

CARLA BINO

LE STATUE DEL CRISTO CROCIFISSO E MORTO
NELLE AZIONI DRAMMATICHE DELLA PASSIONE
(XIV-XV SECOLO). LINEE DI RICERCA

1. *L'orizzonte storiografico e teorico*

L'interesse per l'uso delle sculture lignee nelle pratiche rituali della Chiesa medievale è andato via via crescendo negli ultimi decenni. Sin dal 1978, anno in cui Johannes Taubert pubblicò il suo *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*,¹ agli studiosi internazionali fu chiaro che per la piena comprensione del significato di quei manufatti artistici era necessario unire una rigorosa analisi tecnica e stilistica dei materiali con un'approfondita ricerca attorno alle ragioni della loro forma e della loro funzione. In altre parole, bisognava combinare le competenze filologiche, scientifiche, archivistiche con altre legate piuttosto ad antropologia, sociologia, storia della liturgia e della spiritualità, domandandosi perché un'opera avesse un certo aspetto, a che tipo di sguardo fosse destinata e dunque a che pubblico, per quale luogo fosse stata pensata e in quale circostanza mostrata e, infine, per ottenere quale effetto. Il lavoro di Taubert diede un importante contributo alla storia dell'arte offrendo un modello metodologico su come guardare e valutare un manufatto. Da allora, si è prestata sempre maggiore attenzione a quel 'teatro delle statue' che già era stato intuito dal pionieristico lavoro sul dramma della Chiesa medievale di Young,² e si è provato a ricostruire il ruolo della statuaria nelle azioni drammatiche del Medioevo cristiano.

Va inoltre sottolineato che un decisivo impulso alla rilettura del rapporto tra scultura e pratiche liturgiche è stato dato dal pervasivo interesse dei medievisti per il valore performativo delle immagini³ e il loro essere retoricamente

1. J. TAUBERT, *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, Callwey, 1978, ora in trad. inglese: *Polychrome Sculpture. Meaning, Form, Conservation*, trad. di C. SCHULMAN, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2015.

2. K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, 2 voll.

3. La letteratura a proposito si va costantemente ampliando. A titolo d'esempio cito due lavori di recente pubblicazione che presentano qualche spunto interessante per lo storico del teatro:

concepito come ‘agenti’,⁴ incrociato con la riflessione teorica sulle dinamiche dello sguardo⁵ e sulla dimensione fisica ed emotiva della visione.⁶ Si tratta di una prospettiva di studio oggi molto seguita (poiché in linea anche con l’ambito di ricerca della cultura visuale contemporanea) e sposata in modo interdisciplinare oltre che dagli storici dell’arte,⁷ anche da coloro che si occupano di storia della liturgia,⁸ di ritualità e devozioni,⁹ di preghiera e meditazione,

E. GERTSMAN, *Image and Performance: An Art Historian at the Crossroads*, «Research on Medieval and Renaissance Drama», LI, 2013, pp. 51-59; V. OLSON, *Penetrating the Void: Picturing the Wound in Christ's Side as a Performative Space*, in *Wounds and Wound Repair in Medieval Culture*, a cura di L. TRACY e K. DEVRIES, Leiden, Brill, 2015, pp. 313-339. Uno sguardo d’insieme in C. BINO, *Immagine e visione performativa nel Medioevo*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 335-346.

4. Il funzionamento retorico dell’immagine nel Medioevo cristiano è stato studiato in profondità da Mary Carruthers, di cui valga qui citare a titolo d’esempio *‘Machina memorialis’. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)* (1998), trad. it. di L. ISEPPÌ, prefaz. di L. BOLZONI, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2006. Lo stretto legame tra *imagines agentes* e dramma medievale è oramai dato acquisito. Si vedano, tra gli altri, J. ENDERS, *‘Rhétorique’, ‘performance’ et la mémoire de la violence*, «Revue de musicologie», LXXXVI, 2000, 1, pp. 65-76; T.K. LERUD, *Memory, Images, and the English Corpus Christi Drama*, New York, Palgrave Macmillan, 2008; C. BINO, *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*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 36-56.

5. Si vedano, tra gli altri, H. KESSLER, *Seeing Medieval Art*, Toronto, Broadview Press, 2004; *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, a cura di J.F. HAMBURGER e A.-M. BOUCHÉ, Princeton, Princeton University Press, 2006; D.S. AREFORD, *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe*, Burlington, Ashgate, 2010.

6. A tal proposito si vedano almeno R.S. NELSON, *Empathetic Vision: Looking at and with a Performative Byzantine Miniature*, «Art History», xxx, 2007, 4, pp. 489-502; F. HOLLY, *Empathy and Performative Vision in Oxford Corpus Christi College MS 410*, «Ikon», III, 2010, pp. 169-178; B. WILLIAMSON, *Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence*, «Speculum», LXXXVIII, 2013, pp. 1-43.

7. Qui mi limito a citare due lavori che costituiscono un esempio di lettura performativa dell’immagine. Il primo – considerato fondamentale dalla comunità scientifica – si occupa dell’icona bizantina e ne analizza lo sfondo teologico: B.V. PENTCHEVA, *The Performative Icon*, «The Art Bulletin», LXXXVII, 2006, 4, pp. 631-655. Il secondo è di recentissima pubblicazione e indaga l’uso performativo delle cosiddette ‘shrine madonnas’, ma dando una discutibile lettura delle dinamiche emotive della loro visione basata sulle neuroscienze e richiamandosi in modo specifico ai neuroni specchio: E. GERTSMAN, *Worlds within. Opening the Medieval Shrine Madonna*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2015.

8. Tra gli altri si veda *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di K.M. ASHLEY e W.N.M. HÜSKEN, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001; M.B. BEDINGFIELD, *The Dramatic Liturgy of Anglo-Saxon England*, Woodbridge, The Boydell Press, 2002; L.S. LIEBER, *Theater of the Holy: Performative Elements of Late Ancient Hymnography*, «Harvard Theological Review», CVIII, 2015, 3, pp. 327-355.

9. In partic. cfr. J. BRANTLEY, *Reading in the Wilderness: Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*, Chicago, University of Chicago Press, 2007; F. HOLLY, *The Devout*

nonché dell'esegesi filologica di fonti letterarie.¹⁰

In questo contesto, l'attenzione si è concentrata soprattutto sulle cosiddette 'sculture animate', vale a dire quelle statue dotate di elementi mobili – come l'articolazione di parti del corpo (arti, testa, occhi, lingua) o l'apertura e scomposizione del corpo stesso – oppure semplicemente messe in movimento tramite spinta, traino o sollevamento e che si prestano, dunque, a una lettura performativa in senso proprio essendo state fabbricate per compiere azioni e interagire con l'azione altrui. Di particolare interesse sono soprattutto le statue di Cristo (a cavallo dell'asino, in croce, morto, risorto), strettamente connesse con le cerimonie liturgiche del tempo più importante per i cristiani, la Pasqua. A lungo ignorate dagli storici dell'arte poiché considerate opere di poco pregio, furono rivalutate dallo studio di Gesine e Johannes Taubert nel 1969,¹¹ i quali fornirono un primo catalogo degli esemplari al tempo conosciuti in Europa, insuperato sino al lavoro di Johannes Tripps *Das handelnde Bildwerk in der Gotik* del 1998 che mise in relazione il mutamento dell'iconografia dei manufatti con i cambiamenti di ordine devozionale e liturgico nel corso dei secoli.¹² Queste sculture furono inoltre oggetto di studi settoriali dedicati o a singole tipologie (crocifissi, deposti, ecc.)¹³ oppure a distinte aree geografi-

Belief of the Imagination'. *The Paris 'Meditationes Vitae Christi' and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout, Brepols, 2009; J. STEVENSON, *Performance, Cognitive Theory, and Devotional Culture. Sensual Piety in Late Medieval York*, New York, Palgrave Macmillan, 2010; L. VARNAM, *The Crucifix, the Pietà, and the Female Mystic: Devotional Objects and Performative Identity in 'The Book of Margery Kempe'*, «Journal of Medieval Religious Cultures», xli, 2015, 2, pp. 208-237.

10. Valgano, ad esempio, K. STARKEY, *Reading the Medieval Book. Word, Image, and Performance in Wolfram von Eschenbach's Willehalm*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2004; N. LARGIER, *Scripture, Vision, Performance: Visionary Texts and Medieval Religious Drama*, in *Visual Culture and the German Middle Ages*, a cura di K. STARKEY e H. WENZEL, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 207-219.

11. G. TAUBERT-J. TAUBERT, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», xxiii, 1969, pp. 79-121.

12. J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik, Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik* (1998), Berlin, Gebr. Mann, 2000.

13. Sulle statue di Cristo nel sepolcro v. per esempio J.E.A. KROESEN, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function* (1975), Leuven, Peeters, 2000; P. SHEINGORN, *The Sepulchrum Domini: A Study in Art and Liturgy*, «Studies in Iconography», iv, 1978, pp. 37-61; M. MARTIN, *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV^e et XVI^e siècles en Europe Occidentale*, Paris, Picard, 1997; A.K. POWELL, *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, New York, Zone Books, 2012; D.L. SADLER, *Stone, Flesh, Spirit: The Entombment of Christ in Late Medieval Burgundy and Champagne*, Leiden, Brill, 2015. Tra gli studi principali sul cosiddetto *Palmesel* si consulti: C. VON BURG, *'Das bildt vnsers Herren ab dem esel geschlagen'*.

che.¹⁴ Contemporaneamente, una maggiore cura nelle operazioni di restauro e l'impiego di nuove tecnologie hanno consentito di ampliare il *corpus* delle opere oggi conosciute e conservate nell'occidente medievale, rendendo assai vasto soprattutto il novero delle statue animate del crocifisso.

A quest'ultima tipologia è dedicato lo studio monografico di Kamil Kopania, apparso in traduzione inglese nel 2010,¹⁵ che, oltre a costituire un'ampia *summa* storiografica dei lavori precedenti, ha restituito alla comunità scientifica un aggiornato repertorio (utilmente diviso per aree geografiche) degli esemplari noti, sia di quelli ancora esistenti sia di quelli attestati da fonti documentarie, ma perduti. Il lavoro di Kopania si occupa degli aspetti tecnici e stilistici dei manufatti e affronta il loro rapporto con le cerimonie drammatiche della Settimana Santa e non. Infine, si spinge ben oltre il Medioevo, fornendo un quadro storico del loro uso liturgico e drammatico dal Concilio di Trento fino al XX secolo.

Il presente contributo traccia le linee iniziali e di metodo per una più ampia ricerca sull'uso delle statue di Cristo crocifisso e morto all'interno dell'azione ri-presentativa della Passione tra XIV e XV secolo. Lo storico del teatro considera l'opera d'arte alla stregua di un 'documento' e ne interpreta la specificità materiale alla luce del suo particolare impiego performativo: per questo intendo proporre una divisione dei manufatti sulla base delle loro diverse caratteristiche, nella convinzione che ciascuna tipologia rimandi a una diversa pratica rappresentativa e a una diversa occasione rituale, presupponendo altresì una diversa committenza e un diverso destinatario. L'uso della statuaria nei riti monastici tardo medievali (ancor più se in cenobi femminili senza la partecipazione dei laici) doveva avere significato e funzione diversi da quelli dei riti celebrati in chiese cattedrali alla presenza del laicato, oppure dagli ordini mendicanti e dalle confraternite. Inoltre, va tenuto conto di 'cosa si rappresen-

Der Palmesel in den Riten der Zerstörung, «Historische Zeitschrift. Beihefte», xxxiii, 2002, pp. 117-141; M. HARRIS, *Interpreting the Role of Christ and His Donkey: The Palmesel as Actor in the Processional Theatre of Palm Sunday*, «European Medieval Drama», xvi, 2012, pp. 1-17.

14. Si veda, ad esempio, I. TAMENI, *The Piety's Theatre. Mobile Crucifixes in Holy Friday's Depositions*, testo della relazione tenuta all'XI Colloquium della SITM (Elx, 9-14 agosto 2004) e disponibile in rete: <http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Tameni.pdf> (ultima data di consultazione: 23 ottobre 2016); P. ULIČNÝ, *Christ in Motion: Portable Objects and Scenographic Environments in the Liturgy of Medieval Bohemia*, in *Czech Stage Art and Stage Design*, a cura di C.M. BILLING e P. DRÁBEK, numero speciale di «Theatralia», xiv, 2011, pp. 24-64; M.J. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, *Las imágenes articuladas en las celebraciones áulicas: la escultura de 'Santiago del Espaldarazo' de las Huelgas de Burgos*, «Condex Aquilarensis», xxx, 2014, pp. 259-272.

