Mara Nerbano

PERCORSI DI CONFINE: IL TEATRO DELL'ESTASI.
LAVORO SU DI SÉ E PERFORMANCE NELLE «VITAE» DELLE BIZZOCHE

Premessa

Il 31 marzo 1491, giorno di giovedì santo, Lucia Brocadelli da Narni cade in deliquio vedendo il marito interpretare la parte di Cristo in una sacra rappresentazione della Passione[1]. Nel 1500, stabilitasi a Ferrara da poco più d'un anno, ispira al duca Ercole I vari cicli di processioni penitenziali, cui partecipano migliaia di fanciulli vestiti di bianco, il clero cittadino e l'intera famiglia regnante[2].

Dei possibili nessi tra il movimento religioso femminile medievale – di cui la carismatica narnese, terziaria domenicana, stigmatizzata e «santa viva» corteggiata da principi e potenti è una delle ultime eredi[3] – e le pratiche che oggi associamo allo spettacolo, quelli evidenziati dai due episodi ricordati sono i più ovvi e superficiali.

Le recite di tema biblico e agiografico, analogamente alle figurazioni trasmesse dall'iconografia, ma probabilmente con un surplus di

[1] Cfr. *Una mistica contestata. Vita di Lucia da Narni (1476-1544) tra agiografia e autobiografia*, a cura di E. Ann Matter e Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 237-238.

[2] Dei cicli processionali dà notizia il *Diario ferrarese di autori incerti*, a cura di Giuseppe Pardi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, nuova edizione rivista, ampliata e corretta, Bologna, Zanichelli, 1928, vol. 24, parte 7, pp. 254-255 e pp. 258-259. L'iniziativa è collegata alla Brocadelli da Marin Sanudo, *I Diarii*, Venezia, Visentini, 1880, tomo 3, col. 344: «lì a Ferara si fa precessiom, per conseio di quella monacha da Viterbo» (a Viterbo Lucia aveva ricevuto le stimmate e aveva dimorato nel biennio precedente la sua venuta a Ferrara).

[3] La figura della Brocadelli ha suscitato di recente ampio interesse. Oltre all'edizione delle sue memorie (per cui cfr. *supra*, nota 1), mi limito a rinviare allo studio panoramico di Tamar Herzig, *Savonarola's women. Visions and Reform in Renaissance Italy*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2008, e bibliografia implycita. Per le risorse online si veda http://www.narnia.it/lucia.htm (30/06/2012).

efficacia, stimolarono esperienze meditative che poterono spingersi oltre la mera adesione empatica, suscitando fenomeni di identificazione mimetica o, anche, impegnative scelte esistenziali e paradossali consolazioni estatiche[4]. Sono questioni attinenti alle dinamiche di ricezione, documentate per tracce discontinue e frammentarie nella temporalità distesa del lungo Medioevo del teatro. Le *religiosae mulieres*, d'altra parte, poterono occasionalmente ammantare del proprio carisma imponenti rituali collettivi, proiettando la propria influenza nell'orizzonte della religione cittadina, in patti impliciti di reciproca legittimazione coi potentati locali[5].

Il contributo che l'indagine su sante e bizzoche apporta alla conoscenza della civiltà teatrale medievale si situa tuttavia a un livello più profondo e sostanziale.

Gli studi fondatori della storiografia del teatro italiano, all'insegna del primato conferito al testo drammatico, posero già al centro della ricognizione attività non assimilabili alla sfera prettamente spettacolare. Il rilievo attribuito alla lauda dialogica, eletta dalla storiografia positivista a momento germinale del nascente teatro in volgare, portò all'attenzione prassi legate alla liturgia e al culto, le cui fonti e matrici furono variamente individuate negli uffizi latini del clero e nella canzone a ballo popolare, opportunamente adattata all'espressione religiosa del laicato delle confraternite[6].

[4] Oltre al caso citato, si pensi a quello riportato nel *Liber* di Angela da Foligno, per cui cfr. *infra*, paragrafo 3, e Mara Nerbano, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia, Morlacchi, 2006, p. 113. Più in generale, per le reazioni del pubblico e le conversioni suscitate da una sacra rappresentazione della Passione, si veda il caso celebre legato al quaresimale perugino di Roberto da Lecce del 1448, per cui mi limito a rinviare a *Ivi*, pp. 78-82, e bibliografia implicita.

