porta prima alla visione delle violenze subite da Cristo, e poi all’identificazione mimetica con il crocifisso. Significativamente, il frate —attraverso le parole che Gesù medesimo rivolge alla donna in uno dei *colloquia* che costituiscono il *fil rouge* dell’intera opera— lo definisce un ‘sentire’ il *dolor representationis poenae*: in tal modo egli rimanda alla riattuazione memorativa della passione che segue il *circulum* delle ore canoniche secondo cui a prima si ricordano cattura e processo, a terza condanna e salita al calvario, a sesta crocefissione e agonia, a nona morte, a vespro deposizione dalla croce.

Ed è proprio questo ordine a costituire lo schema seguito da Bevegnati per raccontare l’estasi di Margherita che avviene probabilmente in un venerdì, nell’oratorio del convento dei francescani dove la donna si è recata, ha inizio all’ora terza, dopo la messa solenne, e termina al vespro. Non è un caso allora che la prima visione di Margherita abbia la forma dell’antefatto e descriva tutto ciò che precede la crocefissione, come in una sorta di flashback. Servendosi della terza persona, infatti, Giunta costruisce una velocissima carrellata di immagini, quasi una sequenza paratattica senza soluzione di continuità, offrendo un quadro efficace entro il quale sono riassunti gli episodi della passione che dalla cattura giungono sino al momento della condanna:

Quell’anima devota a Dio fu rapita in estasi ed [...] ebbe la visione del fatto del tradimento, dell’assalto dei giudei, udì le loro grida feroci che preparavano il martirio di Cristo. Vedeva Cristo salutato col bacio del tradimento; condotto, legato tra fiaccole e lanterne; rinnegato da Pietro e abbandonato dagli apostoli; il volto livido. Lo contemplava flagellato impietosamente alla colonna, deriso, velato, sputacchiato, schiaffeggiato, i capelli strappati, adorato per ironia. Poi vedeva in rapida successione la croce, i chiodi la lancia, i testimoni falsi e prezzolati contro Cristo (*Leggenda*, 75).

Bevegnati applica qui una tecnica retorica comunemente usata dai principali scrittori francescani nel campo della letteratura esegetica e meditativa (la ritroviamo, ad esempio, in Johannes de Caulibus e in Ubertino da Casale) che consiste nel tratteggiare una macro-immagine introduttiva, detta anche *pictura* d’esordio e in epoca moderna *bildeinsatz*. Tale immagine, lo ha spiegato Mary Carruthers (309-310), permetteva al fedele di attivare il processo memorativo e di passare dalla postura meditativa, mentale e immaginativa, alla postura della visione, narrativa e rappresentativa. In questo caso, essa costituisce la prima fase della visione margheritana, ben distinta dalla seconda che invece è concepita come visione esperienziale ‘in presenza’ e come un cammino dietro o al

<sup>2</sup> Bevegnati lo dice espressamente al paragrafo 10 del capitolo V: “per ordinem diei qualibet circulum [facit] passionis”. La scansione della preghiera giornaliera per ore canoniche era già fissata nella liturgia sin dal X secolo (Rokseth). Onorio Augustodunense, nella sua *Gemma animae*, aveva fatto corrispondere a ogni ora del giorno gli episodi della passione, così come Bonaventura nel suo ufficio della passione e come nel *De Meditatione passionis Christi per septem dies horas libellum*, attribuito a Beda ma di sicura composizione francescana. Secondo questo schema, anche se ampliato e dettagliato, procedono le maggiori passioni narrative del tardo Medioevo, tra cui le stesse *Meditationes vitae Christi*. Sul tema si veda Bestul (42-48).

fianco di Cristo. Tra le due visioni c'è la scena del Cristo presentato alla folla, qui narrato attraverso le parole di Giovanni (19, 6-7 e 14-15). È questa la scena che la mente richiama all'ora terza e a cui Margherita assiste 'dal vivo' e in una maniera così partecipata e fisica da farle avvertire un dolore che la fa svenire:

Quando giunse a udire le grida 'Ecco il vostro re' e 'non abbiamo altro re che Cesare' e 'io non trovo nessun motivo di condanna a morte in lui' o 'prendetelo voi e crocifiggetelo', per il dolore lanciò un grido e venne meno, tanto che tutti quelli che erano attorno credettero veramente che essa stesse morendo (75).

