



FELICE MORETTI

LA PASSIONE DI CRISTO IN UN SERMONE DI FRATE ANTONIO DA BITONTO

Devozione francescana alla Passione

Nel Quattrocento, con la nascita di quel movimento spirituale detto dell'Osservanza, si ebbe nell'Ordine francescano una vera fioritura di santi e di grandi predicatori che, con il loro intenso apostolato, ravvivarono l'interesse alla Passione di Cristo. Ne fu iniziatore Bernardino da Siena che tracciò la mistica della Croce sulle orme di san Bonaventura. Numerosi furono i degni discepoli spirituali dell'Albizzeschi: Giovanni da Capestrano, Giacomo della Marca, Roberto da Lecce, Antonio da Bitonto, per citare i più noti del secolo XV, che invasero non solo le chiese e i conventi, ma addirittura le piazze e le strade con il loro «pianto» sulla Passione di Gesù.

E' indubbio che bisogna partire da s. Francesco per uno studio sulla devozione francescana alla Passione, dal santo fondatore che, pur avendo dato con la propria vita uno degli esempi più alti di devozione al Crocifisso e di identificazione a Lui, non riuscì a realizzare il suo desiderio di richiamare con l'apostolato tutti gli uomini alla contemplazione amorosa della Passione di Cristo, trasmessa ai suoi figli e da essi tradotta in poesia e in arte a partire soprattutto dalla fine del Duecento.

Non è qui il caso di soffermarsi a considerare la produzione laudistica francescana sulla Passione e, in particolare, quella del grande Jacopone da Todi, «il Cimabue della letteratura»¹ che tuttavia non fu l'unico autore di laude drammatiche, rappresentate per oltre due secoli dopo la sua morte sulle piazze, nei conventi e nelle strade d'Europa. Comunque, fu certamente il più grande fra i tanti francescani che esercitarono la loro pastorale non solo predicando dai pulpiti delle chiese, ma facendo anche ricorso all'arte teatrale, di cui furono autori, registi, ispiratori perché la loro religione rese fertile allo stesso modo la fantasia e i sentimenti. E' innegabile che questi nuovi strumenti di catechizzazione delle coscienze ebbero un grande successo. Le loro composizioni laudistiche inframezzate, predicate e sceneggiate dettero origine ai *sermoni semidrammatici* che, richiamando folle di fedeli, riuscivano a commuoverle dal momento che avevano identificato il fondatore dell'Ordine con il Cristo crocifisso, soprattutto a motivo delle stimmate che facevano di Francesco l'*Alter Christus*, il *Christus patiens* che sostituì il *Christus triumphans*².

Frate Antonio da Bitonto fa parte di questa schiera di autori e di registi francescani di laude sulla Passione in cui si manifesta l'amore dell'Uomo-Dio, che ha voluto soffrire acerbi dolori «ratione dilectionis, quia per hoc homo cognoscit quantum ipsum Deus diligit, per quod etiam ipse provocatur ad Deum diligendum»³. Il frate bitontino, sull'esempio di Jacopone, ma anche con ampi

1 P. Magro, *L'iconografia stauologica francescana tra devozione e pietà sociale*, in *Saggio storico sulla devozione alla "Via Crucis". Evocazione e rappresentazione degli episodi e dei luoghi della Passione di Cristo di Amédée (Teetaert) da Zedelgem*, a cura di A.Barbero e P.Magro, Casale Monferrato 2004, 21.

2 Per questi aspetti, vedi l'ancora valido studio di L.Canonici, *Predicazione francescana*, in *Documenti e atti del convegno nazionale dei predicatori francescani*, Assisi 1960, 39-43. Dello stesso autore vedi anche *La Passione di Cristo nei poeti francescani*, in *Quaderni di spiritualità francescana* 4 (1962), 158-175. Sull' insistenza degli Ordini mendicanti sul tormento della croce e sulla comparsa di una nuova tipologia del Cristo crocifisso, si veda M.C.Sepière, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Paris 1994; C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, 209-212.

3 Antonio da Bitonto, *Sermones super epistolas quadragesimales. Sermo 37*, c. 138 r; *Sermo 39*, c.144r. Questi

spunti di originalità, derivanti dalla vasta padronanza e conoscenza dei testi scritturali, oltre che delle opere di autori anteriori come s. Anselmo, s. Bernardo e s. Bonaventura, o contemporanei come Roberto Caracciolo da Lecce, fa uso con molti dettagli di questo tipo di sceneggiatura dei racconti evangelici con cui dà concretezza al messaggio religioso e lo fissa nella memoria impiegando immagini *corporabilia et palpabilia*.

Nel suo sermone sulla Passione, il tema è trattato con ispirazione di poeta che chiede al lettore/ascoltatore di vedere gli accadimenti con gli occhi della mente. Frequenti sono i richiami alla poesia iacoponica che dà sostanza al suo amore ardente per la Passione di Cristo, e al suo bisogno di conformarsi a quel modello:

«Unde beatus Jacobus de Tuderto dicit: O amore de caritate perche me ha cossi ferito. Lor cose tuto pertito e arde per amore. Arde et incende e nullo trova luoco. Non po fugere lo focho perche e ligato. Si se consume come cera al fuoco [...] domando di poter fugire uno poco et in fornace trovasse locato. Dime dove so menato a si forte languire. Vivendo sic morire tanto monta lo ardore»⁴.

Sono versi di forte emozione che esplode in tormento mistico con cui il tudertino medita la Passione per risentirla nel proprio corpo; si pone così sulla scia di s. Francesco alla Verna, che aveva voluto «teatralizzare» la sua morte per farne un dramma sacro col rivivere le ultime tappe dell'esistenza di Cristo e lasciare ai suoi frati una immagine memorativa indelebile.

San Francesco ha avuto dunque il grande merito di aver riportato Cristo vicino agli uomini, e la sua spiritualità evangelica è connessa con questa «contemporaneità» con Cristo, ricercata e vissuta con la predicazione della Croce prima, e con la sua morte dopo, nelle reali e tormentate vicende della sua passione che è al centro di tutto: della mistica, della teologia, della predicazione, della poesia drammatica e dell'arte. Per questo i francescani, interpreti di questa nuova realtà, a partire soprattutto dalla fine del Duecento e per tutto il Quattrocento, esercitarono un influsso sulla vita dei popoli non solo in Italia, ma in tutta Europa.

Meditazione sui dolori di Cristo

Nella spiritualità francescana grande rilievo assume la meditazione sui dolori di Cristo, derivante dalla profonda attenzione che i teologi e gli scrittori tra i frati Minori riservarono all'umanità di Cristo in virtù di una tradizione cristologica che, scrive Roberto Rusconi, «rendeva in ogni caso i frati alquanto sensibili alla 'corporeità' della rivelazione divina, ad una sua dimensione resa tangibile per il tramite dell'incarnazione del Verbo di Dio»⁵.

A chiarificazione di questo concetto mi sembra opportuno riportare alcune riflessioni di Antonio da Bitonto quando scrive che

«i dolori di Cristo nella Passione sono stati di una tale intensità da prefigurare e superare le sofferenze, i travagli, le tribolazioni e le difficoltà che hanno affrontato, affrontano e affronteranno i martiri, i confessori, le vergini, gli apostoli, i profeti, i patriarchi e tutti i giusti. Quindi, l'abbruciamento di Lorenzo, la lapidazione di Stefano, la decollazione di Bartolomeo ed altre pene di martiri Gesù le sentiva in sé più di loro stessi»⁶.

sermoni furono stampati per i tipi di Giovanni Hertzog, Venetiis 1496; A. Gaeta, *Antonio da Bitonto ofm, oratore e teologo del secolo XV*, Baronissi 1952, 108.

4 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis. Sermo 58: feria VI in Parasceve*. Questi sermoni furono stampati una sola volta per i tipi di Giovanni Hertzog, Venetiis 1449. Il sermone occupa le carte 174r-197v; qui 186r, nell'incunabulo 312 della Biblioteca Comunale di Assisi, ora nella Biblioteca del Sacro Convento. La copia incompleta del ms. è dedicata al principe Guidantonio da Montefeltro. Per completezza di informazione ricordo che il testo dei sermoni è contenuto, in forma parziale, in un solo testimone manoscritto, il Vaticano lat. 1237, ff. 1r-62v.

5 R. Rusconi, *Francesco d'Assisi, i frati Minori e le immagini*, in *Le immagini del Francescanesimo*. Atti del XXXVI Convegno Internazionale della SISF (Assisi 9-11 ottobre 2008), Spoleto 2009, 17-18.

6 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis. Sermo 58*, c. 176r: «[...] tanta enim fuit pena doloris

Ancora un tocco di originalità si registra nella fusione della Passione del Figlio con quella della Madre il cui dolore era talmente intenso che tutte le creature del mondo non avrebbero potuto sopportarlo e dalla evocazione della profezia di Simeone a Maria sulla spada che le avrebbe trafitto l'anima⁷. In questo sermone frequenti sono i richiami alla *Donna del Paradiso* di Jacopone da Todi con appassionate rievocazioni del racconto evangelico in cui si fondono pietà e dolore in una alternanza di veri quadri che comprendono anche scene di vita intima di famiglia in cui il dialogo assume un ruolo rilevante dove la Madonna ha una parte preponderante. Sono tutti elementi che servono a colorire i quadri, ad osservare la vita di Gesù come poteva essere, a commuoverci dinanzi al dolore e alla compassione. L'autore ci prepara così al dramma finale sin dalla vigilia della Passione e morte annunciate dal Figlio alla Madre in un dialogo più familiare del solito:

«Colloquiando in tono più familiare del solito, il Figlio si rivolge alla Madre: "O benedetta Vergine, Madre diletta, domani sarò separato da Te; andrò a morte come un agnello. Consolati con questo corpo purissimo che mi hai donato. Infatti non potrò rimanere in questa carne mortale amabilmente più a lungo con te. Si avvicina il tempo in cui si compia per mezzo dell'ingiustizia dei giudei tutto quello che i profeti hanno scritto su di me". A quelle parole, la Vergine delle Vergini per lungo tempo non ebbe forza di parlare perché sembrava esanime o addirittura morta». Il suo cuore di madre si ribella a tale sorte: «hoc supportare non valeo, ut te iudei hac de causa purum et innocentem occidant»⁸.