[5] È anche il caso di un'altra «santa viva» dell'epoca della Brocadelli, Colomba Guadagnoli da Rieti, intima dei Baglioni di Perugia, implicata nella promozione di processioni penitenziali e nel progetto iconografico del cosiddetto Gonfalone della Beata Colomba, al tempo dell'epidemia di mal francese del 1494. Ne accenno in Mara Nerbano, *«Funus in Perusio». Arte, drammaturgia e devozioni in tempo di peste*, «Teatro e Storia», vol. 22, 2000, pp. 163-212, in particolare pp. 207-208.

[6] La dipendenza degli «uffizi drammatici» delle compagnie disciplinate dal dramma liturgico è sostenuta nello studio pionieristico di Ernesto Monaci, *Appunti per la storia del teatro italiano. Uffizi drammatici dei disciplinati dell'Umbria*, «Rivista di Filologia Romanza», vol. I, 1872, pp. 235-271; vol. II, 1875, pp. 9-15. La tesi della derivazione della lauda dalla ballata profana è avanzata nella fondamentale opera tardo-positivista di Vincenzo De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana* [1924], Torino, SEI, 1952[2]. Per un'analisi retrospettiva della storiografia sulla lauda si veda Mario Apollonio, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del suo*

In tempi più recenti, la teatrologia più avveduta, partendo dal postulato delle comuni radici religiose del teatro nelle società di antico regime e aprendosi all'apporto delle scienze sociali, ha trasferito il fulcro del proprio interesse sui gruppi – compagnie disciplinate e altre formazioni – e sulle loro prerogative rituali, e ne ha messo in evidenza la natura anfibia, ripiegata da un lato sull'esercizio di forme di pietà interne e riservate, insediata dall'altro nella dimensione pubblica mediante la partecipazione alle paraliturgie civiche e alla «distribuzione del carisma»[7]. In questo terreno di incontro e di confronto tra devozione privata, identità di gruppo e comunità, si inscrivono anche gli esiti propriamente rappresentativi, cadenzati dalle ricorrenze dell'anno cristiano[8].

Se, dunque, si concentra lo sguardo sui processi che soggiacciono all'elaborazione dei riti figurati e della loro drammaturgia, si incontra la multiforme realtà della preghiera.

La preghiera performativa dei disciplinati, che compendiava flagellazione, canto e meditazione supportata da immagini, genera e sostanzia la ricca produzione laudistica degli umbri. Ma essa formalizza e fissa, in rituali scritti, usi e metodi che appartenevano a un campo d'esperienza più vasto e diffuso. Al centro ci sono il corpo e le sue tecniche. Queste interessano trasversalmente chierici e laici, ordini religiosi e gruppi informali, fissate nella trattatistica pedagogica o trasmesse dall'agiografia come modelli esemplari di gestualità santa. Alcuni individui vi si votano con dedizione speciale. Sono uomini e donne, ma soprattutto donne, sole o riunite in piccole comunità, che maneggiano quella che appare una vera e propria scienza del corpo. «Nei confronti della ragione del *gestus* (maschio, clericale e scolastico)

inizio (Perugia 1260), Atti del Convegno internazionale (Perugia 25-28 settembre 1960), s.l., s.n., 1962, pp. 385-433.

[7] Mutuo l'espressione da Raimondo Guarino, *Introduzione*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Idem, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-65, in particolare pp. 14-19. Per gli sviluppi della storiografia recente si veda Paola Ventrone, *I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di Marina Gazzini, Firenze, Firenze University Press, 2009, pp. 293-316. Delle articolazioni interne/esterne della vita cultuale dei sodalizi in area umbra tratto in Mara Nerbano, *Confraternite disciplinate e spazi della devozione*, in *Brotherhood and boundaries. Fraternità e barriere*, a cura di Stefania Pastore, Adriano Prosperi e Nicholas Terpstra, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, pp. 31-49.