Anche in questo caso, Giunta segue la tradizione francescana, per la quale il dolore del petto trafitto *ad imitationem Virginis* è la reazione emotiva che si deve provare esattamente nel momento della visione del Cristo condannato a morte (la si ritrova, ad esempio nell'*Arbor Vitae* di Ubertino da Casale). Qui, però, il frate amplifica il significato di quel dolore e lo usa per cambiare punto di vista. Esso, infatti, permette a Margherita di associarsi a Maria e alle altre donne e di iniziare a seguire il figlio: "Allora, alla sua anima trapassata dalla spada del dolore, fu mostrata la vergine madre mentre seguiva il figlio suo angariato, assieme alle donne, alle Marie a Maddalena, tra la calca dei giudei accorrenti e bestemmianti" (75). Divenuta parte di quel gruppo e avendo adottato una postura familiare ed affettiva, Margherita inizia a descrivere in prima persona gli episodi che seguono la condanna a morte, vale a dire la salita al calvario, la crocefissione, l'agonia e, infine, la morte e la trafittura del costato:

E diceva: lo vedo portato fuori dal palazzo; condotto fuori la porta, vedo Simone costretto a portare la croce; lo vedo inchiodato; vedo i ladroni da una parte e dall'altra del Signore. Ora, diceva, il ladrone di sinistra lo insulta; ora quello buono lo giustifica e gli chiede il regno; sento il Signore che promette la gloria; che raccomanda sua madre al discepolo e il discepolo alla madre; i giudei che bestemmiano e imprecano; e le tenebre che avvolgono tutta la terra. Adesso il mio Signore ha sete. Gli viene data una bevanda di fiele. Ora perdona ai suoi crocifissori e con voce altissima raccomanda a Dio, padre suo, lo spirito. Adesso –aggiungeva– la mia anima vede il cieco Longino condotto alla croce, gli si mette una lancia nelle mani ed ecco riacquista la vista in virtù del sangue prezioso del mio Dio (75-76).

A questo punto, quasi con un cambio di inquadratura, Giunta abbandona Margherita e sposta il punto di vista dalla parte dei cittadini di Cortona, uomini e donne che, interrotta ogni incombenza, "accorsero più volte all'oratorio del nostro convento [...] e lo riempirono di pianti" (76). Cosa vede questo pubblico in lacrime?

Margherita colpita da feroci dolori non come fosse presso la croce ma quasi posta in croce. [...] Per la violenza del dolore batteva i denti, si torceva come un verme e come una serpe, prendeva il colore della cenere, il polso rallentava, veniva meno la parola, diventava tutta gelida; e la gola si fece così rauca da non potersi capire quando ritornò ai sensi (76).

Dagli occhi degli altri, Margherita è vista *confixa crucis*, dilaniata da un dolore che la fa contorcere e raggelare. Non emette alcun suono, non dice una parola: il suo corpo si fa "spettacolo nuovo e compassionevole". Sino all'ora nona, la donna si identifica completamente con il crocifisso, tanto da non avere alcuna "sensibilità e capacità visiva esterna" e per questo non si accorgere "della gente accorsa e piangente" (76). L'affondo sull'insensibilità al mondo provocata dall'intensa preghiera e meditazione (intesa come esperienza reale e vissuta) rimanda in modo esplicito al racconto agiografico di Francesco, qui evidentemente assunto da Giunta come modello per Margherita. Il parallelismo è con quanto Bonaventura riferisce a proposito della straordinarietà dell'orazione del santo: riguarda sia la sottolineatura della forza straniante della contemplazione, che il potere ri-presentativo della meditazione, tale per cui Francesco

viveva un'esperienza concreta, qui ed ora, dei misteri che la sapienza divina intimamente gli svelava. Basti leggere questo passo relativo ai colloqui di Francesco con Cristo che si fanno ripresentazione della passione, per cogliere le somiglianze con l'esperienza *crucis* di Margherita:

E l'uomo di Dio, restandosene tutto solo e in pace, [...] discorreva con il suo Signore. Là rispondeva al Giudice, là supplicava il Padre, là dialogava con l'Amico. Là pure, dai frati che talvolta pienamente lo stavano ad osservare, fu udito [...] piangere [...] ad alta voce la passione del Signore, come se l'avesse davanti agli occhi. Là mentre pregava di notte, fu visto con le mani stese in forma di croce, sollevato da terra con tutto il corpo e circondato da una nuvoletta luminosa (*Fonti Francescane*, 1180).

Come Francesco, anche Margherita vive un colloquio interiore così intimo con Dio che la memoria della passione non è più solo vista con gli occhi della mente, ma diviene azione, si traduce nel corpo e sfocia nell'identificazione mimetica.