Il bitontino, con la spontaneità di un regista inconsapevole (fino a che punto inconsapevole?) fa scorrere in un ampio svolgimento scenico, in sequenza e con scioltezza, tutti i momenti di attesa e di dolore della Vergine. Tenendo sott'occhio la storia della Passione, fa iniziare la rappresentazione da lontano, dal momento in cui la Madre di Cristo riceve l'annuncio dell'arresto del Figlio. E' da qui che le due Passioni viaggiano parallele. L'autore e regista segue l'immane tragedia conducendo il lettore/ascoltatore in casa della Maddalena che è testimone dell'annuncio di Giovanni sull'arresto di Gesù. A tale annuncio segue l'esplosione di dolore, il precipitarsi della Madre sulla strada, l'assistere da lontano al processo e alla condanna del Figlio, alla *Via crucis*, all'elevazione della Croce e alla morte del Redentore.

Il quadro narrativo si sposta ora sul Calvario dove Gesù è deposto dalla Croce, adagiato fra le braccia della Madre straziata dall'immane dolore che sembra soffocare la voce degli altri presenti, dove la Vergine Maria diventa l'emblema di una tragedia che accomuna tutte le madri le quali, nella violenza della morte, si vedono strappate il proprio figlio. Sono sequenze brevi, scene che rapidamente si accavallano ma che hanno al centro sempre Maria. E' Lei la protagonista principale di questo genere teatrale «nuovo e curioso» che Vincenzo De Bartholomaeis definisce «del Sermone»⁹.

Christi, quante fuerunt, sunt et erunt passiones, labores, tribulationes et angustie martirum, confessorum, virginum, apostolorum, prophetarum, patriarcharum et omnium iustorum, quia talia providens omnia in se supportabat. Unde adustio Laurentii, lapidatio Stephani, decollatio Batholomei et aliae pene martirum magis eis Christus in se sentiebat».

7 Ivi., c.176v: «[...] Quia tantam amaritudinem sentiebat Christus quantam videbat in matre pro dolore sue passionis et quoniam dolor matris eius virginis benedictae erat intensissimus adeo ut omnes creature mundi eum sustinere non possent. Unde Luce dicitur: " ipsius animam pertransibit gladius et totus reverberatur in filio". Ideo dolor eius erat acutissimus [...].»

8 Ivi., c.179r: «[...] familiariter ultra solitum colloquiando, aiebat dominus sue sanctissime matri: " benedicta virgo et mater dilectissima, mane sequenti sum recessurus a te; iturus velut agnus ad mortem, accipe quamvis consolationem de hac carne purissima quam mihi donasti. Iam enim amplius tecum familiariter cum hac carne mortali manere non potero. Tempus enim prope est ut quicquid prophete scripserunt de me per iudeorum nequitiam adimpleatur". Ad qua verba velut exanimis et mortua virgo virginum iam effecta per magnum spacium loqui non potuit [...].»

9 V.De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna 1924, 326.

Dramma in scena

Nel Medioevo, il sermone predicato dai frati francescani con le parole e con i gesti, suscitava nell'ascoltatore un intimo appagamento e un effetto enorme. La predicazione francescana rappresentava una maniera tutta sensibile e naturale di concepire la religione e il suo carattere mistico non le impediva di avvalersi di immagini vive e familiari che trovavano terreno fertile nel contesto ecclesiastico, sua scenografia naturale che trasformava il sermone in rappresentazione. La navata centrale fungeva da palcoscenico e zone diverse diventavano luoghi dell'azione. Il coro rappresentava Gerusalemme. Nella chiesa-teatro l'attore, come già per Onorio di Autun, è il sacerdote celebrante che regge il Vangelo; la rappresentazione lo interrompe per mettere in scena le parole che ha appena letto. Certo, il sermone non costituisce prova di «teatro», ma l'effetto è lo stesso. Molto dipende dall'estro del predicatore, dalla sua capacità di regista e dalla messa in opera del *ludus scenicus*. Nella chiesa, - e da qui lo spettacolo si sarebbe via via conquistato gli spazi esterni- c'è tutto quello che occorre: il testo della Scrittura, il pubblico, il pulpito e il predicatore che svolge il doppio ruolo di autore e di regista, il cui successo dipende dalla capacità di interpretazione dei testi, dall'integrazione di episodi non riportati dal Vangelo, dalle modulazioni vocali a seconda dei momenti narrati, dalla gestualità che crea un rapporto funzionale con la voce. Insomma, la correlazione di tutti questi elementi è necessaria al *ludus*, al gioco della narrazione amplificata per interessare un pubblico di ascoltatori/spettatori¹⁰ La funzione del sermone, infatti, è solo un momento della pratica della predicazione che «è anzitutto messaggio rivolto ad un uditorio e, come tale, è spettacolo, rappresentazione scenica»¹¹. Certo, gli stimoli che danno origine allo spettacolo variano da situazione a situazione e, soprattutto, da predicatore a predicatore; questi infatti si giocava la reputazione sulle immagini mentali che potevano dare origine - come nel caso di s. Bernardino da Siena - anche a risvolti comici che in quel tempo costituivano «una spia non solo della cultura di chi trasmette il messaggio, ma anche di quella del mondo che lo riceve»¹².

Antonio da Bitonto, pur richiamandosi allo stile di s. Bernardino, se ne discosta nelle modalità estrinseche della sua predicazione, in quanto il Senese, da giullare professionista, intreccia e improvvisa creando spettacoli nello spettacolo, ottenendo un risultato straordinario, quello cioè di trasformare il teatro da immagine negativa e pericolosa in strumento di catechizzazione delle coscienze, insomma «come pratica quotidiana di penitenza e di rapporto con il sacro»¹³. Inoltre, la traduzione in chiave comico-realistica dell'*exemplum* latino contribuiva al rinnovamento della predicazione promossa da san Bernardino, che recuperava non solo i temi morali, ma anche lo stile popolare della primitiva missione francescana¹⁴. Con la messa in scena degli *exempla* attinti

10 Su questi aspetti, vedi M. Oldoni, *La "Scena" del Medioevo*, in G. Cavallo, Cl. Leonardi, E. Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, I.2, *La circolazione del testo*, Roma 1994, 489-535, in partic. 489-503. D'obbligo è il riferimento ad A. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV-XV-XVI*, Firenze 1872. Sul pensiero di Onorio di Autun, vedi P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1995, 641-643; Idem, *L'antico teatro religioso italiano*. Biblioteca di cultura diretta da G.B. Bronzini (Saggi, 1), Matera 1966.

11 L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana III. Le forme del testo*, II. *La prosa*, Torino 1984, 1041-1074.

12 C. Delcorno, *Rassegna di studi sulla predicazione medievale e umanistica (1970-1980)*, in *Lettere italiane* XXXIII (1981) 2, 235-376. Mi si permetta in proposito di rinviare anche a F. Moretti, *Sorridere sul pulpito, ridere in piazza. Gli "Exempla" nella predicazione del XIII secolo*, in *Studi Francescani* 98 (2001), 131-178. Sul modo di predicare di s. Bernardino da Siena, si veda L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, 145-226 con ricca bibliografia alle pp. 227-242. Per le edizioni delle opere di s. Bernardino, si veda C. Delcorno (a cura di), *Bernardino da Siena, Prediche volgari sul campo di Siena 1427*, Milano 1989.

13 S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, 15-67.

14 La bibliografia su questi aspetti è cospicua. Mi limito pertanto a C. Delcorno, *Origini della predicazione francescana*, in *Francesco d'Assisi e il francescanesimo dal 1216 al 1226*. Atti del IV Convegno Internazionale della SISF (Assisi, 15-17 ottobre 1976), Assisi 1977, 127-160; Z. Zafarana, *La predicazione francescana*, in

soprattutto dalla storia contemporanea, da episodi di cronaca spicciola e, in particolare, dall'esperienza personale, il successo del predicatore senese era scontato. E l'immersione nel folklore al cui interno si introducono schegge sempre più vistose del quotidiano e con esse le paure, i desideri, le credenze, le ansie di una società, è prova della sua vocazione popolareggiante, specie se accompagnata da uno spontaneo umorismo e da una vivace capacità mimetica¹⁵. Più pacato e meno popolare è il modo di predicare del frate bitontino che, come il suo maestro Bernardino, sotto la cui guida si era formato, possedeva le qualità del buon predicatore, vale a dire l'esperienza, la conoscenza di fatti e di uomini, un bagaglio culturale di tutto rispetto, l'abilità oratoria e anche e soprattutto la capacità di farsi intendere senza l'uso di un linguaggio speculativo, capace quindi di trascinare il pubblico.