15. K. KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture on the Latin Middle Ages*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2010 (versione ampliata della tesi di dottorato, Varsavia 2009).

tava', vale a dire di quale fosse l'azione (la scena) agita servendosi della statua e per cui la statua era stata pensata. Non solo è evidente che sia cosa ben diversa 'ripresentare' l'agonia di Cristo, la sua deposizione dalla croce *post mortem* o la sua sepoltura e il pianto sul suo sepolcro. Differenti erano anche i riti e i tempi di ogni rito. In altri termini, ciascun tipo scultoreo va considerato come immagine performativa di una precisa *performance* ed entro un preciso contesto spirituale, rituale e culturale.¹⁶

Quando parlo di immagine performativa nel Medioevo cristiano faccio riferimento a tre orizzonti teorici. In primo luogo al fondamento teologico-antropologico dell'immagine: per il cristianesimo con immagine si intende anzitutto la seconda persona della Trinità (il Figlio) che con Cristo diventa 'persona' incarnata, immagine vivente di Dio. Di conseguenza l'uomo, che è fatto *ad imaginem Dei*, è chiamato a 'performare' la somiglianza con quella sua matrice, cioè a imitare Cristo. Questo nuovo significato dell'immagine sta alla base dell'idea cristiana di rappresentazione e le conferisce una caratteristica drammatica intrinseca, cui si deve la reimpostazione radicale delle dinamiche della visione: il dispositivo spettacolare dello sguardo è sostituito da un dispositivo partecipativo che implica il coinvolgimento mentale, fisico ed emotivo dell'individuo in ciò che vede. Un dispositivo performativo in senso stretto.¹⁷

Il secondo orizzonte si lega direttamente al primo ed è il modo in cui funzionano le immagini nei sistemi retorici di riattuazione memorativa usati in ambito monastico non solo per ricordare, ma anche per conoscere e immagi-

16. La distinzione tra cerimonie liturgiche o extra-liturgiche e para-liturgiche è stata adottata dagli studiosi in maniera non sempre univoca. In genere con liturgico si identifica quanto è legato alla celebrazione eucaristica e ufficialmente regolato ad esempio dai *Libri ordinari* delle singole chiese o dalle *Consuetudines* dei monasteri. Con extra-liturgico o para-liturgico si individuano le restanti forme di devozione, pubblica e privata. Tale distinzione risulta troppo schematica soprattutto per il Medioevo, in particolare per le cerimonie della Settimana Santa, tanto che Young e Chambers ritenevano che la maggior parte dei riti celebrati in quel tempo fosse da considerarsi extra-liturgica a eccezione, ovviamente, della Santa Messa (cfr. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, pp. 114 e 262; E.K. CHAMBERS, *The Mediaeval Stage*, London, Oxford University Press, 1903, 2 voll., vol. I, pp. 181-182), mentre i Taubert li consideravano liturgici proprio per la loro contiguità con la Messa (TAUBERT-TAUBERT, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen*, cit., p. 104). Preferisco dunque analizzare riti e cerimonie distinguendoli sulla base di chi li compie, dove, in quale tempo e con quale udienza, seguendo in questo modo il metodo già adottato da Claudio Bernardi che, nell'affrontare le pratiche drammatiche della Settimana Santa nel Medioevo, distingue tra pratiche monastiche, delle chiese cattedrali, delle confraternite laicali e della città (cfr. *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 148-252).

17. Mi sono occupata della dimensione drammatica della rappresentazione cristiana in *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Firenze, Le Lettere, 2015. A esso rimando.

nare cose nuove. Il meditante-spettatore era chiamato a ‘costruire’ vere e proprie scene e poi a entrare dentro esse, a viverle fisicamente ed emotivamente, a spostarsi dall’una all’altra. Costruiva immagini o scene ‘agenti’ e con esse compiva azioni performative.¹⁸

Il terzo orizzonte teorico, infine, riguarda l’idea sinestetica della vista secondo cui, nel Medioevo, ‘vedere’ non era considerata un’azione riservata agli occhi, bensì multisensoriale e quindi tattile, gustativa, olfattiva e uditiva, capace di coinvolgere l’individuo tutto in modo performativo.¹⁹

Se si tiene conto di questo tri-articolato sfondo teorico si può meglio comprendere perché sia i dipinti, che (soprattutto) le sculture fossero spesso concepiti come cose o corpi quasi animati e addirittura vivi, in grado di agire, muoversi, parlare, provare emozioni. Quella di Cristo crocifisso non va intesa alla stregua di una semplice immagine figurativa, ma come qualcosa di più e di diverso: da un lato rimanda al sacrificio di Salvezza, cuore del mistero cristiano, dall’altro è portatrice del senso teologico e cristologico di *imago* di cui abbiamo detto. Essa, dunque, è ‘immagine di Salvezza’ e la sua è una presenza forte, tale che poté assumere un valore carnale e divino al tempo stesso, quasi sacramentale: *mysterium*, più che *imago*.²⁰ Forse non è un caso che quando a livello dogmatico si impose il principio della transustanziazione e di conseguenza nacque e fiorì il culto eucaristico (dal XIII secolo in poi), il crocifisso subì un progressivo processo di risemantizzazione rituale perdendo via via il suo valore di *sacramentum*, ma conservando l’efficacia di quell’essere corpo reale e vivo in grado di ‘operare miracoli’.²¹ Fu da quel momento, a mio parere, che il crocifisso assunse pienamente le caratteristiche di una *imago* performativa

18. Si vedano gli studi di Mary Carruthers: oltre al già citato ‘*Machina memorialis*’, almeno *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (1990), Cambridge, Cambridge University Press, 2008² e *Rhetoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

19. Cfr. C. ERICKSON, *The Medieval Vision. Essays in History and Perception*, Oxford, Oxford University Press, 1976 e più recentemente A.S. CONCKLIN, *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto, Toronto University Press, 2004.

20. Il significato sacramentale di croce-crocifisso può essere pienamente inteso solo tenendo presente lo sviluppo del realismo eucaristico entro la liturgia occidentale sino alla proclamazione del dogma della transustanziazione nel concilio IV lateranense (1215), cui succedette il fiorire del culto del corpo di Cristo e quella necessità di vedere l’ostia e di celebrarla assai nota e studiata. Di questo mi sono occupata in ‘*Quasi presentialiter*’. *La croce-crocifisso nel dramma della Passione tra meditazione e rito (IX-XI sec.)*, «Micrologus’ Library», LXXIX, 2016, pp. 1-49.

21. Cfr. P. McCracken, *Miracles, Mimesis, and the Efficacy of Images*, in *Meaning and Its Objects: Material Culture in Medieval and Renaissance France*, numero monografico di «Yale French Studies», CX, 2006, pp. 47-57. Sul potere delle immagini in occidente cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), trad. it. di G. Perini, Torino, Einaudi, 1993.

ed entrò nell'azione drammatica in quanto *agens*, 'attore'. È a partire dal XIII secolo che si pone il problema della diversa tipologia di statue di Cristo impiegate nella ripresentazione rituale – liturgica e drammatica – della Passione.

In questa sede distinguerò tra alcuni tipi di manufatto 'agente' e 'agito' attestati tra il XIV e il XV secolo:

- a) crocifissi con braccia mobili;
- b) crocifissi cosiddetti 'parlanti', ossia con arti fissi, ma con lingua mobile;
- c) statue articolate di Cristo in passione e manufatti polimaterici, rivestiti in cuoio e completamente articolati;
- d) statue del Cristo morto conservate in sepolcri istoriati.

Propongo solo pochi esempi di ciascuna tipologia, non avendo come scopo quello di compilare un catalogo, bensì di provare a ricondurre ognuna di esse a un distinto contesto performativo: in quale occasione la statua poteva essere usata? Da chi e in presenza di quale assemblea?²²

2. I crocifissi con le braccia mobili

Il primo tipo di 'scultura animata' di cui mi occupo è il più discusso dagli studiosi e il più attestato in tutta Europa. Si tratta del crocifisso ligneo con snodatura degli arti superiori realizzata attraverso l'articolazione della spalla. Il catalogo delle opere è in continuo incremento, ma resta difficile stabilire la cronologia del loro impiego: realizzati fino all'età moderna e ancor oggi utilizzati in alcune zone, gli esemplari più antichi sembrano risalire all'inizio del Trecento ed essere conservati in Italia. Mentre le sculture dei secoli XII e XIII attestate in Spagna (mi riferisco ai crocifissi di Segovia, Mig Aran e Taüll) sono modifiche tarde di statue facenti parte di gruppi scultorei della deposizione.²³

L'uso dei crocifissi con braccia mobili nelle ri-presentazioni della Passione di Cristo è un tema complesso, affrontato anche da Kopania nel suo recente lavoro. Lo studioso prende atto della settorialità degli studi pregressi e tenta

22. Ringrazio Luca Mor per le lunghe discussioni attorno alle diverse tipologie scultoree e per le ore che ha dedicato al mio studio compilando un primo scelto elenco di opere sulle quali lavorare. Debbo molto ai suoi consigli e alle sue esperte delucidazioni.

23. Si tratta di gruppi lignei solo recentemente riscoperti e studiati dagli storici dell'arte. Il lavoro più ampio e con uno sguardo d'insieme al contesto europeo è il catalogo realizzato in occasione della mostra allestita a Montone: *La deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. SAPORI e B. TOSCANO (3 ottobre-31 dicembre 1999), Milano, Electa, 2004. E cfr. KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ*, cit., pp. 277-282.

una trattazione sistematica che, incrociando fonti scritte e manufatti, distingue tra contesti d'uso e aree geografiche. Giunge così a enucleare tre diversi ambiti nei quali sembra attestato l'impiego di crocifissi con le braccia snodabili: le cerimonie liturgiche della Settimana Santa, in particolare quelle del triduo pasquale; le pratiche para-liturgiche (uffici, processioni, canto pubblico delle laude) delle confraternite o compagnie di laici; le rappresentazioni drammatiche con dialoghi e agite da attori che, in Europa, vennero organizzate da soggetti diversi nel corso dei secoli.²⁴

L'ambito di indagine è assai vasto e si spinge sino alle soglie dei nostri giorni. Mi limiterò qui a qualche riflessione attorno all'iniziale uso performativo di questa tipologia di statua, mantenendomi entro i confini del XIV secolo e poco oltre.

Non si può ignorare che l'impiego di crocifissi con braccia snodabili nelle cerimonie liturgiche del venerdì santo fosse contemplato sin dal Trecento. A questo contesto riconduce la più antica fonte scritta oggi nota: un frammento dell'*Ordinarium Barkingense* (1363-1367 ca.) proveniente dal monastero benedettino femminile di Barking a Londra. Vi si dà conto del fatto che l'*imago* del Salvatore veniva deposta dalla croce da due sacerdoti *in specie Ioseph et Nichodemii*, i quali ne lavavano le ferite servendosi di vino e acqua, per poi portarla al sepolcro in processione e al canto delle antifone previste. Quivi deposta, il sacerdote chiudeva il sepolcro e intonava il responsorio *sepulto domino*, mentre la badessa collocava un cero destinato ad ardere sino al momento in cui, dopo il mattutino di Pasqua, il sacerdote – accompagnato dalle monache in processione – non l'avesse levata e rimessa al suo posto.²⁵ Questo documento attesterebbe una pratica già consolidata nell'Europa del Nord e sarebbe da leggere sullo sfondo della progressiva 'drammatizzazione' della liturgia, la quale, muovendo da un simbolismo dei gesti, aveva elaborato un maggiore realismo rappresentativo, spinta dalla necessità di far sì che i partecipanti al rito riconoscessero sempre di più nella croce il corpo di Cristo. Secondo Kopania, servirsi di un crocifisso con le braccia mobili avrebbe consentito di portare a compimento tale percorso rendendo più forte la relazione emotiva con i fedeli e ottenendo una maggiore efficacia di quanto poteva accadere servendosi di croce, crocifisso e ostia.²⁶

Penso inoltre che per comprendere meglio il processo verso il 'realismo rappresentativo' sia necessario ricordare che il cambiamento delle cerimonie liturgiche del venerdì santo in occidente avvenne, grosso modo, in tre tempi.