[8] Come sintetizza efficacemente Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 20: «Il tempo degli spettacoli [nel Medioevo] è stato il materializzarsi, nelle singolarità e nei ricorsi del tempo festivo, delle storie fondamentali di una mitologia comune, delle sue immagini e delle sue formule».

essi e soprattutto esse, incarnano, alla fine del Medioevo, la forza superiore dei *gesta*»[9]. Già questo darebbe loro diritto d'asilo negli studi sul teatro come luogo di ricerca sull'efficacia delle azioni fisiche[10].

Ma c'è di più. Nella religione degli illetterati e soprattutto delle donne, private per statuto culturale dell'accesso alla parola pubblica, il corpo si fa in sé segno, geroglifico espressivo, codice dalla sintassi nuova ed eversiva[11]. Esso parla il suono inarticolato del linguaggio preverbale e la lingua affettiva del verso in lingua materna, ricalca plasticamente episodi e storie del comune repertorio mitico, ne incarna i personaggi fondamentali in reviviscenze sconfinanti con l'eterodossia. Per questa via, esso rientra nel circuito dei processi comunicativi e nell'ordine simbolico, ricongiungendosi all'arcipelago frammentato delle pratiche spettacolari.

La più antica testimonianza relativa a una pubblica *representatio* della Passione promossa da una confraternita è del 1327[12]. I fenomeni qui indagati anticipano, talora di vari decenni, l'affermazione delle prime cerimonie drammatiche basate su repertori letterari. Ma non si tratta tanto di stabilire priorità cronologiche, quanto di richiamare in vita due campi dell'esperienza religiosa, uno più visibile, l'altro più sommerso, che contribuirono entrambi a dare forma a una cultura della

[9] Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo* [1990], Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 289 (ma si veda l'intero capitolo VIII).

[10] Come nota Paola Ventrone, *I teatri delle confraternite*, cit., p. 307, nota 57, nello studio sul «teatro dei gruppi» d'epoca medievale e rinascimentale può leggersi una ricaduta, non sempre esplicitata storiograficamente, dello sperimentalismo del teatro di ricerca del secondo Novecento, con la sua enfasi attribuita ai processi creativi e alle dinamiche comunitarie, esemplificate in forma radicale nel Teatro Laboratorio di Grotowski. Nella prospettiva qui adottata, il referente implicito è costituito dall'ultima fase della ricerca grotowskiana e dalle esperienze dell'«arte come veicolo». L'opportunità di ridefinire in sede storiografica le questioni pertinenti, anche alla luce di tali esperienze, è perspicuamente indicata da Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, cit., p. 103: «Tutto dipende dalla storia che si cerca, dalle domande che si è in grado di porre, dalla rotta che si disegna. Possiamo interrogarci sugli stili di performance e di regia, ricavare dalle fonti i rapporti di committenza, o il senso delle funzioni del rappresentare in un assetto sociale. Oppure cambiare punto di vista e interrogarci su questioni determinanti, non per aggiornamento ma per sostanza e urgenza, nel laboratorio storiografico, come l'appropriazione dei simboli, la produzione e la rappresentazione delle identità sociali e sessuali, la trasmissione dei saperi, l'uso simbolico delle azioni fisiche e le relative prerogative e *mediazioni*».

[11] Sulla parola delle donne mi limito a rinviare al bel saggio di Danielle Regnier-Bohler, *Voci letterarie, voci mistiche*, in *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 463-539.

[12] Cfr. Mara Nerbano, *Il teatro della devozione*, cit., pp. 56-61.

rappresentazione di cui è possibile seguire gli esiti almeno fino al principio del XVI secolo.

Tutto dipende, come altri hanno scritto, dalla storia che si cerca, dalle questioni che poniamo, dalla traiettoria che intendiamo disegnare, per restituire alla vita del teatro orizzonti magari non pensati[13].

1. *Bizzoche, incarcerate e terziarie. Percorsi tra storia e agiografia*

Il movimento delle penitenti volontarie si sviluppò in Italia con qualche anno di ritardo rispetto a quello beghinale d'oltralpe, diffusosi fin dalla fine del XII secolo. Ebbe tuttavia ampia diffusione, come vari studi recenti hanno dimostrato, sebbene, a più riprese, l'autorità ecclesiastica abbia guardato al fenomeno con sospetto e si sia adoperata per ridurre sotto il proprio controllo ogni forma irregolare[14].