Il fervore mistico che pervade tutto il sermone sulla Passione di frate Antonio da Bitonto, ci mette per l'appunto, imprevedibilmente sotto gli occhi un punto di riferimento, il pubblico, che Massimo Oldoni definisce " il pubblico di Gesù"¹⁶, condotto passo passo all'interno del dramma: un pubblico non passivo, ma partecipe della tragedia, anzi chiamatovi dentro, fino a cogliere i tratti caratteristici di questo teatro. Perché di teatro si tratta, o meglio, di un sermone fattosi teatro, dove i tratti dei personaggi che calcano la scena, «manifestano l'espressione dei sentimenti che emergono da profonde pieghe psicologiche ingenua e spontanee, tuttavia pervase da una forza di fede e di suggestione partecipe del crudo realismo del dramma»¹⁷ che sta per compiersi o che si è già compiuto. Ma, si badi, questa non è tanto la psicologia dello scrittore, dell'autore o del predicatore, quanto invece quella del lettore che si fa pubblico, che trasforma con un processo mentale il sermone in teatro.

Il teatro e l'arte religiosa subirono il fascino della devozione alla Passione e ne seguirono da vicino l'evoluzione, conformandosi alle sue nuove concezioni. Tutta la letteratura di questi tempi stimola in sommo grado la pietà cristiana con descrizioni realistiche del Cristo sofferente e agonizzante sulla Croce, che il teatro e l'arte religiosa hanno rappresentato sulla scena con i vari episodi della Passione del Cristo Salvatore.

Il sermone sulla Passione di Antonio da Bitonto è uno degli esempi della evoluzione della devozione in teatro. In esso l'autore manifesta una insospettabile capacità di regia che trascina sulla scena il lettore/ascoltatore che assume poi il ruolo di attore e, in qualche modo, anche quello di coautore dell'opera, oltre che quello di testimone diretto non solo del tradimento di Giuda e della condanna di Pilato, ma anche dello smarrimento e dello strazio della Vergine.

Certamente, il *Pianto de la Madonna de la Passione del Figliolo Iesu Cristo* di Jacopone resta il più bello e il più potente dramma sacro che sia mai stato scritto, ma anche nel sermone della Passione di Antonio da Bitonto si colgono vistosi segni di una confidenza poetica, che non raggiunge certo le vette dello *Stabat Mater*, ma che comunque respira una certa aria di famiglia anche per l'impeto drammatico, la sincerità e profondità del sentimento religioso, a cui dà forza con una vena poetica presa in prestito dal *Saluto alla Vergine* di Jacopone perché il contenuto della predica sia più facilmente memorabile:

«Ave digna de honore, verace insegna del popolo cristiano, per cui salvati siamo pro Jesu Cristo redemptore. Tu sola fuisti degna el caro precio del mundo portare. Tu sei vera insegna assequir Christo quando vole tornare a luy. Te

Francescanesimo e vita religiosa dei laici nel '200. Atti dell'VIII Convegno Internazionale della SISF (Assisi 16-18 ottobre 1980), Assisi 1981, 203-250; J. Dalarun, *Francesco nei sermoni: agiografia e predicazione*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*. Atti del XXII Convegno Internazionale della SISF (Assisi, 13-15 ottobre 1994), Spoleto 1995, 339-404; Cl. Leonardi, *Introduzione a La Letteratura francescana*. vol. I. *Francesco e Chira d'Assisi*, Milano 2004, XIII-CLXXVII; G. G. Merlo, *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*, Padova 2006, 86-107.

15 Sui modi e i mezzi di predicazione di san Bernardino, si veda C. Delcorno *L' "Exemplum" nella predicazione di Bernardino da Siena*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, Todi 1976, 73-107.

16 M. Oldoni, *Il pubblico di Gesù: Le "Meditaciones de Passione Christi"*, in *Santi e Santità nel secolo XVI*. Atti del XV Convegno Internazionale della SISF (Assisi 15-17 ottobre 1987), Assisi 1989, 199-217.

17 Oldoni, *Il pubblico di Gesù*, 206

volgiamo pregare, beato segno in cui fo posto e fixo Iesu Christo crucifixo che guardi e defendi nuy dal suo furore»¹⁸.

Qui c'è tutta l'abilità dello scrittore/predicatore che tiene continuamente desto il lettore/spettatore con accorgimenti letterari che a mo' di *exemplum*, fungono da stimolo al tessuto della narrazione suscitando emozioni e commozioni. Ne è esempio lo smarrimento di Maria che, nel vano tentativo di portare aiuto al Figlio, lo vede cadere sotto il peso della croce¹⁹.

Nel suo sermone, il frate bitontino ha saputo adottare, a mio parere, un tipo di *meditacio* ottenuto per quadri narrativi dove, anche il monologo di Maria con le sue reazioni psicologiche, si rivela essenziale per catturare la partecipazione del pubblico/lettore, che ha potuto «vedere con gli occhi della mente»²⁰ e dividerne le sofferenze. Il suo coinvolgimento è totale dopo che ha potuto intuire anche lo stato d'animo di Gesù attraverso le parole della Madre:

«O padre, tua è la potenza, tuo è il regno, tu sei nell'alto dei cieli, tu sei la salvezza del genere umano. Salva dunque il mio figliolo, fa' che egli non muoia [...]»²¹.

La speranza di Maria non si esaurisce nella preghiera disperata al Padre. E' al Figlio che ora si rivolge chiedendo disperatamente pietà:

«O figlio mio dolcissimo, che cosa sento di te? Come puoi morire senza di me? Tu sei carne della mia carne e i tuoi dolori sono anche i miei. Gli oltraggi a te fatti, feriscono anche me. O figlio, implora il padre tuo perché ascolti almeno le tue preghiere, dal momento che non sembra prestare ascolto alle mie». Smarrita e inascoltata, si rivolge allora alla Maddalena: «Dà sollievo al mio dolore, Maddalena. Porto nel cuore una pena che non posso più sopportare dopo che in visione ho visto questa notte mio figlio legato come un ladrone»²².

E fra sé e sé dice:

«O madre dolorosa, oggi si è compiuto tutto il contrario di quanto annunciato dall'Arcangelo Gabriele e da Elisabetta, tua parente, ma confido nella forza di sopportazione del mio figliuolo che mi darà coraggio»²³.

Nel pianto e nel dolore giunse poi da Caifa nel cui palazzo si trovava prigioniero il Signore, ma non potendo né vederlo, né parlargli, piangeva amaramente dinanzi alle porte del palazzo²⁴.

18 A proposito di Jacopone da Todi, sarebbe utile una indagine, già sollecitata da Silvestro Nessi, tesa a stabilire quale conoscenza e quale considerazione si avesse del tudertino nel '400, perlomeno nell'ambiente colto francescano. È noto infatti che oltre ad Antonio da Bitonto, altre colonne dell'Osservanza francescana hanno spesso parlato di Jacopone nei loro sermoni e nei loro scritti, riportando passi delle sue laude (come è evidente in Antonio da Bitonto), degli inni latini, dei "detti", «riferendo espressioni e motti che una tradizione altrimenti incontrollabile gli attribuiva, a volte citando come suoi brani di poesie su cui ancora oggi pesano incertezza e dubbi circa la paternità. Non è questo- insiste Nessi- un lavoro che può dare qualche frutto, e che dunque vale la pena che venga affrontato?». Si rimanda a S. Nessi, *Lo stato attuale della critica iacoponica*, in *Atti del Convegno storico iacoponico in occasione del 750° anniversario della nascita di Jacopone da Todi* (Todi, 29-30 novembre 1980) a cura di E. Menestò, Firenze 1981, 39-64; Idem, *Jacopone da Todi: «Nova et Vetera»*, in *Il Santo* 50 (2010), 55-93.

19 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis. Sermo 58*, c.177. Sulle tecniche di rappresentazione, vedi P.Ventroni, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in G. Auzzas, G.Baffetti, C. Delcorno (a cura di), *Letteratura in forma di sermone: i rapporti fra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del seminario di Studi, Firenze 2003, 255-280; G. Cremascoli, *Il sacro nella poesia mediolatina*, in Cavallo, Leonardi, Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario... cit.*, .1. *Il Medioevo latino*, I.2, *La produzione del testo*, II, Roma 1993, 111-156.

20 Oldoni, *Il pubblico di Gesù*, 207.

21 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis. Sermo 58*, cc. 188r-188v

22 Ivi.

23 Ivi.

24 Ivi, 191r-192v«[...] O Pater tua est potentia; tuum regnum; tu es super omnes celos; solum ergo tuum velle sufficit ad salutem humani generis. Parce igitur filio meo ne pro eo moriatur [...] O fili mi dulcissime, quid est hoc quod audio de te? En morieris sine me, fili mi? O fili mi, percussiones tue mee sunt. Caro tua, caro mea est. Obpropria tua mea sunt. O fili mi, recurras ad patrem tuum, forsitan exaudiet te, quia non videtur exaudire me. [...]. Se vertebat ad Magdalenam et dicebat: " succurre mihi Magdalena, ionto me adosso pena, che non la posso supportare. Questa e la visione che io abe in oratione questa nocte passata, vedens el mio fiolo caro chera legato amaro e andava come latrone

Nel suo disperato monologo, Maria è colta nell'atto di contemplare nel silenzio e nel più profondo dolore la Passione del Cristo a cui è associata nella missione redentrice perché madre sia del Figlio morente sia del Dio morente. E proprio per questa duplice identità essa soffre un dolore che nessun essere umano ha mai sofferto, secondo solo a quello del Figlio che, consapevole delle virtù e dei meriti della Madre, l'ha resa partecipe dei suoi dolori e compartecipe della redenzione dell'umanità.