24. Cfr. *ivi*, pp. 120-162. Lo studio offre un'ampia bibliografia delle fonti e degli studi internazionali. A esso rimando.

25. Cfr. *ivi*, p. 70. Della fonte dava già conto YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, pp. 164-165.

26. Cfr. KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ*, cit., pp. 142-143.

Il primo, tra VIII e IX secolo, riguardò soprattutto l'introduzione di elementi nuovi nel rito dell'*adoratio* e, portando con sé una concezione tipologico-sacramentale, determinò una forte sovrapposizione tra la croce e il corpo di Cristo crocifisso: ciò significa che sebbene il rito si servisse di una nuda croce senza raffigurazioni essa veniva considerata e gestita 'come se' fosse il corpo di Cristo. Il secondo, tra il X e l'XI secolo, fu un mutamento importante. In quel lasso di tempo l'insistenza teologica sul realismo eucaristico impose un notevole slittamento verso la verità storica, carnale e tangibile del corpo del Signore, portando a un'ulteriore trasformazione del significato della croce e influenzando la relazione che essa aveva con il fedele (che si fece più fisica), oltre che il modo con cui la Passione venne vissuta. Quest'ultima assunse i tratti storici del 'dramma', da vivere partecipativamente servendosi di gesti, parole e immagini capaci di renderlo attuale e attivo. Subentrò allora una 'sensazione di realtà' che comportò una modifica dei riti del venerdì santo: nell'*adoratio* iniziarono a essere usate le statue tridimensionali del crocifisso al posto della nuda croce, venne intensificata la gestualità e furono inseriti elementi dialogici (ad esempio il canto degli *improperia*, nei quali Cristo dalla croce sembra interrogare il suo popolo); inoltre, venne introdotta la cerimonia di *depositio*.²⁷ Il terzo mutamento, infine, avvenne tra il XII e il XIII secolo e coincise con tre eventi: la fioritura della spiritualità cistercense, che insistette molto sulla reciprocità degli affetti e sulla devozione compartecipativa; la nascita del culto eucaristico, che concentrando la presenza reale di Cristo nell'ostia rese le immagini meno 'sacre' e portò al passaggio dal culto della croce-crocifisso alla devozione per la sua umanità sofferente; il successo degli ordini mendicanti e il loro rivolgersi ai laici. Fu in questo periodo che nacque la sequenza latina del *planctus*, variamente inserita nei riti della Settimana Santa. L'introduzione del crocifisso con le braccia snodate nelle cerimonie liturgiche va forse collocata in questo contesto e letta nell'ambito di una necessità di rappresentazione affettiva che coinvolga e muova emozioni, rendendosi accessibile anche al laicato che, oramai, era a tutti gli effetti protagonista della scena europea.

Ciò non toglie che il *milieu* d'uso della statua debba essere considerato culturale, poiché quelle cerimonie erano eseguite in tempi, luoghi e modi liturgici. Vanno dunque distinte dalle «vere e proprie Passioni in cui Cristo era impersonato da un attore e in cui luoghi, oggetti e interpreti erano intenzionalmente scelti per le narrazioni evangeliche».²⁸ Se in questo caso la dimensione

27. Cfr. BINO, 'Quasi presentialiter', cit.

28. C. BERNARDI, *Deposizioni e annunciazioni*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di deposizione e annunciazione tra XII e XIII secolo*. Atti del convegno (Milano, 15-16 maggio 2003), a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 79.

‘teatrica’ è evidente, non è così per le azioni liturgiche nelle quali l’utilizzo di una statua, seppur animata, preserva il carattere del rito mantenendolo entro una rappresentazione che ha più a che fare con il memoriale (l’atto che rende presente e attivo un fatto della memoria) che con la memoria agita (l’atto che presenta di nuovo un fatto della memoria).

Ho accennato che tra i più antichi esemplari di crocifissi a braccia snodate sembrano esserci quelli conservati in Spagna. Tra XII e XIII secolo, la liturgia della Settimana Santa nella penisola iberica presenta tre caratteristiche precise: innanzitutto, nel ‘palinsesto’ dei riti previsti per il triduo pasquale manca ogni attestazione della *depositio* che non compare in nessuno dei libri liturgici; in secondo luogo, è molto sviluppata e ‘ornata’ la cerimonia della *visitatio sepulchri* della domenica di Pasqua; da ultimo, sono conservati trenta gruppi lignei di deposizione che ritraggono ‘in fieri’ il momento in cui Cristo viene schiodato dalla croce da Nicodemo e Giuseppe di Arimatea in presenza di Maria e Giovanni.²⁹ Si ritiene che questi gruppi fossero oggetto di adorazione e sostituissero la celebrazione della deposizione nel sepolcro. Sulla scorta dei lavori di Carrero Santamaría,³⁰ Kopania ritiene che i crocifissi a braccia mobili rispondano al desiderio di maggiore realismo drammatico che già l’insita movimentazione dei gruppi lignei aveva espresso; a conforto di questa ipotesi fa notare che i due esemplari di Mig Aran e di Taüll provengono proprio da gruppi di deposizione e altro non sono che un loro successivo adattamento. Questa particolare funzione, dunque, avrebbe preceduto in modo considerevole lo sviluppo delle statue indipendenti del crocifisso a braccia snodate e la loro diffusione.³¹

Il *corpus* delle fonti e dei reperti trecenteschi conservati in Italia restituisce un panorama assai vasto che pone al centro la Toscana e l’Umbria. Mi occuperò solo di questo secondo caso perché offre un quadro storiografico già ben delineato.

I documenti più antichi che testimoniano l’uso di un crocifisso con le braccia snodate appartengono a due confraternite umbre e sono entrambi molto

29. Cfr. J.I. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, tesi di dottorato in Storia dell’arte, UNED. Facoltà di geografia e storia, 2002, tutor: prof. D. Víctor Nieto Alcaide.

30. Carrero Santamaría si è occupato del crocifisso di Segovia ricostruendo un suo ipotetico coinvolgimento nelle cerimonie di deposizione e resurrezione previste per la domenica di Pasqua all’interno della cappella del santo sepolcro (una sorta di forma molto drammatica della *visitatio*) e che nel corso del tempo erano divenute dei veri e propri *juegos*, a tal punto da essere censurate da un documento sinodale nel 1375 (cfr. *El Santo Sepulcro. Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo [Segovia]*, «Anuario de estudios medievales», xxvii, 1997, 1, pp. 461-477).

31. Cfr. KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ*, cit., pp. 146-151.

noti. Il primo è del 1339 e proviene da un libro inventario appartenuto alla confraternita di S. Domenico a Perugia: anche se non vi si cita esplicitamente la tipologia del crocifisso, si parla di oggetti e suppellettili riconducibili a una 'devotione' drammatizzata («una croxe e colonna de la Devotione [...] tre chiuove torte dal crocifixo [...] uno crocifixo grande acto a fare la devotione»).³² Sappiamo, peraltro, che nel 1386 un'altra confraternita perugina – verosimilmente quella dell'Annunziata – rappresentò la 'scavigliazione', forse servendosi di uno dei due componimenti laudistici per il venerdì santo trasmessi dai codici giunti sino a noi.³³ Il secondo documento, invece, fa esplicito riferimento all'uso di un crocifisso snodato. Si tratta della lauda che veniva eseguita dalla confraternita di S. Stefano di Assisi il venerdì santo quando era rappresentata la deposizione di Cristo dalla croce: «ista laus dicitur in die veneris sancti propter scavigliationem Domini nostri Iesu Christi». ³⁴ Il componimento (datato post 1381, ma probabilmente anteriore e di invenzione perugina) registra dettagliate indicazioni gestuali, quasi delle didascalie, che consentono di ricostruire l'azione scenica divisa tra Maria, la Maddalena e le altre donne, Pilato, Giovanni, Nicodemo e Giuseppe di Arimatea.

Sempre all'Umbria risalgono i più antichi esemplari di crocifissi dalle braccia snodate oggi conosciuti, ricondotti da Elvio Lunghi al punto di intersezione tra le liturgie del venerdì santo celebrate in chiese officiate dal clero diocesano e da comunità benedettine, già inclini a una drammatizzazione affettiva del rito, e l'emergere delle nuove forme di religiosità confraternale cresciute a stretto contatto con gli ordini mendicanti.³⁵ Il caso del cosiddetto 'Deposto' di Cascia – che verosimilmente apparteneva a un gruppo scultoreo un tempo conservato nella collegiata di Santa Maria e rappresentante il momento della scavigliazione di Cristo – sarebbe analogo a quanto ipotizzato per la Spagna, vale a dire un adattamento dei gruppi scultorei di deposizione alla liturgia della *depositio* tramite l'invenzione di un «meccanismo artigianale che consentiva di muovere il braccio della statua grazie ad un perno fissato alla spalla». ³⁶

32. L'inventario è citato da E. LUNGI, *La Passione degli umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, Orfini Numeister, 2000, p. 132 nota 32, che, a sua volta, fa riferimento alla citazione di Ernesto Monaci (*Appunti per la storia del teatro italiano*, Imola, Galeati, 1874, p. 27), precisando che si tratta di un documento oggi disperso.

33. Cfr. M. NERBANO, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia, Morlacchi, 2006, p. 73.

34. Contenuta nel ms. 36-4 conservato nell'archivio di San Rufino ad Assisi. Cfr. F. SANTUCCI, *Lauda della scavigliazione della fraternita dei disciplinati di S. Stefano di Assisi*, «Accademia properziana del Subasio di Assisi», xxii, 1994, 6, pp. 243-264. Cfr. anche NERBANO, *Il teatro della devozione*, cit., p. 6 e LUNGI, *La Passione degli umbri*, cit., pp. 118-120.

35. Cfr. *ivi*, pp. 102-110.

36. *Ivi*, p. 106.

Una soluzione di ripiego introdotta sul modello di altri esemplari già presenti e utilizzati sul nostro territorio, come ad esempio a Spello (fig. 1), Bovara e Orvieto (figg. 2-3).³⁷

Dunque, le ragioni della nascita di questa nuova forma di crocifisso animato vanno ricercate nella vita religiosa di quei laici che già nel XIII secolo avevano cominciato a riunirsi in confraternite e che, sulla scorta della spiritualità francescana, ponevano al centro della vita associativa la memoria della Passione di Cristo facendone il modello delle loro azioni in seno alla comunità. Alla Passione costoro dedicavano gran parte delle pratiche di preghiera privata – come gli uffici – e pubblica tra cui le processioni, i riti di sepoltura, il canto delle laude e, più tardi, vere e proprie azioni drammatiche. Mara Nerbano ha studiato il ‘teatro della devozione’ confraternale in Umbria distinguendo opportunamente tra riti interni alla fraglia, riservati solo ai confratelli, e rappresentazioni o devozioni esterne al gruppo,³⁸ agite in chiese e alla presenza della comunità dei fedeli oppure organizzate all’aperto per il popolo, spesso in collaborazione con le istituzioni civiche. La dimensione drammatica e più fortemente teatrale è propria di queste ultime che la studiosa chiama attività ‘essoteriche’, in ragione delle finalità pubbliche delle rappresentazioni che assunsero talvolta le caratteristiche di sontuosi spettacoli.

Una delle devozioni pubbliche era lo ‘scavigliamento’ di Cristo dalla croce che prevedeva l’uso di un crocifisso fabbricato appositamente. La pratica è testimoniata sin dal Trecento, come ci dicono le fonti che abbiamo già citato, e proseguì in seguito: lo attestano, ad esempio, gli inventari della confraternita di S. Feliciano a Foligno che per il 1425 registrano il possesso di «quattro chiovi di ferro da far schiavillatione [...]. Una crocie dove se chiava el salvatore», e per il 1432 annotano la presenza di «uno crocifisso di fare la schiavellatione».³⁹

La rappresentazione della deposizione dalla croce accompagnata dal lamento della Madre era di frequente inserita in un vasto programma di pratiche rituali, osservato dalla confraternita e condiviso con Chiesa e città, che comprendeva anche la predicazione della Passione spesso a opera di frati degli ordini mendicanti, Domenicani e Minori. La predica aveva una grande importanza, poteva

37. Si veda la scheda dedicata al crocifisso di Cascia redatta da Elvio Lunghi per il catalogo della mostra di Montone, in *La deposizione lignea in Europa*, cit., pp. 275-277.