All'ora nona, nel momento della morte di Cristo, la mimesi giunge al suo apice: proprio quando Gesù, chinato il capo, spirò “anch'ella chinò lateralmente il capo sul petto e perse parimenti ogni movimento e sensibilità delle sue membra e noi tutti la credemmo morta. Rimase così davanti ai frati e a tutti i presenti che piangevano dall'ora nona fino al vespro” (*Leggenda*, 77). Margherita, co-crocifissa e co-morta, diviene un *medium* memorativo: il suo stesso corpo si fa ‘dispositivo della rappresentazione’. Da un lato, rende presente la passione; dall'altro, la offre agli occhi altrui sia come *speculum* per accedere alla conoscenza della misericordia, sia come *spectaculum* di compassione che, attraverso le lacrime ricompone il cerchio della familiarità. L'esperienza di identificazione mimetica in Cristo termina al vespro (ora della deposizione dalla croce).

A sera, però, quando la liturgia commemora il corpo del Signore che viene deposto e chiuso nel sepolcro, Margherita inizia una seconda esperienza estatico-immedesimativa questa volta *sub specie magdalenae* e percorre la strada che la porta alla sua cella “quasi ubriaca di dolore, con pianto incessante e ad alta voce chiedeva a tutti coloro che incontrava [...] Avete visto il mio Signore? Dove potrò infelicissima trovarlo?” (78). L'identificazione con Maddalena prosegue nei giorni successivi e diviene sempre più profonda e straniante –Giunta sottolinea questo stato dicendo che la donna è “extra se posita, et mente alienata”–, al punto che la domenica, durante la messa, Margherita non riesce a trattenere il dolore. Come se fosse davanti alla tomba vuota di Cristo, interrompe il sermone e, urlando e piangendo, chiede al predicatore dove abbia messo il suo Maestro. Solo la visione di Cristo, che le appare al lunedì “rivestito di immortalità” può calmarla e far cessare il suo dolore. Da *imitatrix Christi* che si fa spettacolo della croce e *speculum misericordiae*, Margherita diviene *imitatrix magdalenae* che si fa spettacolo di lacrime, suscitando la compassione e la devozione dei presenti.

Le lacrime, il loro essere mostrate in pubblico quale segno del dolore della passione avvertito in prima persona ma condiviso, sono la caratteristica del secondo episodio di esperienza della passione raccontato da Bevegnati (cap. V, par. 10). Questa volta la *meditatio crucis* che porta Margherita all'estasi è quella del venerdì santo. Come ogni giorno, la donna prega seguendo l'ordine memorativo delle ore canoniche; il fatto di essere nel *dies memorialis*, però, moltiplica il dolore, rendendolo violento. L'immensità di ciò che prova, la spinge fuori dalla sua cella, in pubblico: con il capo rasato ed ebra, percorre le strade di Cortona sino al convento dei francescani piangendo *sicut mater amisso filio*. Margherita, dunque, è qui *imitatrix Mariae* e come lei cerca tra le lacrime il figlio.

Ritengo che, anche in questo caso, Giunta Bevegnati modelli il racconto estatico iscrivendolo nella tradizione francescana; nel farlo, attinge da una parte ai testi per la preghiera e la meditazione, dall'altra alle pratiche di devozione confraternale che

andavano diffondendosi in Umbria tra Duecento e Trecento. Sul primo fronte, infatti, l'episodio della madre che, avvertita della cattura di Gesù, corre a cercarlo e lo raggiunge fuori dal sinedrio è il punto di avvio di molti componimenti francescani quali, per citare solo i più noti e diffusi, il *Dialogus Mariae et Anselmi* e la jaconica *Donna de Paradiso*; sul secondo fronte, invece, la scena descritta da Bevegnati trova un'impressionante rispondenza nel canto delle laude che i battuti di S. Stefano di Assisi eseguivano in pubblico la mattina del venerdì santo. Gli statuti della fraglia, per i quali è dimostrata l'influenza dei Minori, prescrivono che i confratelli all'ora prima escano dal loro oratorio al fine di ri-presentare al popolo (*populo representent*) "lacrimosas laudes et cantus dolorosus et amara lamenta Virginis matris vidue, proprio orbate filio" (Nerbanò, 274). In entrambi i casi, il dispositivo della rappresentazione che viene attivato è quello affettivo che sposta l'intero racconto della passione sul piano di un *condolere* viscerale e perfetto: il *condolere* materno. Questo spostamento era già avvenuto in ambito canonico e monastico con la produzione di un'ampia messe di composizioni sequenziali in latino, i *planctus* (Sticca, 131-143). Agli albori del XIII secolo, però, sulla tradizione benedettina si innestò la spiritualità francescana che rese accessibile a tutti il racconto passionista, incarnando nella storia un 'sentire' esclusivamente rivolto a Dio e così trasformandolo in un 'fare' insieme e per gli altri. Tra Montecassino e l'Umbria, il *planctus* divenne, allora, lamento in volgare, il racconto materno assunse accenti più drammatici ed emozionali, la relazione affettiva non più limitata alla *familia* monastica divenne comunitaria e di tutti. Prima per quei territori e, poi, per l'Italia intera il lamento della Vergine fu la 'chiave drammaturgica' della rappresentazione passionista tardo medievale, ebbe nella lauda delle confraternite dei disciplini il principale copione e trasformò la memoria del venerdì santo in un 'pianger la passione,' pubblico e condiviso (Bino 2018, 130-131). *Fletus passionis*: è esattamente in questo modo che Bevegnati definisce questo secondo episodio estatico di Margherita, il cui fine è suscitare il contagio di lacrime proprio del *condolere* e del *compiangere*.