Anche nell'ultimo inascoltato grido rivolto al Padre, Maria condivide in tutto la sorte del Figlio. Ma non v'è risposta al perché di tanto dolore nel monologo disperato con cui chiede ragione del silenzio di Dio di fronte alla sofferenza del Figlio. Alla mancata risposta del Padre, Maria chiede conforto alla Maddalena, altra figura chiave della Passione assieme a quella di Giovanni.

Il testo raggiunge momenti di più alto *pathos* nella narrazione della *Via Crucis* che precede la crocifissione, fino a tentare una operazione visiva e una sorta di rappresentazione sonora dell'episodio, che raggiunge un grado di partecipazione apprezzabile da parte del pubblico/lettore, che segue le sequenze cogliendone anche i particolari emotivi, paesaggistici e i pianti delle donne:

«Seguiva il figlio l'addolorata Madre in compagnia di Maria Maddalena che, più degli altri, eccettuata Maria, sentiva il cuore straziato dal dolore. Seguivano altre donne che la sorreggevano come se fosse morta. Con straziante affanno andava incontro al figlio, sventurata madre, per aiutarlo a portare la Croce, che, alta e pesante, tormentava Gesù insanguinato per le percosse e sfinito dallo scorrere del sangue. Ma i servi del diavolo, per evitare che toccasse il figlio, la facevano rovinare a terra. L'afflitta madre si rivolse allora a Giovanni e Maddalena con queste parole: "Vi prego, conducetemi in un luogo dove possa avere la possibilità di vedere e toccare mio Figlio prima che io muoia qui sopraffatta dallo strazio". Giunti dinanzi alla porta della città, guardando da lontano e vedendo suo figlio sfinito sotto la Croce, angosciata a Lui si rivolse: "Figlio mio, tu mi farai morire. Figlio mio, tu non hai la forza di trascinarci; non puoi portare ancora oltre la Croce, ma io non posso aiutarti. Che cosa potrò dunque fare?"»²⁵.

Il monte Calvario non è, nella visione di frate Antonio, distante dalla porta della città da dove lo sguardo di Maria riesce a cogliere non solo il monte e la Croce, ma anche lo stato fisico del Figlio. Pare che tutto si muova secondo una accorta regia che colloca tutto in primo piano: dalle donne piangenti, ai *ministri diaboli*, alla folla che, pur non richiamata nel testo, non è assente, ma intuita, testimone muta della spogliazione di Cristo e della sua crocifissione. Totale è, a questo punto, il coinvolgimento del pubblico/lettore, ora che ha potuto intuire lo stato d'animo di Gesù dalle parole della Madre:

«O figlio dolcissimo, o santissimo figlio, la tua afflizione sarà la mia pena, perpetuo dolore delle mie angustie. O dolce refrigerio e gioia del mio cuore, il tuo dolore mi fa venir meno, non ho più la forza di reggermi. Sei proprio tu il mio figliuolo così straziato? Pronunciate queste parole, cadde a terra come morta. Gesù, a quella vista non ebbe più la forza per l'intenso dolore di portare la Croce e cadde [...]. Giunti nel luogo detto Calvario, lì lo crocifissero dopo averlo spogliato delle sue vesti. La madre, con nuovi strazi affrettò il passo verso di Lui e abbracciandolo e baciandolo, avvolse i fianchi col velo con cui copriva il suo capo»²⁶.

[...]. Se vertebat ad semetipsam dicens : " O mater dolorosa, in te hodie versa sunt in contrarium omnia que dicta sunt tibi ab arcangelo Gabriele et ab Helisabet cognata tua; sed spero quod fortitudo patientie filii mei patientiam mihi prestabit". Et sic cum dolore et fletu venit usque ad domum Cayphe ubi dominus captivus stabat nec tum eum videre aut alloqui poterat, sed pro foribus amare flebat [...]. L'uso del volgare inframezzato al latino, non sempre compatto nei sermoni di frate Antonio, denota la vicinanza alla predicazione effettiva, stesa successivamente in latino. Questo rapido passaggio dal latino al volgare e dal volgare al latino è un procedimento tipico di chi sa dominare due lingue ed è adottato soprattutto dai frati Minori, che erano portati a vivere con fervore mistico la Passione di Cristo. Il brano in volgare sopra riportato denota la conoscenza del bitontino della produzione poetica iacoponica di cui non esita a servirsi, come a riconoscerne la grandezza e la bellezza: cf. Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di F.Mancini, Bari 1974, 201-204. 25 Ivi, c.191r.

26 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis*. Sermo 58, cc.191r-192v : «[...] Sequebatur eum mestissima mater cum Maria Magdalena que, excepta matre, super omnes dolebat. Et alie mulieres plangentes a quibus velut mortua sustentabatur. Hec illa ansiabat ire versus filium, misera mater, ut eum iuaret ad crucem portandam, que magna et ponderosa nimis affligebat Iesum verberibus cruentatum et sanguine deficiente debilitatum. Sed ministri diabuli ne filium tangeret in terram eam cadere faciebant. Tunc, angustiata mater ait Iohannem et Magdalenam: "ducite me, queso, ad locum quia valeam videre et tangere filium meum antequam pro dolore hic moriar". Et proveniens per

E' questa una rappresentazione di grande impatto emotivo, una rappresentazione della gestualità del dolore di cui lo scrittore si serve con variazioni sul tema per catturare il pubblico di cui sente doversi occupare in rapporto alla scena che si arricchisce di sequenze nuove, come lo svenimento di Maria e la successiva caduta di Gesù sotto la Croce. In tal modo, con il silenzio parlato del lettore/spettatore, l'autore è riuscito a creare «l'incantamento», rifuggendo dal fantastico, dal metafisico e dal mistico: Cristo, la Maddalena, Giovanni, Maria, tutto si umanizza su un piano umile e popolare.

Allo stesso modo e con la stessa tecnica lo scrittore, tralasciando di seguire passo passo i testi scritturali e, mettendo in scena Maria, Giovanni e Maria Maddalena, inventa nuovi quadri narrativi; per tenere, inoltre, ancora più desta l'attenzione, alterna latino e volgare allo scopo di mettere in risalto un recitativo dove tenerezza e disperazione si incontrano e si scontrano:

«[...] Mentre il Signore è flagellato per tutta la notte, Giovanni evangelista, sebbene non lo specifichi nel Vangelo, ma tuttavia come si crede per spirito di pietà, si recò dalla Madre di Gesù per informarla sulla sorte del Figlio e su quanto di Lui aveva visto. La Vergine, così come molti credono, si trovava in Betània. Altri dicono si trovasse nel cenacolo dove il figlio Gesù aveva cenato con i suoi discepoli. Ma non importa sapere dove si trovasse. E' certo comunque che la Vergine insonne aspettava in preghiera notizie di suo Figlio. Quando Giovanni, piangendo giunse a casa e bussò alla porta, Maddalena si precipitò ad aprire e, venuta a conoscenza della triste sorte del suo Maestro, a lui che piangeva amaramente, impose di tacere. La Madre, che era in angosciosa attesa, cercando di sapere più di quanto avesse udito, si precipitò alla porta e disse a Giovanni: "Tu che sei stato con mio Figlio, hai forse saputo se ha subito qualche sventura?" Ma Giovanni, sopraffatto dal dolore, non riusciva a pronunziar parola. Allora la Madre ancora più angosciata: "Tu, Giovanni, figlio mio, sei così afflitto e non parli? Sei tu forse il messaggero del dolore che io aspettavo con tanta angoscia?" Rispose Giovanni in qualche modo raccogliendo le forze: "*O madre dolorosa e straziata, in questo puncto più che fosse già mai vostro filiolo tradito e compuncto, gridano a lora tutti guai guai. Johannes piange forte e dice: 'di me Jesu e stato percossa da Judei, venite lo avedere madre mia cara, che gran paura ho che non lo trovarite vivo. Batuto lanno tuta la nocte a gara. Credo che gli sia di vita privo. La donna odendo la novella amara degli ochi li cade le lacrime a rivo. Crida o Dio habia di me pietade. E quasi come morta in terra cade. La Magdalena la teneva ne le braze ricolta e fecia gran strida. E con le mane se percote la facia. Dime, maiestro mio Jesu, crida. O maiestro Jesu, o patre caro. Come fara la tua dolente matre? E pocho stete e Maria se levava e dixit dove e lo mio caro figliolo, poi a la Magdalena se voltava e al discipolo cum gran dolore pianzendo forte el viso se busava. Dicendo oime che so lassato solo. Disse Johanne ogni homo la abbandonato. Giuda el tradì et Pietro la negato [...]*"»²⁷.

Con Maria anche il pubblico/lettore è condotto in un vortice di emozioni dove si intrecciano

methodum ad portam civitatis, aspiciens a longe, videns filium sub cruce pene deficientem, afflicta nimis cepit dicere: " Fili mi, hec mihi dabit ut per te moriar; Fili mi, ambulare non potes; crucem amplius non vales. Te iuvare non sinor. Quid igitur faciam, Fili mi? [...] O Fili dulcissime, o Fili santissime nimis angustiatu, mihi languor assiduus restat vite perpetuus dolor angustiarum. O dulce refrigerium et mei cordis gaudium quantum es turbatus, iam in me ipsa deficio, me sustinere non valeo. Es Fili laceratus?" Et hec dicens in terram velut mortua cecidit. Quod videns Jesus pre dolore amplius ire et crucem portare non valuit, sed in terram Filius cecidit [...]. Et postquam venerunt in locum qui vocatur Calvarium, ibi crucifixerunt eum, expoliantes eum omnibus vestimentis. Et propter hoc, renovatis plagis, pia mater ocuis cucurrit ad eum et amplectens et osculans eum, cooperuit eum circa lumbos [...] sed aliqui dicunt quod existens in cruce dominus coopertus est a matre sua, que in lumbis eius proiciens pannum capitis sui miraculose se involvit in eum [...]».