38. Sui problemi connessi alla corretta interpretazione dei due termini si veda NERBANO, *Il teatro della devozione*, cit., pp. 112-115.

39. In LUNGI, *La Passione degli umbri*, cit., pp. 133-134. Cfr. anche M. SENSI, *Fraternite disciplinate e sacre rappresentazioni a Foligno nel secolo XV*, «Quaderni del Centro di documentazione sul movimento dei Disciplinati», xviii, 1974, p. 112.

durare per diverse ore e assumere le caratteristiche di un evento performativo memorabile. È questo il caso della famosa predica che Roberto Caracciolo (allora ancora frate dell'Osservanza) tenne a Perugia nel 1448. Me ne occuperò in seguito⁴⁰ perché il crocifisso usato in questa occasione per rappresentare il Cristo messo in croce e poi deposto è sì una scultura animata, ma di diversa tipologia rispetto agli esemplari lignei con braccia mobili dei quali stiamo parlando. Si tratta, infatti, di un'opera polimaterica che assomiglia alla tipologia di un pupazzo completamente snodato. Il dato dimostra la disponibilità presso le stesse confraternite di diverse tipologie di crocifisso, probabilmente utilizzate in distinte circostanze.

L'episodio di fra Roberto è significativo anche da un altro punto di vista. Il suo distacco dai Minori dell'Osservanza fu dovuto alla violenta *querelle* che nacque tra confratelli attorno al suo modo di predicare: le sue spiccate doti mimiche e attoriali, l'utilizzo di immagini forti e di espedienti drammatici, sino al ricorso a effetti musicali o intermezzi recitati per coinvolgere ed emozionare il suo uditorio, mal si sposavano con la sobria efficacia dello stile di San Bernardino, un modello per l'Ordine. Lasciata l'Osservanza, Roberto continuò tra le file dei Minori conventuali. Lunghi osserva che il caso del «Caracciolo può essere di aiuto per comprendere le ragioni della fortuna incontrata dai crocifissi 'Deposti' [ovvero a braccia snodabili] in chiese officiate dai Conventuali e la loro assenza in chiese officiate dagli Osservanti».⁴¹

È invece all'incrocio tra Osservanti e confraternite che rimanda la seconda tipologia di scultura animata che analizzerò: i crocifissi con gli arti fissi, ma la lingua mobile e che possono 'parlare'.

3. I crocifissi 'parlanti'

Come abbiamo già detto, oggi lo studio dei manufatti artistici dispone di strumenti e metodologie di indagine che permettono di valutare le opere nella loro oggettività, integrando l'approccio tradizionale degli storici dell'arte. L'utilizzo di tecniche quali indagini stratigrafiche, riconoscimenti dell'essenza lignea, datazioni al radiocarbonio, radiografie, endoscopie dell'interno e acquisizioni scanner 3D forniscono informazioni importantissime e spesso con-

40. Cfr. pp. 297-298.

41. LUNGI, *La Passione degli umbri*, cit., p. 139. I crocifissi snodabili umbri provenienti da chiese officiate dai Conventuali a cui fa riferimento Lunghi sono quelli di Bettona (da San Francesco a Parto di Perugia), di San Francesco di Assisi, di Terni (Pinacoteca comunale), di San Francesco a Sangemini e di Cascia (Museo di palazzo Santi), tutti databili tra il XV e il XVI sec. Cfr. ID., *Cascia (Perugia)*, in *La deposizione lignea in Europa*, cit., p. 277.

sentono di cambiare il punto di vista, ponendosi «per così dire dall'interno, [...] nei panni e nella mente del suo esecutore».⁴²

È grazie a questo nuovo metodo conoscitivo applicato alle operazioni di restauro che si sono acquisite informazioni fondamentali per la comprensione della funzione performativa di alcune singolari sculture di crocifisso dotate di un meccanismo per il movimento della lingua collocato nel capo e, perciò, spesso gergalmente definite 'parlanti'. Alludo a opere della seconda metà del XV secolo caratterizzate da uno stile profondamente drammatico e da un forte realismo rappresentativo: il corpo morente di Cristo è intagliato con grande accuratezza anche nelle zone non visibili e a contatto con la croce. La resa anatomica sembra suggerire che l'artista possa essersi servito di un modello in carne e ossa dal quale trarre dei disegni dal vivo o forse addirittura dei calchi.⁴³ Il risultato è una scultura palpitante, che raffigura un giovane uomo agonizzante con il volto insanguinato, gli occhi socchiusi, la bocca semiaperta, il corpo attraversato da un evidente reticolo venoso (figg. 4-5). Sulla base della comune cifra stilistica, sino a oggi gli studiosi avevano ricollegato la maggior parte di questi crocifissi allo scultore Giovanni Teutonico e alla sua bottega, ritendendola alacramente attiva in un territorio che si estende dal nord Italia (Friuli, Veneto, Lombardia, Emilia Romagna) sino al centro, in particolare tra Umbria e Marche. Il recentissimo lavoro di Sara Cavatorti ha cercato di riordinare l'ampio ma frammentato *corpus* dei manufatti, proponendo di distinguere le opere direttamente ascrivibili alla mano di Teutonico e dei suoi collaboratori da quelle altrimenti attribuibili ad artisti che, forse influenzati dallo stile scultoreo tedesco, condivisero piuttosto il medesimo *milieu* spirituale ed ebbero una consonante cifra espressiva.⁴⁴

Dal catalogo che la studiosa ha redatto si ricava che le statue 'parlanti' possono essere divise in almeno tre tipologie performative: i crocifissi dotati di lingua mobile e di braccia snodabili; i crocifissi dotati di lingua mobile e di un contenitore di liquido per simulare la fuoriuscita di sangue dal costato; infine, i crocifissi dotati della sola lingua mobile. Le prime due tipologie contano pochi esemplari che sono per lo più da collegare alla committenza delle confraternite e dei frati Minori conventuali.⁴⁵ Le sculture dotate del solo mec-

42. E. FRANCESCUTTI, *Caratteristiche esecutive, cifre stilistiche, espedienti tecnici: suggerimenti per una nuova analisi della produzione di Giovanni Teutonico*, in *Riflessioni sul Rinascimento scoltito. Contributi, analisi e approfondimenti in margine alla mostra di Camerino (5 maggio-5 novembre 2006)*, a cura di M. GIANNATIEMPO LOPEZ e R. CASCIARO, Pollenza (Mc), Tip. San Giuseppe, 2006, p. 83.

43. Cfr. *ivi*, p. 85.

44. Cfr. S. CAVATORTI, *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Perugia, Aguaplano, 2016.

45. In soli due casi i crocifissi con braccia e lingua mobili sono legati a una committenza

canismo per la lingua, invece, sono molto attestate: in alcuni casi rimandano all'ambito confraternale,⁴⁶ mentre ampia è la loro presenza presso le chiese dei francescani dell'Osservanza, soprattutto in Umbria.⁴⁷

L'analisi tecnica e autoptica di alcuni manufatti come quelli di Pordenone (attribuito a certo 'Maestro Zuan', oggi distinto da Giovanni Teutonico), Rimini (attribuito oggi a Paolo Alemanno), Perugia e Norcia (riconducibili invece a Giovanni Teutonico) ha permesso di illustrare i dettagli dell'espedito meccanico che consentiva la movimentazione della lingua. Elisabetta Francescutti così descrive il meccanismo rinvenuto nel crocifisso di Pordenone:

Un tondino in ferro, di quattro millimetri di diametro e lungo diciassette centimetri, foggato ad anello nella parte sommitale e appuntito nella parte inferiore, attraversa la lingua ed è fissato all'interno del mento, punto in cui fa perno. Tale tondino era probabilmente tenuto in tensione da una specie di chiodo, che svolgeva una funzione elastica di contrasto, infisso all'altezza del naso [...]. Alla sommità del tronco, dove è scolpita l'ultima vertebra cervicale, è presente un foro passante a sezione quadrata, di sette millimetri di lato, destinato a contenere un chiodo a tronco di piramide, ve-

osservante (il manufatto di S. Francesco a Lugnano di Teverina e quello di S. Maria dell'Oro a Terni) e uno solo è dotato di un sistema per la fuoriuscita del sangue (il crocifisso della chiesa delle Grazie a Terni). Cfr. *ivi*, p. 162.

46. Di ambito confraternale, ad esempio, sono sia il crocifisso con lingua mobile di Pordenone (appartenuto alla confraternita di Santa Maria dei Battuti, detta anche *Confraternita dell'ospedale*), che il crocifisso di Rimini, originariamente allocato nella chiesa di S. Maria presso l'ospedale della Misericordia gestito dalla confraternita della Beata Vergine. Nel caso del crocifisso pordenonese la committenza è provata: nel *Libro di amministrazione di Santa Maria dell'ospedale*, per l'anno 1466 si legge la nota relativa alla retribuzione di «maistro Zuan intaiador sora lo lavorer del Crucifixo» congiuntamente al pagamento per il lavoro su altre statue, quelle di Maria, Giovanni e di due angeli. Se ne deduce che la commessa prevedeva la realizzazione di un intero gruppo, cui va aggiunta quella di un armadio (decorato da Andrea Bellunello) da collocare sull'altare e destinato al ricovero dell'intera opera (cfr. E. FRANCESCUTTI, *Un'aggiunta al 'corpus' di Johannes Teutonicus*, «Arte veneta», LXI, 2004, p. 184).

47. Cfr. CAVATORTI, *Giovanni Teutonico*, cit., p. 162. Già Gaetano Curzi, ampliando il corpus dei crocifissi conservati in Italia centrale e attribuibili a Giovanni Teutonico o alla sua bottega, aveva ricondotto quelli dotati di meccanismo per il movimento della lingua alle chiese dei francescani dell'Osservanza (cfr. G. CURZI, *Sui crocifissi lignei attribuiti a 'Giovanni Tedesco': considerazioni e integrazioni per l'Italia centrale*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. BORDI et al., Roma, Gangemi, 2014, 2 voll., vol. I. *I luoghi dell'arte*, pp. 571-577). Elvio Lunghi aveva messo in evidenza la diffusione presso gli Osservanti delle opere dello scultore tedesco motivandola, però, soprattutto con la particolare adeguatezza alla spiritualità conformativa francescana dello stile dell'artista, segnato da un accentuato realismo di marca germanica. Giovanni, che aveva stabilito la sua dimora in Umbria, era riuscito a farsi conoscere nell'ambiente e a raccogliervi una serie di commesse. Lunghi, tuttavia, non faceva cenno alla particolarità del dispositivo di cui molte statue erano dotate (cfr. LUNGHY, *La Passione degli umbri*, cit., pp. 161-169).

rosimilmente munito di anello di rinvio, sicuramente alloggiato e forgiato anteriormente alla sistemazione dell'inserito centrale della schiena.⁴⁸

Un tappo nella calotta del cranio consentiva la manutenzione ordinaria del sistema, permettendo la sostituzione delle parti più deteriorabili (fig. 6). Circa il funzionamento del meccanismo, si sono proposte due ipotesi di lavoro. La prima prevede la presenza di una piccola corda che passasse nell'anello del tondino inserito nella lingua e poi in quello di rinvio per scendere all'interno della scultura e fuoriuscire da un foro posto nella nuca o tra le gambe. Da lì poteva essere tirata a mano provocando il movimento della lingua, la quale presenta un'escursione antero-posteriore di 2,5-3 millimetri. La seconda ipotesi, invece, implica che la lingua fosse messa in movimento dall'inserimento della punta della lancia nella ferita del costato (che in alcuni casi è 'passante', ossia collegata alla testa tramite chiodi e anelli di rimando), per fuoriuscire dalla bocca nel momento della morte e mimare l'esalazione dell'ultimo respiro. Tuttavia, il fatto che la lingua non preveda il movimento postero-anteriore necessario in quest'ultimo caso rende più plausibile che il congegno fosse stato ideato per simulare l'articolazione del linguaggio.⁴⁹

I crocifissi 'parlanti' avrebbero avuto un impiego diverso da quello dei crocifissi con le braccia mobili che vanno riferiti alla scena della deposizione dalla croce. Con ogni probabilità, siamo di fronte a una statua funzionale alla drammatizzazione dei momenti relativi all'agonia di Cristo sul Golgota, pensata per rappresentare Gesù morente: una statua 'animata' *strictu sensu*, che cioè non viene agita come un corpo senza vita entrando nell'azione in modo passivo, bensì che agisce in prima persona al punto di 'parlare'. Credo che questa tipologia di manufatto rimandi a una pratica performativa nuova che sembrerebbe prendere piede e diffondersi nella seconda metà del Quattrocento tanto in seno alle devozioni confraternali, quanto nel contesto dei riti e delle cerimonie drammatiche celebrate dagli Osservanti durante il tempo di Pasqua, specialmente in territorio umbro-marchigiano. L'indagine circa l'impiego drammatico di questi crocifissi dovrà quindi distinguere i due contesti, rivolgendosi a fonti diverse e a diverse tradizioni.