Una prima fase di sviluppo è documentata nei primi decenni del XIII secolo, al tempo di san Francesco (1182-1226) e di santa Chiara d'Assisi (1193-1253), che visse in prima persona un'esperienza di reclusione urbana. Guida e interprete del movimento religioso femminile fu in quest'epoca il cardinale Ugolino dei Conti dei Segni, futuro papa Gregorio IX (1170-1241), che, durante la sua legazione in Umbria, redasse la *formula vitae* con la quale venne istituito l'Ordine di san Damiano. Conseguenza della sua iniziativa fu che le comunità di recluse, sia già esistenti, sia di nuova fondazione, furono strutturate in forma regolare con osservanza della clausura stretta. Per tutta la durata del suo pontificato egli continuò a incanalare entro l'alveo damianita il variegato mondo delle *religiosae mulieres*.

Dopo un periodo di relativa stasi, il movimento riprese vigore subito

[13] Si veda ancora Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, cit., p. 103, che chiosa così il brano citato *supra*, nota 10: «Le memorie operanti, le tradizioni non scritte, le trame e i conflitti di identità e individualità portano le rotte dello studio del teatro nel mare aperto delle scoperte e dei sondaggi». Ma si veda pure il fondamentale saggio di Fabrizio Cruciani, *Comparazioni. La «tradition de la naissance»*, «Teatro e Storia», vol. 6, 1989, pp. 3-17: «È una grande ricchezza, per lo storico del teatro, recuperare le tensioni, le motivazioni, le tecniche e le abilità, gli usi che potevano diventare vita del teatro; così non si finisce con l'usare, in modi più o meno avvertiti, esclusivamente una nozione più o meno predeterminata di ciò che al teatro è pertinente, ma con lo scoprirne altre, di pertinenze, magari non pensate» (p. 5).

[14] Per i temi qui discussi faccio riferimento principalmente a tre raccolte di saggi edite nell'ultimo ventennio: Anna Benvenuti Papi, «*In castro poenitentiae*». *Santità e società femminile nell'Italia medievale*, Roma, Herder, 1990; Mario Sensi, *Storie di bizzoche tra Umbria e Marche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995; Idem, «*Mulieres in Ecclesia*». *Storie di monache e bizzoche*, Spoleto, CISAM, 2010.

dopo la metà del secolo e particolarmente dopo il Concilio II di Lione del 1274, con un crescendo che ha del singolare. Le penitenti che abbracciavano vita semireligiosa, protette dalle autorità civili, ufficialmente ignorate dai poteri ecclesiastici, divennero numerose. La vigilanza sulle forme di vita associata fu assunta dai vescovi, che monacarono numerosi bizzocaggi con una delle regole approvate e li sottoposero alla propria giurisdizione. Questa evoluzione caratterizzò ad esempio la comunità in cui visse Chiara da Montefalco (1268-1308), che, nata come aggregazione spontanea, fu poi istituzionalizzata con regola agostiniana.

Più sfuggente e meno facilmente arginabile restò il fenomeno delle penitenti solitarie, eremite urbane viventi in reclusori domestici o in piccole celle ricavate in prossimità di luoghi di culto, ospedali, monasteri, cinte murarie di città. Penitenti anarchiche che conservarono lo stato laicale e transitarono verso la costituzione di comunità femminili dal profilo istituzionale ambiguo, o, più spesso, verso i terzi ordini della penitenza. È il caso più frequente tra le protagoniste di queste pagine.

Il vivace e turbolento coacervo di esperienze qui ricordate fu il terreno sul quale si innestò la straordinaria produzione agiografica organizzata, soprattutto dagli ordini mendicanti, attorno a figure di carismatiche vissute a cavallo dei secoli XIII-XIV, in un'area quasi interamente compresa entro i confini di Umbria, Marche e Toscana.

Molte di esse gravitarono nell'orbita dei francescani rigoristi: Margherita da Cortona (1247-1297), Angela da Foligno (1248-1309), Chiara da Montefalco, Chiara da Rimini (1300-1346). Regista e promotore del loro culto fu il cardinale e legato pontificio Napoleone Orsini (1263-1342), simpatizzante degli spirituali e amico personale di Ubertino da Casale (1259-1330), suo cappellano e attivo collaboratore nella custodia della memoria delle sante donne[15].