Secondo Chiara Frugoni lo svenimento della Vergine «non è soltanto una visualizzazione della compassione per il Figlio crocifisso, ferito anche dopo morto. Maria sviene perché soffre così intensamente da provare i dolori del parto, quei dolori da cui era stata esentata dalla nascita di Cristo; partorisce la salvezza di tutta l'umanità, diventa la madre di tutta l'umanità»: Frugoni, *La voce delle immagini.*, 197-198 e nt. 68 a p. 208; cf. Ruperti Tuitiensis, *Commentaria in Evangelium Sancti Iohannis*, in P.L. 169, coll. 789c-790c

27 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis. Serno 58*, cc.188r-188v : «[...] Sed dum per totam noctem flagellatur dominus, Johannes evangelista quamvis non explicet in evangelio, tamen ut pie creditur, ivit ad matrem Jesu ut nunciaret ei quid de filio suo viderat. Virgo sicut a multis creditur, erat in Bethania. Aliqui dicunt erat in cenaculo ubi filius eius Jesus cenaverat cum discipulis suis. Sed ubicumque fuerit non refert. Tamen est quia ipsa virgo pervigil in oratione expectabat audire nova de filio suo. Cum autem Johannes totus gemebundus venisset ad domum et pulsasset ad ostium, Magdalena venit citius ad aperiendum, et audito tristi nuncio de magistro suo, silentium imperabat Johanni amare ploranti. Sed ut dolorosa mater curiosa sciscitans hoc audiret, citius cucurrit ad ostium et ait Johanni : " Tu ivisti cum filio meo. Scis ne aliquid de filio meo patitur ne aliquid mali?" Sed Johannes per dolorem loqui non poterat. Et nimis adflicta mater ait : " Tu, fili mi, Johannes, ita adflictu, et mihi non loqueris? Esne tu nunciis ille quem tanto dolore expectabam?" Et Johannes utcumque resumtis viribus ait : "dolorosa mater et adflicta[...]"».

meditazione e riflessione sulla figura di una donna che esprime la propria disperazione nel dialogo con i suoi interlocutori:

«[...] O Maddalena è questo il mio figliuolo? E voi, amate sorelle non riconoscete il vostro caro nipote? [...]»²⁸.

Con la meditazione e la riflessione sulla Passione di Cristo ci troviamo a soffrire accanto al dolore di Maria, più intenso di quello del Figlio che si è sottoposto a sofferenza fisica volontaria per la salvezza dell'umanità insidiata dall'antico nemico, perché quello che Gesù fece per la nostra redenzione fu volontariamente scelto per vincere il demonio, nemico del genere umano:

«Per questo, non faccio la volontà del nemico, ma tutto il contrario, perché con la mia morte, distruggo la morte eterna. Per questo subisco tutto ciò di mia volontà e non di necessità e vado liberamente a morte per la salvezza del genere umano, perché così è scritto: "Era necessario che Cristo patisse". Alle parole del Figlio, la Madre, con lo strazio nel cuore, piangendo, singhiozzando e sospirando fece con la testa segno di rassegnazione e lo benedisse»²⁹.

In quel gesto di assenso, Maria manifesta la sua anima e il segno della ragione: un gesto che vale uno spettacolo. In quel rassegnato movimento del capo c'è tutta la consapevolezza che l'attuazione del piano divino è possibile solo attraverso Maria destinata ad essere «Vergine madre, figlia del tuo figlio, /umile ed alta più che creatura» (*Par.* XXXIII, vv. 1-2). Tuttavia, ora smarrita e straziata implora il suo amato, i Giudei, la croce, la morte:

«[...] Concedimi, o figlio, di morire con te che sei portato a morte come un agnello innocente. Che vita sarà quella di una madre senza il figlio? O figlio, portami con te; tu che sei stato generoso con tutti, non essere insensibile verso tua madre addolorata. Niente potrà essermi più gradito in questo momento che morire abbracciata a te sulla croce. Niente potrà essermi più amaro che vivere dopo la tua morte, tu che eri padre, madre, sposo, fratello, tu che per me eri tutto. Ora invece non ho più parenti, vedova del mio sposo, senza più fratello, né figlio. Ecco, ho perso tutto. Dov'è quel tuo amabile sguardo e quel bellissimo volto che anche gli angeli desiderano contemplare? Tu che eri bello nell'aspetto sei diventato per i tuoi figli il più sgraziato di tutti. Dov'è ora quel tuo carezzevole parlare e quella tua condotta mansueta? Perché la tua tunica è di color rosso? Dov'è quella che io ti ho cucita? Dove andrò figlio mio? Che cosa farò? E ai giudei: " O crudeli giudei, non abbiate riguardo per me; dopo che avete crocifisso mio figlio, crocifiggete con lui anche sua madre o, se ritenete, infliggetele una morte ancor più crudele". Alla croce: "O croce crudele, perchè me lo hai portato via? Io lo stringevo tra le mie braccia e tu invece lo inchiodi. Io l'ho coperto con panni e tu lo hai issato sulla croce. Io l'ho vestito con tunica e tu l'hai coperto con sangue. Io l'ho nutrito con latte e tu gli hai dato da bere aceto e fiele. Restituiscimi il figlio perché possa meglio curarlo, o quanto meno, piegati come ramo, perché possa toccarlo". E infine alla morte: " Dimostra la tua potenza o crudele morte; sciogli i lacci del corpo; fa' che io muoia assieme al mio figliuolo perché dove andrà un figlio senza la madre? O morte, abbi pietà di me! Tu sola mi sei di conforto, tu sola puoi darmi aiuto. Abbrevia i miei dolori [...]»³⁰.

28 Ivi., c.188v: « [...] O Magdalena estne filius meus iste? O sorores care agnoscitisne nepotem vestrum? [...]».

29 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis. Sermo* 58, c. 182v: «[...] nec facio voluntatem inimici, immo totum oppositum quia per mortem meam destruo mortem eternam, quam antiquus hostis conatus est contra genus humanum inducere. Et ideo propter hec omnia de voluntate facio necessitatem, et ideo pro humani generis salute ad mortem libenter ire dispono, quia scriptum est: "oportebat pati Christum". Quibus verbis dolorosa mater nimis commota, doloribus, fletibus et singultibus atque suspiriis annuit et eius filium benedixit[...]».

30 Ivi., c.193r :« [...] Nam pia et afflicta mater dolore nimio agitata, nunc alloquitur filium, nunc alloquitur iudeos, nunc alloquitur crucem, nunc alloquitur mortem. Filio namque sic ait: Veh mihi, fili mi; veh fili, da mihi ut ego moriar tecum. Cur agnus innocens occisus es, fac, fili mi, ut ego tecum moriar. Male remanet sine filio mater. O fili, trahe me tecum, noli esse dolorose matri durus qui cunctis fuisti benignus; nihil mihi gratius in presenti quam te amplexato in cruce commori tecum. Nihil mihi amarius quam vivere, postquam tu mortuus es. O mi nate, tu mihi pater, tu mihi mater, tu mihi sponsus, tu mihi frater, tu mihi filius, tu mihi omnia eras. Nunc orbis parentibus, nunc viduor sponso, nunc desolor fratre, nunc privor prole, nunc ecce omnia perdo. Ubi est ille vultus amabilis in quem desiderant angeli prospicere? Speciosus forma pro filiis hominum factus es omnium indecorosus. Ubi est loquela suavis? Ubi est conversatio mansueta? Quare rubrum est indumentum tuum? Ubi est tunica quam feci tibi fili mi? Quo ibo, fili mi? Ultra quid faciam? Deinde dicit iudeis: " O impii iudei nolite mihi parcere, postquam filium crucifixistis, crucifigite simul et matrem aut si mortem habetis seviorem, prebete". Post hec crucem alloquitur dicens : " O crux severa que matri filii mei facta es, quare abstulisti eum mihi? Ego amplexabar eum brachiis, et tu stringis eum clavis. Ego involvi eum pannis et tu extendisti eum lignis. Ego vestivi eum tunicis et tu induisti eum vestimento sanguinis. Ego potavi eum lacte, et tu potasti eum aceto et felle. Redde ergo filium meum mihi ut melius tractem eum, vel saltem flecte ramos ut tangam eum". Deinde alloquitur mortem dicens :

E', questa di Maria, una preghiera straziante che grida la sua passione materna. È una innovazione ben riuscita dello scrittore la cui motivazione trova la corrispondenza scenico-recitativa nel monologo. Qui l'autore si mette in disparte per assicurarsi consenso partecipativo del lettore/spettatore a cui si chiede un ulteriore sforzo: il suo coinvolgimento emotivo e la sua partecipazione alle fasi della crocifissione, dove il dramma viene intimamente e personalmente vissuto e dove gli accenti di pietoso smarrimento si colgono nell'espressione dell'amore e del dolore materno, nel ricordo del latte dato al figlio bambino.