Rispetto all'ambiente laico delle confraternite, già una prima analisi letteraria degli uffici quaresimali e del repertorio laudistico permette di constatare l'ampia diffusione di testi dedicati alla Passione che includono il dialogo tra

48. FRANCESCUTTI, *Caratteristiche esecutive, cifre stilistiche, espedienti tecnici*, cit., p. 85. Analogo congegno per il movimento della lingua si ritrova nel crocifisso conservato al Museo civico di Rimini nel quale il dispositivo è stato bloccato durante uno degli interventi conservativi del secolo scorso; in questo caso il foro del costato non è passante.

49. Cfr. *ivi*, p. 86.

Cristo in croce e coloro che sono presenti sulla scena del Golgota, i cosiddetti *dolenti* (tra cui soprattutto la Madre e il discepolo Giovanni). Se, per esempio, si guarda all'ambiente confraternale friulano volendo mettere in relazione il crocifisso con lingua mobile appartenuto ai Battuti di Pordenone con il *corpus* delle laude conservate in quella regione, si constata come più di un componimento faccia riferimento alle parole pronunciate dal Cristo morente. Tra di essi citiamo solo la lauda *Ben se dovemo nuy servir colui che se lassa morir per nuy* la quale, pur essendo totalmente narrativa, prevede che per due volte Cristo parli in prima persona: nel primo caso rivolgendosi a Maria («Mare eo no fis pecado né li cudey non l'à trovado. Meio li fosse / no esser nado ch'ello m'avesse vendudo»); nel secondo consegnando al Padre il suo spirito («Padre mio c'io moro / l'anima se partì dal core io la recomando a voy»).⁵⁰ Se il crocifisso di Pordenone (che faceva parte di un gruppo scultoreo comprendente le figure dei *Dolenti*)⁵¹ fosse utilizzato per il canto di simili laude passioniste o impiegato in altre azioni devozionali è argomento da studiare servendosi dell'ampio repertorio di fonti conservate. Esse includono gli Statuti⁵² e i laudari della fraglia pordenonese,⁵³ che già De Bartholomaeis segnalava come un caso particolarmente originale e significativo, vista anche la presenza – sul finire del XV secolo – dell'umanista e compositore Pietro Cavretto (o *Haedus* o *Del Zochol*) quale sacerdote della congregazione.⁵⁴

Altro discorso varrà per le pratiche di devozione dei frati dell'Osservanza, i quali vedono la loro graduale affermazione proprio nella seconda metà del Quattrocento e a partire dall'Umbria, giungendo prima a una parziale autonomia dell'ordine (1446) e poi a una definitiva separazione dai Minori

50. Biblioteca comunale di Udine, *Fondo Ospedale*, ms. B, c. 24.

51. Rivedi qui nota 44.

52. Sulla confraternita si legga il recente studio di M. GIORGIUTTI, *La confraternita di Santa Maria di Pordenone e 'Statuti' del 1495 dei Battuti di Pordenone*, in *I Battuti nella Diocesi di Concordia-Pordenone. Studi in memoria di monsignor Cesare Del Zotto*, a cura di R. CASTENETTO, Pordenone, Lito-Immagine, 2014, pp. 51-126.

53. Il corpo delle laude si trova in tre manoscritti: il primo è conservato alla Biblioteca comunale di Udine (ms. 165 Joppi); il secondo alla Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma (ms. 366); il terzo alla Biblioteca nazionale di Parigi (ms. it. 2104). Quest'ultimo venne ritrovato e parzialmente pubblicato da F. NERI, *Di alcuni laudari settentrionali*, «Atti della Reale accademia delle scienze di Torino», XLIV, 1909, pp. 24-27. Si vedano anche G. CHIARADIA, *Laudi e sacre rappresentazioni nella Pordenone dei secoli XIV e XV*, «La loggia», VIII, 1979, pp. 25-33; P. BENINCÀ-P. RIZZOLATTI, *Note quattrocentesche inedite in un laudario dei Battuti di Pordenone. Annotazioni linguistiche*, in *Il Quattrocento nel Friuli occidentale*. Atti del convegno (Pordenone, 3-4 dicembre 1993), Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1996, 2 voll., vol. I, pp. 237-252.

54. Cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana* (1924), Torino, Società editrice internazionale, 1952, p. 437.

conventuali (1517). Gli Osservanti, in linea con la spiritualità francescana del secolo precedente, ebbero particolare attenzione per la devozione alla Passione di Cristo e in particolare per il crocifisso raffigurato nella sua piena e dolorante umanità. Furono, inoltre, dei profondi innovatori nell'ambito della predicazione, avendo in Bernardino da Siena il modello sommo della pratica omiletica. Come Lina Bolzoni ha fatto notare, la predicazione dell'Albizzeschi si caratterizzò, oltre che per l'uso del volgare, anche per lo stile 'attoriale' che, in seguito, divenne un tratto distintivo di molti altri predicatori dell'ordine, quali Giovanni da Capestrano o il citato Caracciolo. Per la composizione dei testi omiletici, Bernardino fece ampio uso delle mappe memorative della retorica, puntando molto sulla costruzione di itinerari mentali e visivi che coinvolgessero l'uditorio e promuovendo la diffusione delle immagini per la visualizzazione concreta di quanto evocato nel corso del sermone. Nel caso delle prediche quaresimali e in particolare per il venerdì santo, Bernardino soleva servirsi dello schema del *lignum vitae*, strumento che gli consentiva di ripercorrere le tappe della Passione in modo realistico e coinvolgente, soffermandosi sui dolori fisici e mentali di Cristo in un moltiplicarsi di *loci* e scene.⁵⁵ Quei luoghi e quelle scene si traducevano spesso in singole immagini o in cicli pittorici. Si pensi alla consuetudine di affrescare i tramezzi delle chiese officiate dall'ordine con scene della Passione, in modo tale che il fedele non solo ascoltasse la storia del sacrificio del Signore, ma potesse anche vederlo.⁵⁶ Uno dei luoghi mentali disegnati dalla predicazione passionista era quello destinato a «Gesù amore gridante», dove veniva illustrato il significato delle sette parole che Cristo in agonia gridò dal legno della croce. Durante il XIII secolo, questo episodio era già divenuto il tema specifico di testi di meditazione (individuale o comunitaria) denominati *Heptalogus* o *De septem verbis Domini in Cruce*, molto diffusi in ambito monastico e conventuale.⁵⁷ Gli Osservanti ne fecero materia omiletica anticipando di due secoli la fortunata pratica della predicazione delle *Tre ore di agonia* e, in seguito, quella delle *Ultime sette parole di Cristo*. Bernardino, inoltre, prevedeva che la predicazione delle sette parole di Gesù potesse appoggiarsi a delle immagini, quali quella del buon ladrone o dei *Dolenti* sotto la croce. Alla luce di questi primi indizi, non è inverosimile

55. Cfr. L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 150-153, 187-190.

56. Cfr. A. NOVA, *I tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della passione e devozione francescana*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Arte e storia*, a cura di A. DALLAJ, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1983, pp. 197-216.

57. L'episodio aveva sempre fatto parte dei riti del venerdì santo sin dalle celebrazioni più antiche: la liturgia eucologica, infatti, prevedeva la recita cantata del *Passio* (tratto dal Vangelo di Giovanni e diviso tra cantori) con il ruolo di Cristo riservato al celebrante.

ipotizzare che i crocifissi dotati di meccanismo per il movimento della lingua potessero essere impiegati dagli Osservanti durante i sermoni quaresimali, in particolare il venerdì santo. Lo conferma anche il fatto che nelle chiese officiate dall'Osservanza questo tipo di scultura era spesso abbinata a tele o tavole che raffigurano i *Dolenti* e altri santi dell'Ordine (figg. 7-8).⁵⁸ Nell'ampio quadro dei riti e delle celebrazioni drammatiche per il tempo di Pasqua che si andavano diffondendo nell'Umbria del secondo Quattrocento e in epoca di profondo conflitto con i fratelli Conventuali, sembra quasi che gli Osservanti abbiano voluto sottolineare la loro originalità e specificità specializzandosi in una forma di predicazione passionista che pone sì al centro il crocifisso, ma in quanto corpo vivo, drammatizzandone l'ora dell'agonia e della parola piuttosto che l'ora della deposizione e della sepoltura.

Tra retorica omiletica, uso delle immagini e predicazione attoriale questo è forse un capitolo della storia del 'teatro di pietà' che merita di essere indagato in modo più approfondito.

4. *Statue articolate di Cristo in passione e manufatti polimerici, rivestiti in cuoio e completamente articolati*

Oltre ai crocefissi con gli arti superiori snodati, sono attestate sculture di Cristo dotate della completa articolazione delle membra: spalle, gomiti, anche, ginocchia, in alcuni casi collo e addirittura occhi. Molte di esse si differenziano per i materiali con i quali furono realizzate: alcune presentano capelli in crini di cavallo, perizomi in tessuto, altre sono rivestite di cuoio o pergamena, altre ancora sono dotate di un contenitore (in genere una vescica) nascosto nel tronco cavo per simulare il sangue versato dal costato. Si tratta di opere meno presenti in Europa, forse a causa della loro maggior deperibilità.

Tra le sculture lignee per così dire semplici, cioè con la sola articolazione di braccia e gambe, si registrano pochissimi esempi: Kopania ne ha recentemente pubblicate due conservate in Polonia e risalenti all'età barocca. La prima proviene dal convento domenicano di Cracovia e la seconda dal monastero benedettino di Lwów (ed è ora in quello di Krseszów).⁵⁹ In Italia è noto, ma non ancora studiato, il solo esemplare di Valvasone (in collezione privata) datato alla fine del XV secolo (fig. 9): un Cristo in passione, scolpito nel legno a grandezza natu-

58. Cfr. CAVATORTI, *Giovanni Teutonico*, cit., p. 163.

59. Cfr. K. KOPANIA, *Animating Christ in Late Medieval and Early Modern Poland*, «Preternature», iv, 2015, 1, pp. 88-93.

rale, con mani e piedi forati dai chiodi e il segno della trafittura al costato.⁶⁰ Le giunture, ora a nudo, dovevano essere ricoperte da pergamena o altro materiale poi dipinto in modo da simulare l'incarnato del corpo. Il bacino doveva essere cinto da un perizoma in stoffa. Teresa Perusini ne colloca l'uso performativo indifferentemente nella celebrazione di non meglio specificati 'drammi liturgici' o nell'esecuzione dei *planctus Mariae* o, ancora, delle laude di pianto in volgare, quest'ultime presso conventi francescani o confraternite,⁶¹ non cogliendo la distanza che intercorre tra i diversi contesti.

L'assenza di notizie sulla originaria provenienza e la mancanza di fonti che attestino l'uso di simili sculture a quell'altezza cronologica rendono impossibile, a oggi, avanzare ipotesi attendibili sulla funzione del manufatto. Tuttavia, un suo uso entro le cerimonie liturgiche della Chiesa va considerato con cautela proprio per la sua forma che lo rende più adatto a un contesto meno normato e a maggior contatto con i laici. Inoltre, l'articolazione complessiva delle membra lo distingue dai crocifissi con le sole braccia snodate, suggerendo un impiego maggiormente performativo come quello che si poteva avere durante la predicazione, in particolare nei sermoni semi-drammatici tenuti dai frati degli ordini mendicanti, ampiamente diffusi nel XV secolo.