Anche i domenicani proposero i propri modelli di santità femminile: Vanna da Orvieto (1264-1306), Margherita da Città di Castello (1287-1320) e, più tardi – oltre i limiti cronologici fissati per questo studio –, Caterina da Siena (1347-1380). L'elaborazione del florilegio agiografico domenicano appartiene tuttavia a tempi successivi, risale all'ultimo quarto del secolo ed è opera di due dei principali esponenti della riforma osservante, il maestro generale dell'ordine Raimondo da Capua (1330-

[15] La protezione accordata al movimento religioso femminile dal cardinal legato Napoleone Orsini è evidenziata da vari studiosi. Accenni sparsi alla questione si reperiscono nelle opere citate alla nota precedente. Mi piace tuttavia ricordare le pagine avvincenti dedicate al nobile prelato e allo spirituale francescano da Jacques Dalarun, *Santa e ribelle. Vita di Chiara da Rimini* [1999], Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 105-110.

1399) e il teologo Tommaso Caffarini (1350-1434), attivamente impegnati, specie quest'ultimo, nell'obiettivo di ottenere dalla Santa Sede l'approvazione formale della regola del terz'ordine della penitenza[16].

Il ventaglio di modelli parenetici proposti dall'apostolato mendicante rispecchiò, comunque, tensioni e aspirazioni provenienti dal basso, coagulate attorno a momenti di rinnovata partecipazione del laicato.

Non è probabilmente senza significato il fatto che l'area di diffusione del fenomeno coincida in larga parte con quella che, di lì a pochi anni, vedrà affermarsi le confraternite di disciplinati, coi loro repertori di laude in volgare e le loro ritualità a carattere esplicitamente spettacolare. Un nesso, questo, non sfuggito a uno dei massimi esperti di laudari, Ignazio Baldelli, che ha evocato la spiritualità cristocentrica di mistiche d'ispirazione francescana quali Angela da Foligno e Chiara da Montefalco per delineare l'humus penitenziale dal quale germogliarono le tormentate e oltranziste laude drammatiche prodotte nei centri a oriente del Tevere, ad Assisi e Gubbio, in opposizione alla produzione laudistica dal carattere più divulgativo e popolare fruita nei centri a ovest del Tevere, a Perugia e Orvieto, debitrice d'una poetica liturgica e istituzionale di chiara impronta domenicana[17].

Nelle leggende di sante e bizzoche, scrostando la vernice della topica agiografica, è d'altronde possibile reperire l'eco di pratiche che sembrano offrire una sorta di controcanto femminile ai riti figurati elaborati successivamente in seno al movimento confraternale. Pratiche che si aggirano principalmente attorno a quello che diverrà anche il fulcro della devozione dei disciplinati: la Passione di Cristo.

2. *Icone viventi. Verso la conquista degli stati mistici. La vita quotidiana, il lavoro su di sé*

Le *Vitae* delle penitenti – che costituiscono spesso i soli documenti a disposizione dello storico[18] – si raccolgono essenzialmente attorno alla

[16] Su questo tema, e più in generale sulla produzione agiografica dei mendicanti, si veda André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, École Française de Rome, 1988, pp. 243-249, e bibliografia implicita.

[17] Ignazio Baldelli, *La lauda e i disciplinati*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del suo inizio*, cit., pp. 338-367, in particolare pp. 357-358.

[18] I recenti sviluppi della scienza agiografica hanno accreditato appieno il valore documentale delle vite dei santi, pur con le cautele metodologiche richieste dalla loro natura peculiare. Per un orientamento generale rinvio a Umberto Longo e Giulia Barone, *La santità medievale*, Roma, Jouvence, 2006, con bibliografia ragionata. Per la specifica questione dei «modelli agiografici» e della tensione tra singolarità e tipicità che essi tematizzano, si vedano soprattutto i saggi riuniti in Claudio Leonardi, *Agio-*

proposta di due modelli femminili: la mondana convertita e la vergine.