Adesso, nella fase finale del dramma, la tensione si fa più palpabile e coinvolge il lettore che, da spettatore, viene proiettato sulla scena, come fisicamente coinvolto dagli sviluppi della Passione. Confuso tra la folla tumultuante ai piedi della croce, il lettore/spettatore recita la sua parte, interprete cosciente del dramma in movimento e sollecitato ad assistere alle varie fasi degli insulti: agli sputi, agli schiaffi, alla benda per gli occhi, ai gesti oltraggiosi del volgo che sbeffeggia e irride, accorso a godersi lo spettacolo tra soldati che bestemmiano e percuotono Gesù, tra sacerdoti e scribi che lo scherniscono:

«[...] Infatti, i servi del diavolo percuotevano Gesù, lo bestemmiavano con movimenti scomposti delle loro teste, e schernendolo dicevano: "tu che dici di poter distruggere il tempio e di riedificarlo in tre giorni, salva te stesso e se sei veramente il figlio di Dio, scendi dalla croce". Allo stesso modo si comportavano i sommi sacerdoti che lo dileggiavano in compagnia degli scribi e degli anziani con insulti: "ha salvato gli altri, dicevano, perché non salva se stesso? Se veramente è il re d'Israele, scenda dalla croce e noi gli crederemo". Il centurione, invece, e gli altri soldati che facevano la guardia a Gesù, visto il terremoto, e sentitolo gridare a gran voce, ebbero forte timore e glorificarono Dio con queste parole: "veramente quest'uomo era figlio di Dio e uomo giusto". Tutta la gente lì accorsa allo spettacolo, ripensando a quanto accaduto, se ne tornava percuotendosi il petto [...]»³¹.

Sotto la croce si staglia ora la figura della madre di Gesù ormai morto, che supplica i soldati lì rimasti di risparmiare a suo figlio l'ultimo oltraggio: quello di spezzargli le gambe. Non è più necessario. Il figlio ormai è morto:

«[...] Io sono la sventurata madre di costui già morto in croce. Non è più necessario che voi gli spezziate le gambe; risparmiategli questo oltraggio e io risparmierò a voi la morte che avete dato a mio figlio»³².

Tuttavia, per essere certi di quella morte, uno dei soldati di nome Longino squarciò con la lancia il fianco di Gesù facendone uscire sangue e acqua. Al centro della scena è sempre Maria che, alla vista di quello squarcio nel costato del figlio, sopraffatta da intensissimo dolore, cade a terra come morta. Con questa scena di grande impatto emotivo e forte coinvolgimento Antonio da Bitonto reinventa il ruolo drammatico della Madonna ai piedi della croce mediante un inserto del tutto sconosciuto alla tradizione evangelica. Lo scrittore, infatti, si concede ampi spazi di autonomia rispetto alla narrazione puntuale e fedele del testo evangelico e affida a Giovanni la parte di attore comprimario. Nelle sue parole rintoccano gli accenti della tenerezza e della disperazione, quegli stessi accenti che si intrecciano e si sovrappongono a quelli della madre di

" O mors severa, exere vires, dissolve compages, comprime matrem cum filio simul, quare quo ibit filius sine matre? O mors, miserere mei. Tu sola mihi places, tu sola potes auxilium dare. Da igitur compendium doloribus meis"».

31 Ivi., c.194: «[...] Nam ministri diaboli percutientes, blasphemabant eum moventes capita sua et dicebant: " ah, qui destruis templum dei, et in tribus diebus reedificas illud, salva te ipsum, si filius dei es, descende de cruce". Similiter et principes sacerdotum illudentes ei cum scribis et senioribus dicebant: " alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere. Si rex Israel est, descendat de cruce et credemus ei". Centurio autem et qui cum eo erant custodientes Jesum, viso terremotu et his que fiebant quia sic clamans expirasse, timuerunt valde et glorificaverunt deum dicentes: " vere filius dei erat iste et homo iustus" et omnis turba que simul aderat ad spectaculum istud et videbat que videbant percutientes pectora sua revertentibus [...]». Il riferimento è al Vangelo di Luca 23,47, mentre nel Vangelo di Giovanni manca del tutto il racconto del terremoto e quello del centurione, presenti anche in Matteo 27,54; in Marco 15,39 è presente il racconto del centurione e a 15,38 è riferito solo lo squarcio del velo nel tempio.

32 Ibid.: «[...] Ego sum misera mater huius iam in cruce defuncti. Non est ergo necesse ut etiam cura frangatis; parcite precor ei, et ego vobis parco mortem quam filio meo dedistis [...]».

Gesù, incapace ormai di reagire:

«[...] O uomini crudeli, volete forse uccidere assieme al figlio anche la madre? Non vi accorgete che il figlio è morto? Che necessità avete di spezzargli le gambe?»³³.

Lasciando poi al lettore il dispiegarsi degli avvenimenti secondo i testi scritturali, l'autore si sofferma su uno dei passi più belli a scena mossa, quello che sintetizza le fasi della deposizione del corpo di Cristo. Qui, il monologo di Maria è accompagnato da una gestualità di una tenerezza unica. In poche parole si concentrano scenicità e rito. Il frate bitontino presenta la madre di Cristo desolata ai piedi della croce in attesa che il Figlio, strappato al suo affetto, venga deposto ed accolto fra le sue braccia che lo sorreggono nell'immobilità della morte. Un senso struggente di pietà accompagna la scena che ha ispirato i più grandi capolavori d'arte: testimonianze eccezionali che esprimono come una devozione vissuta con profondità di fede, spingeva i seguaci di s. Francesco a ripercorrere le tappe della Passione con sentimenti di cui la poesia e l'arte erano chiamate ad esprimere l'intensità.

La scena della deposizione è vissuta, sofferta e partecipata; non v'è separazione fra pubblico/lettore e attori. Il dolore è di tutti: è di Maria che, seduta per terra, tiene adagiato in grembo il Figlio baciandolo e stringendolo a sé; è di Giovanni; è di Maria Maddalena; è delle pie donne; è del lettore/ascoltatore che, smesse le vesti di pubblico/spettatore, partecipa allo strazio di Maria:

«[...] Che farò adesso del figlio mio? Ecco i cani si avventano non ancora sazi della sua crudelissima morte. O Giovanni, Maddalena, sorelle e voi tutte donne, aiutatemi e portate aiuto a mio figlio, al vostro maestro, al Signore salvatore. Tutti piansero a quelle parole e Giovanni, rivolgendosi alla Vergine disse: " non temere o madre carissima, stanno giungendo sul posto i discepoli Giuseppe e Nicodemo" i quali, salutata e confortata Maria, resero ancora più acuto il suo dolore. Poi recuperate le forze si prepararono alla deposizione del corpo del figlio che, accolto fra le braccia della Madre seduta in terra, lo baciava e lo stringeva a sé, accarezzandogli la testa, le mani, il fianco e, asciugandogli il volto: " Figlio mio, gli dice, perché non mi rispondi? Non è questa la bocca tua benedetta che con dolcezza predicava ai Giudei? Non sono forse queste le mani con cui facevi i miracoli agli stessi Giudei? Non sono forse questi i piedi sui quali più volte i Giudei si prostravano? Non è forse questo il fianco di colui che un amore così forte profondeva per i Giudei? Perché dunque tanta crudeltà? Perché tanta empietà? Perché tanta ingratitudine?" E con queste parole tutti spinse al pianto e tutti piansero il corpo di Cristo deposto in mezzo a loro»³⁴.

La pietà del lettore/pubblico è avvertita dallo stesso scrittore quando ad esso si rivolge:

«Oh voi tutti che piangete Gesù e Maria per la sua sepoltura! Oh quanto amaro pianto è stato versato quando Gesù è stato sepolto! In ogni parte tutte le creature piangevano Gesù Crocifisso»³⁵.

Nell'intreccio degli stati d'animo, nei gesti del dolore, sta l'originalità di questa Passione di

33 Ibid.: «[...] Unus autem militum, Longinus, ut dicit magister historiarum, lancea aperuit latus eius, et continuo exivit sanguis et aqua [...] Tunc mater, nimio dolore confecta velut mortua cecidit in terram. Johannes autem hoc videns ait ad illos: "crudeles homines, vultisne interficere matrem cum filio? Non videtis eius filium mortuum? Quid amplius necesse est eius crura frangere?" Et illi confusi recesserunt. (Io 19,36). Questo infatti accadde perché si adempisse la Scrittura: *non gli sarà spezzato un solo osso* ».

34 Ibid.: «[...] Quid faciam de filio meo? Ecce canes adveniunt non satii eius morte crudelissima. O Johannes, o Magdalena, o sorores et cetere, adiuuate me, defendite filium meum, magistrum vestrum, dominum salvatorem. Ad cuius verba flentibus cunctis, Iohannes ait ad virginem: " noli timere mater dilectissima. Sunt enim discipuli Ioseph et Nicodemus qui veniunt". Tunc illi propinquantes ad locum, salutata et confortata virgine luctus oritur maximus. Resumpto spiritu preparaverunt se ad depositionem corporis [...] et cum depositus esset recepit eum in gremio sedens in terra. Nunc osculabatur eum, nunc amplexabat, nunc alloquitur caput nunc manus, nunc pedes, nunc latus, nunc faciem et tergit dicens: " Fili mi non mihi respondes? Nonne hoc est os benedictum quod iudeis dulciter predicabat? Nonne he sunt manus que iudeis miracula faciebant? Nonne hi sunt pedes quos iudei sepius adorabant? Nonne hoc est latus cuius amor iudeos tam stricte amabat? Unde tanta crudelitas? Unde tanta grandis impietas? Unde tanta ingrata societas?" Et his verbis omnes invitabat ad fletum et depositum corpus in medio fletur a cunctis».

35 Ibid.: «O vos omnes flentes Jesum et Mariam sua tumulatione! O quantus amarus fletus factus est in tumulatione Jesu! Unde omnes creaturae plangebant Jesum crucifixum».