Al contesto dei sermoni semi-drammatici e a quello delle cerimonie confraternali è stato collegato il crocifisso conservato nell'oratorio dell'Annunziata di Perugia (fig. 10). Uso noto da Lunghi: «una scultura polimaterica in corda rivestita di pergamena, tranne il torace internamente cavo e tenuto in tensione da un telaio in legno».⁶² Essa pertiene alla tipologia delle statue in tela gessata, pergamena o cuoio, capelli e barba finti, completamente articolate, attestate in Europa a partire dalla fine del Quattrocento, ma forse già in uso nel secolo precedente.⁶³ L'esemplare più famoso e studiato è il *Cristo de Burgos*, oggetto di parossistica devozione proprio per il suo esasperato realismo⁶⁴ mentre quello

60. Un secondo esempio, ma più tardo (fine XVI secolo) e più piccolo (solo 53 cm.), era visibile nel catalogo on line di Kunstzalen A. Vecht fino al maggio 2015, con la dicitura «A rare wooden Christ for medieval puppetry». Ora non vi figura più. Un'immagine si può rintracciare in rete: <https://it.pinterest.com/pin/333899759851565182/> (ultima data di consultazione: 23 ottobre 2016).

61. Cfr. T. PERUSINI, 'Descaviglietur corpus totum et detur in gremio Mariae'. I crocifissi mobili per la liturgia drammatica e i drammi liturgici del triduo pasquale: nuovi esempi dal nord-est d'Italia, in *In Hoc Signo. Il tesoro delle croci*, catalogo della mostra a cura di P. GOI (Pordenone-Portogruaro, 4 aprile-31 agosto 2006), Milano, Skira, 2006, pp. 199-200.

62. E. LUNGI, *Laudesi umbri: da san Francesco d'Assisi a fra Roberto Caracciolo da Lecce*, in *Sacre rappresentazioni. Arte, etica, Vangelo delle Comunità*. Atti del convegno (Cantiano, 9-10 aprile 2010), Gubbio, Diocesi di Gubbio, 2010, p. 103.

63. Cfr. *ibid.*

64. Amplessima la letteratura. Per un quadro riassuntivo rimando a KOPANIA, *Animated*

di fattura forse più raffinata è il cosiddetto *Mirakelmann* di Dobeln (1510): un manufatto polimaterico (legno, canapa, cuoio e pergamena) snodato negli arti superiori (spalle e gomiti) nonché nel bacino e nel collo, dotato di capelli e barba naturali (perduti) e di un contenitore metallico nel torso collegato alla ferita del costato.⁶⁵ Altri esemplari sono conservati in Italia, spesso ancor oggi vengono usati per le processioni del Cristo morto e sono meta di pellegrinaggi dei fedeli che li considerano miracolosi e dei curiosi che restano colpiti dal loro macabro realismo.⁶⁶

Un realismo che probabilmente dipende dal fatto che tali sculture sostituivano gli interpreti umani nelle rappresentazioni drammatiche della Passione. È questo il caso del manufatto perugino, per il quale esiste un riscontro documentale messo in valore da Lunghi muovendo dagli studi di Nerbanò.⁶⁷ Alludo al suo uso nella 'representatione' della Passione tenutasi sulla piazza del duomo di Perugia il 29 marzo del 1448, venerdì santo, alla fine del già menzionato sermone di Roberto Caracciolo da Lecce predicatore dell'Osservanza. La cronaca dell'evento, conservata nel cosiddetto *Diario del Graziani*, è pagina ben nota agli storici del teatro, che sin dal D'Ancona ne hanno dato conto.⁶⁸

La rappresentazione ebbe luogo all'esterno della chiesa di S. Lorenzo su un palco appositamente predisposto. Il predicatore parlava al popolo dal pergamo a fianco del portale. Al momento di mostrare il crocifisso, il frate fece uscire dalla chiesa un attore che impersonava il Cristo nudo carico della croce, con la corona di spine in testa e il corpo cosparso dei segni della flagellazione, spinto al calvario da truppe armate. Il percorso della via dolorosa prevedeva che si scendesse dal palco per andare in mezzo alla folla e infine si risalisse sul medesimo palco dove sarebbe avvenuto l'incontro con la Madre impersonata da una donna vestita di nero che recitò le stanze di un lamento della Passione. Fu a questo punto che il figurante che impersonava Gesù uscì di scena, lasciando però sul palco la croce alla quale fu inchiodato un crocifisso. Seguì

Sculptures of the Crucified Christ, cit., p. 277. Al Cristo di Burgo può essere avvicinato quello di Orense (cfr. *ivi*, p. 279).

65. Cfr. A. SCHULZE, *Der sogenannte Mirakelmann aus Döbeln in Sachsen, eine bewegliche Christusfigur der Spätgotik*, in *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung*. Atti del convegno (Tagungsbeiträge, 11-13 novembre 1999), a cura di U. SCHIESSL e R. KÜHNEN, Dresden, Hochschule für Bildende Künste, 1999, pp. 126-132.

66. Tra i manufatti ancor oggi conservati in Italia ricordiamo quello di Mercatello sul Metauro (per cui esisterebbe un atto di donazione datato 1285), di Busseto, di Francavilla Angitola, di Fara Sabina (la cui leggenda vuole che sia realizzato in pelle umana) e infine forse il più interessante, ossia quello in pezza conservato al Museo diocesano di Penne.

67. Cfr. NERBANÒ, *Il teatro della devozione*, cit., pp. 78-82.

68. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* (1877), Torino, Loescher, 1891², 2 voll., vol. I, pp. 280-281; si veda quanto scrive NERBANÒ, *Il teatro della devozione*, cit., pp. 78-82.

il pianto di Maria, Giovanni, Maddalena e Maria Salomè. Poi Nicodemo e Giuseppe di Arimatea schiodarono il corpo e lo posero prima in grembo alla Madre e poi nel sepolcro.

Dunque, un manufatto prende il posto di un 'attore' il cui aspetto, descritto in modo particolareggiato dal cronista, era impressionante e che la confraternita era solita abbigliare con un apposito 'costume'. L'inventario della fraglia ha restituito gli elementi di quello che Nerbano considera essere un costume oltremodo realistico, composto da veste e calze «in cuoio di color carnicino utilizzate per simulare la nudità [...]; la corona di spine [...]; forse addirittura guanti tinti di rosso in grado di simulare le piaghe prodotte dalle trafitture dei chiodi».⁶⁹

Lunghi propone di identificare tale crocifisso con il manufatto conservato alla chiesa dell'Annunziata; per farlo, non solo si appoggia alla descrizione del *Diario del Graziani*, ma anche allo storico perugino Serafino Siepi che nei primi dell'Ottocento lo diceva ancora venerato dalla confraternita dell'Annunziata descrivendolo come un «sacro simulacro dell'estinto Redentore in rilievo di grandezza naturale, flessibile nelle principali giunture con capelli e barba naturali e composto, come si crede, di umano tegumento riempito all'interno di corde artificialmente connesse».⁷⁰

Il riscontro è prezioso perché dà conto di pratiche performative mescolate nate dall'incrocio tra sensibilità spirituali, pratiche devozionali e saperi rappresentativi diversi. Siamo al punto di convergenza e intersezione tra «culture sviluppatesi autonomamente: quella omiletica, che [...] evidenzia l'affermarsi di uno stile recitativo improntato all'accentuazione patetica; e quella della locale tradizione rappresentativa confraternale che fornì il proprio apporto di riti figurati, di civiltà materiale, di esperienza organizzativa».⁷¹

In questo contesto, penso, andranno ricercati gli usi performativi oramai vari delle 'statue animate' tardo medievali.

5. *Statue del Cristo morto conservate in sepolcri istoriati*

In Europa continentale agli inizi del XIV secolo è attestato l'uso di sepolcri istoriati in legno, all'interno dei quali è riposta la statua policroma del Cristo morto. Facilmente spostabili e maneggevoli, potevano essere tenuti chiusi op-

69. Ivi, p. 191.

70. S. SIEPI, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia*, Perugia, Garbinesi e Santucci, 1824, vol. II, p. 729.

71. NERBANO, *Il teatro della devozione*, cit., p. 82.

pure essere aperti in modo da mostrare il corpo deposto. Le immagini dipinte sull'esterno della cassa e all'interno del coperchio mutavano la funzione narrativa dell'intera opera a seconda del suo stato. Gli studiosi collegano queste opere alle cerimonie della *depositio crucis* e della *visitatio sepulchri*, riconoscendo al complesso artistico una funzione eminentemente performativa, diversa da quella che potevano avere i sepolcri monumentali in pietra molto diffusi nel medesimo periodo e nella stessa zona geografica (soprattutto in Germania). Kroesen osserva che dei cinque esemplari a lui noti, quattro provengono da monasteri cistercensi di Maigrage (vicino a Friburgo), Baar, Lichtenthal (vicino a Baden-Baden) e Wienhausen.⁷² Il quinto esemplare è conservato nel monastero agostiniano di Diesdorf, nei pressi di Wienhausen. Va sottolineato che in tutti e cinque i casi si tratta di cenobi femminili. Dato importante sul quale tornerò.

Mi soffermo qui su due casi: il sepolcro di Maigrage perché è l'esemplare più antico (da datarsi attorno al 1330) e meglio conservato, essendo coevi e contestuali il sarcofago e la statua del Cristo (fig. 11); e quello di Wienhausen poiché si inserisce in un quadro documentario complesso che comprende anche fonti liturgiche e devozionali (fig. 12).

Il primo, conservato al Museo d'arte e storia di Friburgo, apparteneva al monastero femminile di Maigrage fondato nel 1255 e incorporato nell'ordine cistercense nel 1261. Il sarcofago è costituito da una cassa e da una copertura a tetto apribile, il cui battente anteriore si schiude e ripiega verso il basso. Contiene la statua policroma del Cristo – con evidenti segni della Passione (ferite della flagellazione e segni della coronazione di spine) e della crocifissione (le piaghe in mani e piedi e il costato aperto dalla lancia) – morto e avvolto nel sudario.⁷³

Il sepolcro è decorato, sia all'esterno che all'interno. All'esterno, cassa e coperchio sono dipinti in modo da raffigurare la Vergine e tre donne che recano oli e unguenti profumati. Ai lati, in corrispondenza della testa, si riconosce il discepolo Giovanni, mentre dal lato opposto non è leggibile alcuna immagine. Aprendo il coperchio, sul lato interno dell'anta che scende verso il basso a coprire il fronte della cassa è raffigurato il corpo di Cristo posto sulle ginocchia della Madre, sorretto dalla parte delle spalle da una figura femminile, con le mani bucate tra le mani di una seconda donna intenta a baciarle, mentre una terza figura femminile gli tocca le gambe; Giovanni bacia i piedi piagati, sor-

72. Cfr. J.E.A. KROESEN, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Leuven, Peeters, 2000, pp. 63-68.

73. La statua è scolpita in legno di salice ricoperto di tela gommata ed è scavata nella schiena, ma chiusa da due tavole di peccio lavorate in rilievo.

reggendoli con un lino. A far da sfondo sta la croce nuda al cui braccio destro sono appesi i flagelli e la corona di spine. Ai lati dell'immagine, verso la testa è raffigurato Nicodemo in abiti sacerdotali che mostra i tre chiodi della crocifissione e il martello, mentre verso i piedi Giuseppe di Arimatea ha in mano una tenaglia. Sul lato interno del battente, destinato a rimanere fisso e a fare da 'fondale' alla statua del Cristo, sono raffigurati, in prossimità del volto, Maria sorretta da Giovanni, una donna all'altezza del petto, una seconda donna all'altezza delle gambe e, infine, una terza vicino ai piedi. Sui lati minori interni si riconosce il profeta Isaia recante un cartiglio con la scritta «et erit sepulchrum eius gloriosum» (*Is* 11 10) in corrispondenza della testa, mentre in corrispondenza dei piedi è raffigurato Giobbe anch'egli recante un cartiglio con la scritta «et solum mihi superest sepulchrum» (*Gb* 17 1).⁷⁴