Indipendentemente dal tipo d'esperienza di volta in volta presentato, esse lasciano intravedere l'adozione, da parte delle protagoniste, d'uno stile di vita comune.

In genere le *religiosae mulieres* si mantenevano grazie alle elemosine. Fa eccezione Vanna da Orvieto, che viveva lavorando come ricamatrice. Margherita da Cortona, nei tre anni che intercorsero tra la conversione e l'ingresso nel terz'ordine francescano, si guadagnò da vivere svolgendo l'umile professione di levatrice. Spesso, che fossero terziarie, come Angela da Foligno e la stessa Margherita da Cortona, o che fossero monache, come Chiara da Montefalco, erano donne impegnate in attività di cura e di *maternage*, che dedicavano parte del proprio tempo alle attività assistenziali e alla preparazione di alimenti per poveri, malati e lebbrosi.

Il loro comportamento quotidiano era improntato a un duro ascetismo. Si privavano del sonno e del cibo – motivo, quest'ultimo, che assume una centralità tutta particolare nella spiritualità medievale soprattutto femminile[19] –, vestivano abiti rudi, portavano il cilicio, si esponevano alle intemperie. Non di rado le loro umiliazioni assumevano risvolti, per la sensibilità attuale, piuttosto imbarazzanti. Così, Angela da Foligno, un giovedì santo, recatasi a visitare gli infermi dell'ospedale di S. Feliciano con la sua *socia*, in uno slancio di ardita mortificazione inghiottì l'acqua con la quale aveva nettato le piaghe purulente dei lebbrosi. Vedova di mezz'età già molto progredita sulla via spirituale, ma vittima ancora di tormentose tentazioni, era usa porre tizzoni incandescenti sulle parti genitali per estinguere col fuoco materiale la fiamma del desiderio sessuale, e questo fece finché il confessore non glielo vietò[20]. La vergine Chiara da Montefalco aveva un atteggiamento che oggi definiremmo fobico verso il sesso opposto e verso il proprio stesso corpo. Fin dall'adolescenza rifuggiva la vista e lo sguardo degli uomini e rifiutava di mostrare il viso perfino al fratellino di pochi anni. Non consentì mai alcun contatto fisico neppure a persone del

grafia medievale, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Francesco Santi, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2011.

[19] Sul tema dei comportamenti alimentari si vedano Rudolph M. Bell, *La santa anoressia. Digiuno e misticismo dal Medioevo a oggi* [1985], Roma-Bari, Laterza, 1987; Caroline W. Bynum, *Sacro convivio, sacro digiuno. Il significato religioso del cibo per le donne del Medioevo* [1987], Milano, Feltrinelli, 2001.

[20] Cfr. *Il libro della beata Angela da Foligno*, a cura di Ludger Thier e Abele Calufetti, Grottaferrata (Romae), Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, 1985, pp. 240-242 e p. 342.

proprio sesso. Prima di mettersi a dormire prese l'abitudine di legarsi la tonaca alle caviglie dacché una volta, da ragazzina, le accadde di scoprire inavvertitamente parte della gamba durante il sonno, e interponeva il tessuto della sottana tra le cosce per impedirne anche il minimo sfioramento. Quando era già un'attempata badessa, continuò a non mostrare il volto e le mani nude neanche mentre riceveva le elemosine o doveva accettare degli oblati, benché così ella derogasse alla prassi corrente[21]. La nobile Chiara da Rimini, che tanto aveva amato gioielli e vesti raffinate, dopo la conversione vestiva panni grigi e bigi, alle collane preziose sostituì cerchi di ferro che le cingevano collo, braccia e ginocchia, si serrò dentro una corazza del peso di trenta libbre. Dopo le sue quotidiane confessioni, espiava i peccati flagellandosi con catene di ferro e battendosi il petto con una pietra, finché il dolore e la fatica non la lasciavano quasi esanime[22]. E gli esempi potrebbero continuare.

Il percorso di crescita personale delle sante donne, più che a questi record di atletismo ascetico, sembra tuttavia affidato alla pratica regolare di sequenze di esercizi che costituivano il *proprium* della religione degli illetterati: «un insieme di paternoster, gimnodie e disciplina che occupavano un buono spazio del giorno e della notte»[23]. Nel dedicarvisi, esse davano prova d'una pervicacia che non a tutti è parsa verosimile.