Cristo, riflessa e sublimata nel pianto della Madre divina che, a mio parere, non ha ricevuto la debita attenzione degli studiosi, così come, nei monologhi di Maria è soprattutto racchiusa la bellezza dell'anima di una madre che non è solo la madre di Dio, ma una madre che, come tutte le madri, piange e soffre la morte del figlio. La sua umanità esplode ancora in questo monologo muto:

«O figlio, tu che hai fatto camminare gli zoppi, tu che hai dato la vista ai ciechi, tu che hai sanato i lebbrosi, tu che hai reso saldi i paralitici, tu che hai resuscitato i morti, è dunque questa la ricompensa che hai meritato? O giudei crudeli, il mio figliuolo non ha sanato solo i mali del corpo, ma anche quelli dello spirito che da nessuno, tranne da Dio, potevano essere sanati e curati. Voi, invece, gli avete dato la morte [...]. O figlio, i re erano soliti incedere con ornamenti preziosi e vesti di alto prestigio, mentre tu, spogliato di tutto, rimani nudo. I re erano soliti portare sul capo corone di oro, mentre tu, figlio mio, sei cinto di una corona di spine [...]»³⁶.

Il dolore di Maria, misto ad impotenza e incapacità di reazione alla vista del Figlio morto, non esprime solo una condizione fisica, ma anche psicologica e si fonde in quello stesso del Figlio che diventa ancora più intenso per le sofferenze patite dalla Madre.

«[...] Dalla pianta dei piedi alla testa, sul suo corpo non vi fu parte sana nel giorno in cui sul suo capo fu posta la corona di spine, il suo volto insozzato dagli sputi dei giudei, i suoi occhi bendati come quelli di un ladro, le sue orecchie offese dalle bestemmie, la sua bocca resa amara dal fiele e dall'aceto, le mani e i piedi perforati da chiodi e crocifisso sulla croce, il costato squarciato dal crudele colpo di una lancia. Tutto il corpo orribilmente flagellato [...]»³⁷.

Per polarizzare l'attenzione del lettore/spettatore, Antonio da Bitonto non vuole solo suscitare pietà e commozione, né solo incantare; vuole anche stupire. Ben altre emozioni egli provoca quando sottolinea che «quanto sopra esposto, può anche essere frutto di pie credenze e che pertanto un'anima devota può dare letture diverse degli episodi. Si può infatti anche credere che Gesù fu deposto nudo in un sepolcro scavato nella roccia; che furono i giudei ad insultarlo e i *ministri diabuli* a disporre il tormento della croce ed altri supplizi». Citando inoltre s. Bernardo, ma tenendo presente s. Bonaventura, (*Legenda Major*, FF cap. XV,2) il frate bitontino afferma che «i chiodi non erano aguzzi, ma a punta quadra e smussati nelle punte tanto da non penetrare completamente nella carne che, con le ossa e i nervi, faceva tutt'uno con il legno della croce in modo da provocare un dolore molto più intenso». Anche per quanto riguarda la crocifissione, egli afferma che «ci sono diverse supposizioni. Secondo Gregorio (Magno), Gesù fu crocifisso dopo essere stato steso a terra; altri invece dicono che fu crocifisso sollevato da terra e che disteso e fissato alla croce con chiodi, il Signore fu posto in mezzo a due ladroni, uno alla sua destra e l'altro a sinistra». Si dice anche «che Pilato fece affiggere sulla stessa croce una insegna su cui era scritto

36 Ivi, c. 195 «[...] O fili, tu erexisti claudos, illuminasti cecos, mundasti leprosos, consolidasti paraliticos, suscitasti mortuos, hec igitur stipendia tua. O iudei crudeles, filius meus non corporalia solum, sed etiam sanabit vulnera spiritualia que a nemine excepto deo sanari poterant vel curari, et vos mortem ei donastis [...] O fili, consueverunt reges cum ornamentis preciosis et vestibus magni honoris incedere et tu nudus manes omnibus spoliatus. Consueverunt reges coronas aureas in capite portare, et tu, fili mi, corona spinea es coronatus [...]».

37 Ivi, c. 175: «[...] a planta pedis usque ad verticem capitis non est in eo sanitas cum tali die fuerit in capite corona spinea coronatus. In facie sputis iudeorum inquinatus, in oculis ad modum latronis velatus, in auribus crudeliter blasphematus, in ore felle et aceto potatus, in manibus et pedibus clavis ligno confixus, in latere crudeli lancea vulneratus, in toto corpore acerbissime flagellatus [...]. Quia tantam amaritudinem sentiebat Christus, quantam videbat in matre pro dolore sue passionis. Et quoniam dolor matris eius virginis benedictae erat intensissimus adeo ut omnes creature mundi eum sustinere non possent[...]». Non si può fare a meno di notare che i dettagli della Passione, sopra descritti, si avvicinano a talune espressioni del *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, attribuito a s. Bernardo: «Ante oculos eius fuit in cruce levatus et ligno durissimis clavis afflixus»: cf. Migne, P. L. 182, 1133-1141, qui 1135. Così come è possibile notarli anche in Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Traduzione italiana di G. Agosti, C. Bottiglieri, M. Fucecchi, E. Gelli, L. Graverini, G. P. Maggioni, A. Rodighiero, E. Secci, F. Sivo, F. Stella, coordinati da F. Stella con la revisione di G. P. Maggioni, Premessa di Cl. Leonardi, Firenze-Milano 2007 (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini 20. Serie II, 9) LI "De Passione Domini", 88, p. 388: «[...] Quinto fuit in tactu, quia in omnibus partibus corporis, a planta enim pedis, usque ad verticem, non fuit in eo sanitas [...]».

in lingua ebraica, greca e latina 'Gesù Nazareno re dei giudei'»³⁸.

Le fonti letterarie

Dobbiamo ora chiederci quali sono state le fonti letterarie alle quali ha attinto il frate bitontino per le sue «Meditationes» sulla Passione di Cristo, a parte, si intende, i testi scritturali. E' pur vero che egli è stato - come scrive il Voigt - «uno dei più dotti e zelanti fra i Minori Osservanti»³⁹, ma è altrettanto vero che il sermone sulla Passione da lui scritto e predicato non è stato solo il parto della sua fervida fantasia ancorata al pensiero teologico. E' lui stesso, infatti, a dichiarare candidamente di essersi avvalso per la sua opera degli scritti di s. Bonaventura, senza tuttavia citare quali, e dei *Trattati spirituali* di Ugo Panziera,⁴⁰ in particolare del V : *De doluri della mente. et delle pene del corpo che Xpo homo sostiene*, oltre che degli scritti di molti altri autori senza citare quali. E' evidente, comunque, l'influenza esercitata dai *Trattati* del mistico francescano toscano del Trecento, scritti quasi certamente in volgare e trascritti di propria mano da s. Bernardino da Siena nel primo quindicennio del XV secolo, predicandone la dottrina nei suoi *Sermones*⁴¹.

Essenzialmente di natura teologica e specificatamente ascetica e mistica, i *Trattati* furono stesi da frate Ugo con intento semplicemente didattico e non scientifico. Né s. Bernardino, né Antonio da Bitonto o altri predicatori se ne servirono per scopi diversi, se non con quello di destinarli al popolo e non ai dotti teologi⁴².

Altre fonti sul sermone della Passione del frate bitontino non sono dallo stesso esplicitamente richiamate e l'espressione *a multis aliis* da lui usata, farebbe supporre una conoscenza di scritti sull'argomento con rievocazioni dalla letteratura francescana, in particolare

38 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis. Sermo 58*, c.191r: «[...] Hec sunt pie credenda. Sed mens devota multa cogitare potest. Primo Jesum nudum positum in quadam concavitate montis. Secundo iudeos sibi impropertantes. Tertio ministros diabuli crucem et alia coaptantes. Et nota quantum Bernardus: " clavi non erant acuti, sed quadri et obtusi in acuminibus, qui non totam carnem penetrabant, sed etiam ipsam carnem secum et nervos et ossa inter lignum portabant et sic dolorem nimium ei inferebant". Sed de crucifixione varia est opinio. Gregorius dicit ipsum crucifixum in terra. Alii dicunt ipsum crucifixum in aere. Extensus in cruce dominus clavis duris affixus in medio duorum latronum medius positus est, unde dicitur in evangelio, unum a dextris et alium a sinistris [...]. Scripsit autem et titulum Pilatus super crucem " Jesus Nazarenus rex iudeorum" et erat scriptum hebraice, grece et latine [...]».

39 C.Voigt, *Il risorgimento dell'antichità classica, ovvero il primo secolo dell'umanesimo*, I, Firenze 1968, 472.

40 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis. Sermo 58*, c.174: «[...] an dolor passionis Christi inter ceteros dolores et passiones fuerit acerbissimus et acutissimus? Et licet huic petitioni doctor noster seraphicus loco superius memorato [...] sed ut accipere potui tam ab ipso quam a multis aliis et precipue Ugone cognomento Panciera, devotissimo et contemplativo viro ordinis nostri professore. XV in presentiarum rationes assignabo, quibus pars affirmativa prefate dubitationis ostendetur, et Christi dolores omnes alios dolores superasse manifestabitur [...]. Nam si consideretur causa ob quam Christus redemptor noster passus est, clare videbitur quod in eo fuit afflictio doloris et angustia magna. Non enim patiebatur pro culpa propria immo pro aliena, non tum pro amicis sed pro inimiciis, et insuper pro his quos videbat esse ingratos [...]».