Giungiamo, infine, alla terza estasi passionista di Margherita narrata nel quinto capitolo della *Legenda* (par. 12-13). Essa avviene dall'ora del mattutino sino all'ora prima dell'ottava dell'epifania, giorno in cui si commemora il battesimo di Gesù. Meditando, la donna rivive "totus ordinem passionis, quem [...] cum inconsolabili fletu discurrit," e giunge ad immedesimarsi con la Madre e ad essere mentalmente crocifissa. Cristo, allora, le parla e rimprovera Margherita di essersi imposta il silenzio, di nascondere la sua passione per timore della vanagloria e di non proclamarla "altis vocibus" e "inconsolabiliter flendo." E mentre lei, obbedendo, inizia a piangere con alte grida "singula suplicia passionis," sente di nuovo Cristo che le dice "clama, igitur, filia" e le ordina di andare e di annunciare pubblicamente la sua passione. Anzi, Gesù stesso reitera il suo ordine con 24 *clama* e così ripercorre tutti gli episodi della sua vita di umiltà, povertà e dolore. La costruzione di quest'ultimo episodio estatico, non a caso collocato all'ottava dell'epifania, presenta molte analogie con alcuni passi della meditazione *ad baptismum* nell'opera di Johannes de Caulibus (capitolo XVI). In particolare, sembra risuonare la sezione 280-296, laddove, citando il primo sermone sull'epifania di Bernardo di Chiaravalle, si spiega come il battesimo segni l'inizio della predicazione di Cristo. Come nel racconto dell'estasi di Margherita, la costruzione del passo verte oltre che sull'assurdità del timore per la vanagloria, sulla contrapposizione tra quel non manifestarsi e stare in silenzio che aveva caratterizzato i primi trent'anni della vita di Gesù e l'annuncio pubblico e aperto che accanto all'*exemplo* pone il *verbo*.

Va da sé che qui si dovrebbe aprire l'ampio capitolo che riguarda l'importanza delle mistiche nell'annuncio della parola, tra profezia e predicazione; tema che anche recentemente Gabriella Zarri (2021, 12) ha ripreso sottolineandone il legame con la figura

di Maddalena, colei a cui fu detto *vade et dic*. Tema che, peraltro, imporrebbe di verificare le caratteristiche di una predicazione femminile, ponendo al centro l'idea di corpo e il suo uso nel configurare l'annuncio quasi come una forma di sequela che, incarnandosi in una pratica concreta, si fa performativo al limite del 'sermone drammatico' (aspetto quest'ultimo molto rimarcato dagli studi sulla predicazione femminile condotti, ad esempio, da Caroline Muessig, Beverly Mayne Kienzle e Bert Roest).

Ciò che a me interessa osservare, e sui cui concludo, è invece limitato ad un aspetto drammaturgico e strutturale del racconto di Giunta Bevegnati, il cui intervento autoriale è assai percepibile, ridisegna in modo coerente e preciso l'estasi passionista di Margherita e ne condiziona la lettura. Mi sembra infatti che il frate abbia pensato le tre estasi come un itinerario che parte dallo *spectaculum*, passa dal *fletus* per approdare alla *clamatio*.

Mostrare, piangere, proclamare sono tre diversi modi di rendere presente la passione che si servono sempre del meccanismo dell'immedesimazione, ora nel crocifisso, ora in Maddalena, ora nella Madre. A ben vedere, però, essi altro non sono che declinazioni di un unico dispositivo, tramite cui la *visio* di Margherita resta racchiusa in un modello regolato di sposa, amante e figlia co-crocefissa al suo Signore: il modello francescano di identificazione mimetica.