A oggi non è stata rinvenuta alcuna fonte né devozionale, né liturgica, né di altra natura che possa far luce sull'uso di questa opera che viene genericamente ricondotta alle cerimonie del triduo pasquale. La comprensione della funzione del sepolcro implicherebbe un'approfondita analisi almeno delle *consuetudines* dell'ordine cistercense, aprendo il confronto con gli usi di altri monasteri limitrofi e coevi, nonché con quelli dei cenobi femminili dell'ordine che presentino analoghi manufatti. In attesa di nuove ricerche in questa direzione, credo sia evidente che l'articolazione del programma iconografico lo facesse 'funzionare' in modo diverso a seconda che fosse aperto oppure chiuso, alla stregua di una 'macchina' della rappresentazione che attivava i singoli episodi raffigurati in corrispondenza della loro commemorazione; quest'ultima poteva avvenire in vari momenti e secondo diverse modalità all'interno dei monasteri. Da aperto, il sepolcro rappresenta due scene cronologicamente successive. Entrambe si riferiscono a episodi non contemplati nel racconto passionista evangelico, ma che erano entrati a far parte della narrazione di quella vicenda a partire dal XII secolo.⁷⁵ Si tratta di due scene di pianto, molto diverse l'una dall'altra, che implicano due tempi diversi e due diversi luoghi. La prima è ambientata sul Golgota, ai piedi della croce, subito dopo che Giuseppe di Arimatea e Nicodemo hanno deposto Cristo dal legno: lì Maria accoglie in grembo il corpo del figlio, lo accarezza e lo piange insieme alle altre donne e a Giovanni. La seconda si svolge nel sepolcro, quando il corpo di Cristo è stato già ricomposto e messo sulla pietra: la Madre è sostenuta da Giovanni e piange il momento della separazione dal figlio per permettere che

74. Cfr. S. ABALLÉA, *Le saint sépulcre de la Maignrauge*, «Kunst + Architektur in der Schweiz», LII, 2001, pp. 60-63.

75. Sulle trasformazioni del racconto passionista tra IX e XII secolo si veda C. BINO, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 187-327.

la tomba venga sigillata. Una volta richiuso, il sarcofago rappresenta in modo sincretico altre due scene, quella della Vergine e delle donne che se ne vanno e il successivo ritorno delle tre donne a ungerne il corpo. La raffigurazione di Maria non permette di leggere l'immagine esclusivamente come riferita alla visita al sepolcro al mattino del giorno di resurrezione, occasione che non ne prevede la presenza.

L'insistenza della raffigurazione a sepolcro aperto sulle scene di pianto suggerirebbe di collocarne l'uso, piuttosto che al mattino della domenica di Pasqua, durante il venerdì santo, non solo però guardando alla liturgia di quel giorno (ossia alle due cerimonie – inseparabili – di *adoratio* e *depositio crucis*), ma anche alle pratiche di preghiera proprie dell'ufficio divino monastico che erano scandite dalle ore canoniche e variavano a seconda del tempo liturgico.⁷⁶ In questa direzione, un'interessante 'pista' potrebbe rivelarsi l'analisi dell'antropologia affettiva dei Cistercensi che fecero delle relazioni d'amore e dolore uno dei principi della propria identità spirituale, dando forte spinta a conseguenti forme di devozione concentrate su un nuovo significato dell'umanità di Cristo visto come figlio, ma anche come padre, madre, amante, amico. Gli studiosi hanno messo in risalto questa 'femminilizzazione' dell'affetto che si serve spesso delle metafore dell'amore coniugale (*affectio sponsae*) e dell'amore materno (*affectus maternus*) e che si traduce nei due gesti simbolici del bacio e dell'abbraccio.⁷⁷ In termini drammaturgici, questa nuova spiritualità comportò un netto passaggio verso la partecipazione emotiva: non si costruivano più immagini 'da vedere', ma scene 'da sentire' e da vivere. La Passione di Cristo fu vista attraverso gli occhi piangenti di Maria; nacque la forma sequenziale del *planctus* che rapidamente entrò nelle cerimonie di monasteri e chiese cattedrali per divenire, infine, elemento strutturante della meditazione passionista nonché scena centrale nelle prime azioni drammatiche della Passione di Cristo. Nel novero delle molte composizioni attestate possiamo distinguere due tipologie: quella del 'corrotto' in cui Maria piange il figlio appeso alla croce durante l'agonia; e quella del 'compianto' che si divide in compianto ai piedi della croce mentre la Madre abbraccia il figlio che tiene tra le braccia, e compianto al sepolcro, nel momento dell'addio. Alla prima forma corrisponde la devozione del vespro, poi detta 'pietà', alla seconda la devozione della 'desolata'. In alcune fonti liturgiche, il compianto del vespro chiude l'adorazione

76. A titolo di esempio si legga il lavoro che Yvonne Rokseth ha compiuto a proposito dell'insieme dei riti benedettini per la Settimana Santa nel X secolo (*La liturgie de la passion vers la fin du X^e siècle*, «Reveu de musicologie», xxxi, 1949, 89-92, pp. 1-58 e xxxii, 1950, 93-96, pp. 32-52).

77. A tal proposito si legga C. BYNUM, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1982.

della croce, la quale dopo essere stata svelata e mostrata al canto dell'*ecce lignum* viene adagiata e offerta al bacio, come se fosse il corpo di Cristo depresso. La *depositio crucis*, invece, è rito che celebra la sepoltura di Cristo e può contemplare in modo più appropriato la presenza di un compianto della desolata.⁷⁸ Se il sepolcro aveva una funzione all'interno della liturgia – fatto del tutto ipotetico – è plausibile che fosse aperto il venerdì santo, tra *adoratio* e *depositio*, per venire chiuso al termine della stessa, in corrispondenza del canto *sepulto domino*. Come accennavo, l'immagine composta dal sepolcro richiuso funziona anche da commiato della Madre dalla tomba. Alla domenica di Pasqua, invece, il sarcofago poteva meglio funzionare da chiuso, 'raccontando' la visita al sepolcro delle tre pie donne. Non è da escludere, a mio avviso, anche un uso extra-liturgico del manufatto per la devozione individuale e comunitaria delle monache durante il tempo quaresimale. In questa direzione ci porta il secondo esempio su cui mi soffermo, quello di Wienhausen.

Il *sepulchrum* di Wienhausen va inserito nel ricco contesto documentario del monastero che conserva arazzi, oggetti devozionali, reliquie, statue, dipinti, vetrate, manoscritti e l'intera decorazione pittorica del coro delle monache dotato di un celebre altare in legno. Fondato nel 1221, il cenobio femminile di Wienhausen fu affiliato all'ordine cistercense nel 1244 senza però venirvi incorporato. Il sepolcro ligneo fu commissionato dalla nobile badessa Katharina von Hoya attorno al 1449 ed era conservato nella cappella di Sant'Anna posta tra la sala del capitolo e la chiesa parrocchiale alla quale lo collegava una piccola apertura. Solo quando un incendio distrusse la cappella venne spostato nel coro delle monache.⁷⁹

Il santo sepolcro è composto da un sarcofago interamente istoriato, il cui coperchio è sormontato da una fila di ceri e alle estremità da quattro pinnacoli. All'interno della cassa è conservata una statua lignea del Cristo morto, che era già nelle disponibilità della comunità monastica, risalente alla fine del XIII secolo. Anche in questo caso il sarcofago ha una decorazione esterna e una interna. Quella esterna, visibile solo a sarcofago chiuso, schiera quattro figure di soldati a guardia del sepolcro; altrettanti sono raffigurati sul coperchio. Sull'interno del coperchio, nell'anta che resta fissa sono dipinti sedici quadri su due file; otto superiori e otto inferiori dedicati a episodi della vita di Cristo, dall'Annunciazione sino al processo davanti a Caifa. La narrazione prosegue sulla facciata dell'anta che si ripiega verso il basso e che presenta quindici quadri: otto nella parte superiore e sette nella parte inferiore, dal processo da-

78. Cfr. BINO, *Dal trionfo al pianto*, cit., pp. 247-254 e note.

79. Per una bibliografia generale sul monastero: <http://www.cistopedia.org/index.php?id=2274> (ultima data di consultazione: 23 ottobre 2016).

vanti a Erode sino al concilio dei santi. Tutti i quadri hanno cartigli con testo.

Anche il corpo della cassa è apribile sia sui lati minori sia su quello lungo frontale. Sull'anta interna del lato minore dalla parte del capo del Cristo morto è raffigurato Dio Padre. L'anta del lato opposto, in corrispondenza dei piedi, reca l'immagine di Maria Maddalena. Entrambe le figure sono quasi illeggibili, si ritiene a causa dell'erosione provocata dal contatto con il bacio devoto dei pellegrini che frequentemente rendevano omaggio al capo di Cristo e ai suoi piedi ove erano conservate reliquie. Il lato lungo della cassa si apre nel centro. Sui lati interni dei due sportelli così creati si distinguono a sinistra l'episodio del *noli me tangere* e l'incontro con Pietro; a destra l'incontro con i viandanti e la cena in Emmaus.

La scultura policroma ritrae Cristo morto avvolto nel sudario con una ampia ferita del costato (forse per la deposizione dell'ostia) ed evidenti piaghe in mani e piedi. Nel capo è presente un foro per riporvi reliquie.

Il significato del sepolcro è stato studiato da June Mecham.⁸⁰ La studiosa ritiene che il sarcofago sia stato commissionato dalla badessa von Hoya appositamente per riporvi la scultura lignea come atto di devozione verso Sant'Anna (madre di Maria), la quale, apparsale in sogno durante un periodo di infermità che l'aveva portata in fin di vita, le aveva promesso la guarigione se lei avesse provveduto a porre rimedio alla condizione dissoluta dei quartieri limitrofi al chiostro. Katharina fece costruire una cappella proprio in quei quartieri, contribuendo così alla loro 'bonifica' sociale, la dedicò alla santa e ordinò la realizzazione del sarcofago, disponendo copiosamente delle sue personali finanze per la realizzazione della fabbrica.⁸¹ Quando nel 1953 alcuni lavori nel coro delle monache eliminarono le assi in legno che chiudevano gli spazi sotto le sedute degli sgabelli, furono rinvenuti moltissimi oggetti (tra i quali molti

80. June Mecham ha dedicato la sua dissertazione dottorale all'intero complesso monastico, ricostruendo il programma spirituale e devozionale in relazione ad architettura, iconografia e amministrazione. Dopo la precoce scomparsa della studiosa (2009) il suo prezioso lavoro è stato pubblicato postumo con il titolo *Sacred Communities, Shared Devotions: Gender, Material Culture, and Monasticism in Late Medieval Germany*, a cura di A. BEACH, C. BERMAN, L. BITEL, Turnhout, Brepols, 2014. Tra gli studi recenti: C. SCHLEIF, *The Crucifixion with Virtues in Stained Glass: Wounds, Violent Sexualities, and Aesthetics of Engagement in the Wienhausen Cloister*, «Journal of Glass Studies», LVI, 2014, pp. 317-343 e soprattutto C. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, *Die Klosterfrauen von Wienhausen feiern Auferstehung*, in *Das Theater des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Kulturelle Verhandlungen in einer Zeit des Wandels*, a cura di E. HUWILER, Heidelberg, Synchron, 2015, pp. 65-79.

81. Cfr. J. MECHAM, *Katharina von Hoya's Saint Anne Chapel: Female Piety, Material Culture, and Monastic Space on the Eve of the Reformation*, in *Frauen-Kloster-Kunst: Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*. Atti del convegno internazionale (Essen, 13-16 maggio 2005), a cura di J.F. HAMBURGER et al., Turnhout, Brepols, 2007, pp. 177-185.

d'uso personale come, ad esempio, degli occhiali) e oltre trenta manoscritti, tra cui breviari, libri di preghiera, libri d'ore, che hanno consentito di comprendere meglio le pratiche devozionali e liturgiche del cenobio. Incrociando la loro lettura con quella dei libri conventuali e con le cronache del chiostro, Mecham ipotizza che il *sepulchrum* facesse parte di un più ampio progetto teso a trasformare il monastero in una 'Gerusalemme del Nord', «combinando immaginazione spirituale e azione mimetica per andare oltre il tempo, lo spazio la geografia e unire se stesse al divino». ⁸² In questo contesto la cappella di Sant'Anna rappresentava un luogo di centrale importanza non solo per il monastero, ma anche per l'intera città, identificandosi con il vero e reale *sepulchrum Domini* gerosolimitano e divenendo una meta ambita per il pellegrinaggio dei laici, anche in virtù del fatto che, sin dal 1449, il vescovo aveva accordato quaranta giorni di indulgenza a chiunque visitasse il sarcofago ligneo (per altro dotato di reliquie) ⁸³ o offrisse candele e ornamenti per la cappella medesima. ⁸⁴ Fu proprio la devozione per la memoria della passione e risurrezione di Cristo, così legata alla riproposizione dei luoghi santi, a creare un varco nella rigida vita claustrale delle donne e a metterle in contatto con la vita della comunità parrocchiale condividendo spazi, oggetti, riti e preghiera.