41 Si veda *Sancti Bernardini Senensis Opera...ad fidem codicum*, Ad Claras Aquas 1950-1965. Si veda l' *Index auctorum et operum*, s.v. *Hugo Pantiera*, t. V, 457; VII, 589; VIII, 350.

42 Sulla vita e gli scritti di frate Ugo Panziera, si veda D. Pacetti, *Studi e ricerche intorno a frate Ugo Panziera (c. 1260-1330)* in *Studi Francescani* 52 (1960), 226-253; Id., *I Trattati spirituali di Ugo Panziera*, in *Studi Francescani* 63 (1966), 3-41; Id., *La tradizione dei Trattati spirituali di Ugo Panziera*, in *Studi Francescani* 64 (1967) 30-77; T. Fracassini, *I Cantici ed i Trattati spirituali di frate Ugo Panziera da Prato. Nel settimo centenario di s.Francesco d'Assisi*, in *Archivio Storico Pratese*, ottobre 1926, 59ss; G. Petrocchi, *L'esperienza ascetica di Ugo da Prato*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze 1955, 533ss. Sulla tradizione delle opere poetiche di Ugo di Panziera, si veda V. Di Benedetto, *Per un'edizione delle Laudi del B. Ugo Panziera, O. Min.*, in *Miscellanea Francescana*, LVI (1956), 262-281. Si veda ad Arrigo Levasti, *Mistici del Duecento e del Trecento*, Milano-Roma 1935, 48ss. la riscoperta di Ugo Panziera.

dalle *Meditaciones de Passione Christi* legate alle *Meditaciones Vitae Christi*, probabilmente facenti ambedue parte di un'unica opera ⁴³.

Altri punti di convergenza emergono dal confronto con altre opere: l'*Historia scholastica* di Pietro Comestor, il *magister historiarum*, come il frate pugliese lo chiama, da Alessandro di Hales, Beda, s. Anselmo, s. Bernardo, s. Bonaventura: «Pro intelligentia omnium dicendorum considerandum existimo doctorem meum Alexandrum et Bonaventuram et gloriosum Anselmum[...]»⁴⁴. Comunque, oltre ai *Trattati* di Ugo Panziera, è alle *Meditaciones Vitae Christi* che bisogna fare riferimento per la drammatizzazione del personaggio di Maria, per la ricchezza dell'immaginazione e per la tenerezza dei sentimenti. Nelle *Meditaciones* di Giovanni de Caulibus si dice che Maria usò il velo per coprire i fianchi nudi di Cristo, avendo provato una grande vergogna e tristezza per l'insulto fatto al Figlio:

«Tristatur etiam supra modum et cum rubore quod eum videt totaliter nudum; nam et femoralia non dimiserunt ei. Accelerat igitur, et approximatur filio, amplexatur, et cingit eum velo capiti sui»⁴⁵.

Parole analoghe risuonano nel sermone del frate bitontino⁴⁶, tanto da far ragionevolmente supporre che egli avesse letto le *Meditaciones Vitae Christi* di Giovanni de Caulibus, il quale a sua volta aveva probabilmente tratto ispirazione dal *De Meditatione Passionis Christi* dello Pseudo-Beda ⁴⁷, o dal *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* dello Pseudo-Anselmo⁴⁸.

E' fuor di dubbio che quest'opera fu scritta da mano francescana e per una monaca clarissa perché è la pietà francescana che pervade tutto il libro. Ne dà ragione Livarius Oligier nell'accurato esame del testo su cui ha influito il *Dialogus B. Mariae et Anselmi de Passione Domini* tra le opere spurie di S. Anselmo⁴⁹. Non solo. L'Oligier individua con argomenti convincenti l'autore delle *Meditaciones* in un frate francescano toscano, di S. Gimignano, Giovanni de Caulibus, eliminando s. Bonaventura sia come ispiratore, sia come autore. A comprova, riporta anche la testimonianza di Bartolomeo da Pisa della stessa provincia toscana come l'autore. Egli scrive infatti nel 1385 che il *Tractatum meditationis super evangelia fecit frater Joannes de Caulibus de Sancto Geminiano*. E ancora: *Locum de Sancto Geminiano, de quo extitit oriundus frater Joannes de Caulibus, magnus praedicator et devotus, qui meditationes super evangelia fecit pulcras* ⁵⁰.

Le *Meditaciones* inaugurano un genere in parte nuovo. Esse si rivolgono al cuore e poco allo spirito col proporre tutte le scene, anche nei minimi particolari della Passione, con impressionante realismo che colpisce e commuove i lettori grazie anche al ricorso dell'autore alla fantasia quando gli mancano informazioni che i Vangeli non riportano. Il lettore delle *Meditaciones* è incoraggiato anzi ad immaginare particolari della vita di Gesù che possono essere privi di fondamento biblico e di considerare altre mentali drammatizzazioni, alternative a quelle contenute nella Bibbia. Da qui, il successo largo e diffuso di questo testo riprodotto in numerosi manoscritti in tutta Europa proprio per la sua potenza drammatica che immagina episodi di cui i Vangeli non parlano, ma che sono

43 Sul rapporto che lega le due *Meditaciones*, si veda Oldoni, *Il pubblico di Gesù*, 214.

44 Antonio da Bitonto, *Sermones quadragesimales de vitiis*, Sermo 58, c. 177r.

45 Iohannis de Caulibus *Meditaciones Vitae Christi, olim s. Bonaventurae attributae*, a cura di M. Stallings-Taney, Brepols (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis, CLIII), Turnhout 1997, cap. LXXVIII, 270-271.

46 Cf. nota 26.

47 Cf. Migne, *P.L.* XCIV, coll. 566: «[...] Sic totus nudus in cruce elevatur et extenditur. Sed mater eius amantissima velum suum, quod habebat in capite suo, posuit circa eum plena anxietate, et involvit locum verecundum».

48 Cf. Migne, *P.L.* CLIX, coll. 566: «[...] tamen velamen capitis mei accipiens circumligavi lumbis suis». Ma cf. Frugoni, *La voce delle immagini*, 44-45, nt. 25. Sulla leggenda del velo negato a Maria per coprire i fianchi del Figlio, vedi C. Frugoni e F. Manzari, *Immagini di San Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento*, Roma 2006, 387: «Tu videbas eum pendere omnino sine velamine, et non sinebaris nuditatem eius pallio tuo tegere» («Tu Maria vedevi tuo Figlio pendere dalla croce nudo e non ti era concesso velarlo con il tuo pallio»).

49 Cf. Migne, *P.L.* CLIX, coll. 271-290.

50 Cf. *Annales Franciscani*, IV, 341. Ma su tutta la questione si veda L. Oligier, *Le Meditationes Vitae Christi del pseudo-Bonaventura*, in *Studi Francescani* 7(1921), 143-183; 8 (1922), 18-47. Ma ora vedi anche Amédée (Teetaert) da Zedelgem, *Saggio storico sulla devozione alla Via crucis*, 72-78.

molto commoventi e coinvolgenti ⁵¹. Così a partire dal '300, la pietà e la devozione alla Passione si alimentano a fonti che non sono né canoniche, né ufficiali, ma che non sono in disaccordo con l'insegnamento tradizionale della Chiesa.

Da quel testo, una miniera di soggetti soprattutto sulla Passione, trassero ispirazione non solo gli scrittori francescani ma anche molti artisti del primo Rinascimento italiano. L'aveva notato anche Emile Mâle quando affermava che l'autore di quel libro era da considerarsi pittore perché non solo si era ispirato a tavole dell'arte bizantina, ma anche perché con la sua spiccata e delicata sensibilità aveva saputo aggiungere nuovi tratti alle scene che ispirarono non solo gli artisti italiani nell'iconografia di molte rappresentazioni evangeliche, ma anche gli autori di testi sulla Passione, in particolare i predicatori e gli oratori sacri francescani ⁵². Lo stesso Frédéric Ozanam in visita ad Assisi nel 1847, fra i tanti meriti attribuiti a Francesco include quello di essere stato «veramente il padre di tutta la pittura, come di ogni eloquenza, come di tutta la poesia italiana» ⁵³. Senza questo trascinatore ineguagliabile della devozione alla Passione «la storia religiosa dell'Occidente sarebbe stata certamente differente e certe importanti figure dell'età medievale come quelle di san Luigi e di Dante, sarebbero incomprensibili e, al limite, impensabili» ⁵⁴. Certamente la poesia drammatica e le sacre rappresentazioni, indubabilmente di origine francescana, strettamente legate alla Passione, non si sarebbero potute esprimere in termini così altamente lirici né in Jacopone da Todi, «questo sublime folle poeta inebriato da Dio»⁵⁵ (Thode), né in altri scrittori e poeti francescani, perché è da Francesco e dai suoi amori fondamentali al Cristo e alla Madonna che hanno potuto attingere la forza intensa del sentimento e della poesia⁵⁶.

51 C. Fischer, *Die «Meditationes vitae Christi»: Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage*, in «Archivum franciscanum historicum», 25 (1932), 3-35; 175-209; 305-348; 449-483.

52 E. Mâle, *L'Art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1922, cap. II e III; Idem, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Etudes sur l'iconographie du Moyen Âge et sur les sources d'inspiration*, Paris 1908; H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Roma 1993, 357-403.

53 Ricavo la citazione dell'Ozanam da A. Vauchez, *Francesco d'Assisi. Tra storia e memoria*, Torino 2009, 252.

54 Ivi, 335.

55 Thode, *Francesco d'Assisi*, 346.

56 Sull'apprezzamento della poesia francescana nel campo delle sacre rappresentazioni, si veda ancora Thode, *Francesco d'Assisi*, 335-336.