## Opere citate

- Bartolomei Romagnoli, Alessandra. “Margherita come Francesco.” In Fortunato Iozzelli ed. *Margherita da Cortona, Studi Francescani* 111 (2014): 359-388.
- . “Eucarestia ed estasi: Propaganda clericale e visioni nel XIII secolo.” In Laura Andreani & Agostino Paravicini Bagliani eds. *Il Corpus Domini. Teologia, antropologia e politica*. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2015. 73-100.
- . “Girard e il Dio delle vittime: mistica e sacrificio alla fine del medioevo.” In Adelaide Ricci ed. *Donne e sacro. Forme e immagini nel cristianesimo occidentale*. Roma: Viella, 2021. 103-133.
- Bestul, Thomas. *Text of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- Bettetini, Maria. *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*. Torino: Einaudi, 2004.
- Bino, Carla. “Compassione. Dalla passione evangelica alla passione com-patita.” In *Scene. Saggi su teatro tra testi, sguardi e attori*. Milano: Educatt, 2018. 105-131
- . “Baci, lacrime e unguenti. Maddalena ai piedi di Cristo nella rappresentazione passionista cistercense.” In Adelaide Ricci ed. *Donne e Sacro. Forme e immagini del cristianesimo occidentale*. Roma: Viella, 2021. 65-86
- Bynum, Caroline. *Sacro convivio sacro digiuno. Il significato religioso del cibo per le donne del Medioevo*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- Capitani, Ovidio. “Studi per Berengario di Tours.” *Bullettino dell’Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano* 69 (1957): 71-88.
- Carruthers, Mary. “*Machina memorialis*”. *Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*. Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa, 2006.
- Cristiani, Marta. *Tempo rituale e tempo storico, comunione cristiana e sacrificio. Le controversie eucaristiche nell’alto medioevo*. Spoleto: Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 1997.
- De Lubac, Henri. *Corpus Mysticum. L’Eucaristia e la Chiesa nel Medioevo*. Torino: Gribaudi Editore, 1968.
- Fonti Francescane*, nuova edizione, a cura di E. Caroli, Padova: Editrici Francescane, 2004.
- Fulton, Rachel. *From Judgment to passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, New York: Columbia University Press, 2002.
- Iozzelli, Fortunato. “Margherita da Cortona. Fuoco dell’amore.” In Marco Bartoli, Wieslaw Block e Alessandro Mastromatteo eds. *Storia della spiritualità Francescana. Secoli XIII–XVI*. Bologna: EDB, 2017. 191-204.
- Kienzle, Beverly Mayne. “Margherita of Cortona: Women, Preaching, and the Writing of Hagiography.” *Medieval Sermon Studies* 54 (2010): 38-50.
- Marrow, James. *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk: Ghemmert, 1979.
- Mazza, Enrico. *La celebrazione eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell’interpretazione*. Cinisello Balsamo: EDB, 1996.
- Menestò, Enrico. “Il ‘Memoriale’ di Angela da Foligno.” In Angela da Foligno. *Memoriale*. Edizione critica e introduzione a cura di Enrico Menestò. Traduzione, apparati e indici a cura di Emore Paoli. Spoleto: Fondazione centro italiano di studi sull’Alto Medioevo, 2015. XIII-XLVII.
- Muessig, Caroline. “Women as Performers of the Bible. Female Preaching in Premodern Europe.” In Carla Bino & Corinna

- Ricasoli eds. *Performing the Sacred. Christian representation and the Arts*. Leiden: Brill, 2022. 116-139.
- Nerbano, Mara. *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*. Perugia: Morlacchi, 2006.
- Pickering, Frederick P. *Literature and Art in the Middle Ages*. Glasgow: University of Miami Press, 1970.
- Roest, Bert. "Female Preaching in the Late Medieval Franciscan Tradition." *Franciscan Studies* 62 (2004): 119-121.
- Rokseth, Yvonne. "La liturgie de la passion vers la fin du Xe siècle." *Revue de musicologie* 31 (1949): 9-26.
- Scarry Elaine. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- Sticca, Sandro. *Il "Planctus Mariae" nella tradizione drammatica del Medio Evo*. Binghamton: Downling Scholarly Reprint Series, 2000.
- Zarri, Gabriella. "Sequere me. Forme e immagini della sequela femminile nel cristianesimo occidentale." In Adelaide Ricci ed. *Donne e sacro. Forme e immagini nel cristianesimo occidentale*. Roma: Viella, 2021. 10-39.