Di questo incontro tra spiritualità moniale e laicale il sepolcro ligneo è concreta testimonianza: rappresenta l'unione tra una committenza cistercense femminile e una destinazione devozionale che lo renda fruibile anche dal popolo. Per questo la sua forma è insieme emotiva e divulgativa, teologicamente fondata ma di facile comprensione, sublime e carnale allo stesso tempo. Le storie della vita di Cristo che lo decorano sono un agile strumento mnemotecnico per coloro che – come le monache – erano abituati alla meditazione continua, ma anche un utile strumento di illustrazione biblica per chi non sapeva leggere e per i neofiti. I dettagli realistici delle piaghe sul corpo morto del Signore sono allo stesso tempo in linea con l'approfondimento cristologico sulla umanità salvifica di Cristo e drammaticamente intensi, in grado di colpire e coinvolgere lo spettatore.

82. J. MECHAM, *A Northern Jerusalem. Transforming the Spatial Geography of the Convent of Wienhausen*, in *Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, a cura di A. SPICER e S. HAMILTON, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 139 (la traduzione è mia).

83. Durante i lavori di restauro del 1986 furono ritrovate reliquie conservate sia nella statua del Cristo morto (in particolare in un foro nel capo, come da tradizione) sia in un fondo nascosto nella cassa.

84. Che il sepolcro fosse fisicamente accessibile ai laici che lo potevano vedere da vicino e anche toccare lo testimonia il ritrovamento di graffiti sul lato destro del corpo della statua. Inoltre, come era consuetudine nei luoghi di pellegrinaggio, ai visitatori veniva rilasciato un sigillo a perpetua memoria della devozione compiuta: si trattava di una piccola immagine del volto di Cristo, una sorta di *Veronica*, a cui venivano tributati poteri miracolosi.

Oggi sappiamo che il sepolcro era usato in più di un'occasione. Il ritrovamento sia del manoscritto del cosiddetto *Easter Ceremonial*, totalmente in latino e con notazioni musicali, che di quello relativo al cosiddetto *Easter Play* in latino e in tedesco (con notazioni musicali solo per la parte in latino),⁸⁵ hanno permesso di collegarlo tanto al canto del mattutino di Pasqua (riservato alle monache), quanto alla celebrazione del rito della *visitatio sepulchri*, probabilmente condiviso con i laici.⁸⁶ Oltre alle cerimonie di Pasqua le fonti attestano esplicitamente l'osservanza della devozione delle 'Stazioni della Croce' che veniva vissuta spostandosi all'interno degli spazi conventuali come se si fosse a Gerusalemme e si seguissero i passi di Cristo.⁸⁷ Inoltre, alcuni dei libri di preghiera usati dalle monache hanno restituito il testo che seguivano per ricordare quell'evento: il *Dornenkron* o *spinae corona*, una dettagliata narrazione delle sofferenze di Cristo che fa della coronazione di spine il punto focale della meditazione.⁸⁸ Vi si ritrovano i maggiori episodi della Passione secondo la tradizione meditativa che, come è noto, era diffusa nell'Europa tardo medievale:⁸⁹ episodi che, in un gioco di moltiplicazione e di rimandi pervasivi, ornavano tanto le pareti del coro quanto il lato interno del coperchio del sepolcro. Ogni consorella era invitata a rimemorare i singoli eventi, condividendo sino all'immedesimazione ogni dolore, ogni insulto, ogni ferita di Cristo e soffermandosi in modo particolare sull'incoronazione di spine e sulla

85. Archivio del monastero di Wienhausen, rispettivamente ms. 80 e ms. 36.

86. Cfr. 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.A. ANDERSEN, H. LAEHNEMANN e A. SIMON, Leiden, Brill, 2013, pp. 285-315. Sull'importanza dei monasteri femminili nell'elaborazione della forma drammatica della *visitatio* si leggano le interessanti osservazioni di J. MECHAM, *Breaking Old Habits. Recent Research on Women, Spirituality, and the Arts in the Middle Ages*, «History Compass», iv, 2006, 3, pp. 448-480: la studiosa incrocia la spiritualità femminile, legata soprattutto al modello sensuale della 'Sposa di Cristo', con l'accentuazione della dimensione dialogica e drammatica della cerimonia, volta in particolare a promuovere il ruolo delle donne nella storia della Salvezza e a far identificare le monache con la Madre o con le tre Marie al sepolcro.

87. La devozione delle 'Stazioni della Croce' è attestata da due manoscritti conservati nell'archivio del convento con il numero 85 e 86. Non si danno indicazioni circa l'occasione in cui la devozione venisse agita né se fosse una pratica individuale o corale (cfr. MECHAM, *A Northern Jerusalem*, cit., p. 147).

88. Uno dei manoscritti (il 60) attribuisce la composizione del *Dornenkron* a un frate francescano di nome Theodorus. Si veda J. MECHAM, *Reading between the Lines: Compilation, Variation, and the Recovery of an Authentic Female Voice in the 'Dornenkron' Prayer Books from Wienhausen*, «Journal of Medieval History», xxix, 2003, pp. 109-128.

89. La scansione del racconto passionista per episodi era stata portata a compimento tra il XII e il XIII secolo, prima in ambito cistercense e, poi, francescano. Per un'approfondita trattazione del tema si veda BINO, *Dal trionfo al pianto*, cit., pp. 311-381.

trafittura del costato.⁹⁰ Era fondamentale anche l'identificazione con i dolori di Maria Vergine per la sofferenza del figlio, per la quale era raccomandata la partecipazione soprattutto a quei gesti di amore e di cura che la madre aveva compiuto sul suo corpo morto al momento della deposizione dalla croce e della sepoltura. Abbracci, baci, carezze rendevano la meditazione un carnale immedesimersi nell'amore materno, così come l'unzione delle membra senza vita avvicinava le monache alle pie donne che avevano ricomposto il cadavere di Cristo nella tomba. Il sepolcro, allora, diveniva un luogo importante di questa vissuta ripresentazione mentale.

Il ritrovamento di stratificate tracce di olio sulla statua del Cristo morto, particolarmente in corrispondenza delle piaghe, certifica il fatto che le monache compissero gesti di cura come se ungessero davvero l'esanime corpo del Signore, quel giorno, a Gerusalemme.

Il 'teatro del cuore' che Aelredo di Rievaulx aveva tracciato nei suoi scritti destinati alle donne di clausura⁹¹ diveniva qui una scena fisicamente agita. La rappresentazione mentale, empatica e fatta di relazioni affettive, era passata dalla *visio* all'*actio*. Il dramma delle immagini si era incarnato in un dramma agito con le immagini.

90. Sull'importanza della devozione per l'incoronazione di spine presso il monastero di Wienhausen si veda C. BYNUM, 'Crowned with Many Crowns'. *Nuns and Their Statues in Late-Medieval Wienhausen*, «The Catholic Historical Review», CI, 2015, 1, pp. 18-40. Sulla devozione per la piaga del costato, collegata anche alla conservazione della reliquia del Santo Sangue, cfr. ID., *The Blood of Christ in the Later Middle Ages*, «Church History», LXXI, 2002, 4, pp. 685-714, in partic. su Wienhausen p. 694. J. HAMBURGER (*The Visual and the Visionary. The Image in Late Medieval Monastic Devotions*, «Viator», XX, 1989, 1, pp. 161-182) ha sottolineato il significato sensuale della piaga del costato, vista ora come accesso al cuore del Signore, ora come vagina e dunque collegata al sesso e al parto. Si veda anche OLSON, *Penetrating the Void*, cit.

91. Mi riferisco a *Istitutio Inclusarum (De vita eremitica ad sororem liber)*, disponibile nella traduzione italiana curata da D. Pezzini e pubblicata con titolo *Regola delle recluse*, Milano, Paoline, 2003. Sul 'teatro del cuore' di Aelredo cfr. ancora BINO, *Dal trionfo al pianto*, cit., pp. 207-218.



Fig. 1. Scultore dell'Umbria meridionale, Crocifisso ligneo con braccia mobili, fine XIII-inizio XIV sec. ca., scultura policroma in legno (Spello, Pinacoteca comunale; dalla chiesa di Santa Maria Maggiore).



Fig. 2. Scultore orvietano, Crocifisso ligneo con braccia mobili, secondo quarto del XIV sec. ca., scultura policroma in legno (Orvieto, chiesa di San Ludovico; dall'oratorio di Santa Chiara).



Fig. 3. Scultore orvietano, Crocifisso ligneo con braccia mobili, secondo quarto del XIV sec. ca., scultura policroma in legno, particolare: il fianco che evidenzia l'articolazione della spalla (Orvieto, chiesa di San Ludovico; dall'oratorio di Santa Chiara).



Fig. 4. Giovanni di Enrico da Salisburgo, detto Giovanni Teutonico, Crocifisso ligneo, seconda metà del XV sec., scultura policroma in legno (Perugia, chiesa di Sant'Erminio; da Santa Maria di Monteluca. Foto © Sandro Bellu).



Fig. 5. Giovanni di Enrico da Salisburgo, detto Giovanni Teutonico, Crocifisso ligneo, seconda metà del XV sec., scultura policroma in legno, particolare del volto (Perugia, chiesa di Sant'Erminio; da Santa Maria di Monteluca. Foto © Sandro Bellu).

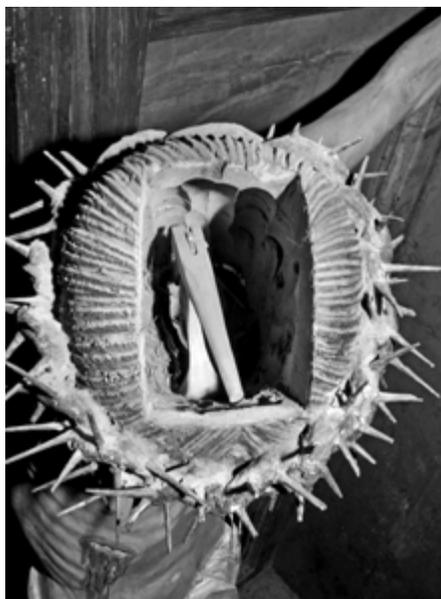


Fig. 6. Giovanni di Enrico da Salisburgo, detto Giovanni Teutonico, Crocifisso ligneo, seconda metà del XV sec., scultura policroma in legno, particolare: la calotta cranica contenente il meccanismo di azionamento della lingua (Perugia, chiesa di Sant'Erminio; da Santa Maria di Monteluca. Foto © Sandro Bellu).



Fig. 7. Giovanni di Enrico da Salisburgo, detto Giovanni Teutonico, Crocifisso ligneo, 1469 ca., scultura policroma in legno (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria; da San Francesco al Monte. Foto © Sandro Bellu).



Fig. 8. Giovanni di Enrico da Salisburgo, detto Giovanni Teutonico, Crocifisso ligneo, 1469 ca., scultura policroma in legno, particolare del volto (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria; da San Francesco al Monte. Foto © Sandro Bellu).



Fig. 9. Anonimo, Statua lignea del Cristo con i segni della Passione, con braccia, bacino e gambe articolati, XV sec., scultura policroma in legno (Valvasone, collezione privata).



Fig. 10. Manifattura umbra, Crocifisso polimerico, seconda metà del XIV sec. (Perugia, oratorio dell'Annunziata).



Fig. 11. Santo sepolcro, 1330-1340, legno dipinto (Fribourg, Musée d'art et d'histoire; dal monastero cistercense femminile di Maigrange).



Fig. 12. Santo sepolcro, 1448, legno dipinto (Wienhausen, ex monastero cistercense femminile).