Maria Caterina Jacobelli, ad esempio, ha constatato la difficoltà a conciliare le varie sfaccettature della personalità di Margherita da Cortona, descritta dal suo biografo ora come una donna volitiva capace di dirigere un ospedale, ora come una penitente talmente prostrata dalle privazioni autoinflitte da non avere la forza di sollevarsi dal proprio giaciglio. Soprattutto, ha messo in dubbio che un'«anima ardente e assetata di assoluto», quale ella era, potesse «immiserirsi in formalità che rasentano l'assurdo»[24]. E assurda sarebbe stata, in particolare, la recita quotidiana d'«un numero enorme, ossessivo, ripeti-

[21] Cfr. *Il processo di canonizzazione di Chiara da Montefalco*, a cura di Enrico Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 34, 97-99, 114-115, 166-168, 188, 204; *Vita di s. Chiara da Montefalco scritta da Berengario di S. Africano*, a cura di Michele Faloci Pulignani, «Archivio Storico per le Marche e l'Umbria», vol. I, 1884, pp. 557-649, in particolare pp. 594-595 e pp. 612-613; vol. II, 1885, pp. 193-266.

[22] Cfr. Jacques Dalarun, *Lapsus linguae. La légende de Claire de Rimini*, Spoleto, CISAM, 1994, pp. 22-23 e p. 33.

[23] Mario Sensi, *La monacazione delle recluse nella valle spoletina*, in *Santa Chiara da Montefalco e il suo tempo*, Atti del IV Convegno di studi storici ecclesiastici organizzato dall'Archidiocesi di Spoleto (Spoleto, 28-30 dicembre 1981), a cura di Claudio Leonardi ed Enrico Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1985, pp. 71-121, cit. a p. 84.

[24] Maria Caterina Jacobelli, *Una donna senza volto. Lineamenti antropologico-culturali della santità di Margherita da Cortona*, Roma, Borla, 1992, p. 131.

tivo di *preghiere*», di cui «[n]on è possibile [...] tener conto»[25]. La studiosa tenta ugualmente di contarle: «400 *Pater* per i suoi peccati, 100 per l'Ordine di san Francesco, e poi 100 per tutto ciò che è possibile ricordare al Signore: il soccorso in Terrasanta e l'annuncio a Maria, in onore di san Giuseppe e per la vocazione degli apostoli, per i flagelli che il Signore ha ricevuto e perché mangiò con i peccatori, perché disputò con i farisei e perché volle essere circonciso, per le sante vergini e perché aveva dato il decalogo a Mosè. [...] Senza la pretesa di essere precisi, la somma complessiva sarebbe di 12.600 *Pater*, cui si aggiungono altri 140 che recitava a gruppi di dieci per i vari momenti della passione»[26].

Se il computo dei paternoster è forse impreciso, non sembra troppo lontana dal vero la sostanza del racconto. Anche Chiara da Montefalco, fin dalla più tenera infanzia, era solita ritirarsi in luoghi isolati per recitare ripetitivamente le preghiere che allora conosceva. Dopo l'ingresso nel bizzocaggio fondato dalla germana Giovanna, secondo quanto attestano le consorelle, persisteva assiduamente nell'orazione sia di giorno che di notte e, nell'arco d'una sola nottata, arrivava a compiere più di duemila genuflessioni, di cui mille flettendo le ginocchia secondo l'uso consueto e altre mille prostrandosi a baciare la terra con le braccia stese in forma di croce. Da badessa, poi, nei capitoli e ogniqualvolta se ne offriva occasione, raccomandava alle monache di fare quotidianamente almeno cinquecento genuflessioni accompagnate da preghiere dopo vespro e altrettante dopo mattutino, e insisteva con questi precetti soprattutto a beneficio delle novizie, che dovevano assuefarsi a una pratica regolare e abbisognavano dell'esempio edificante delle più esperte[27].

Se si tengono nel debito conto le fonti, in breve, non si sfugge alla sensazione che l'esecuzione reiterata di genuflessioni, prostrazioni e orazioni vocali fosse parte d'un preciso programma e costituisse, per i penitenti laici e le penitenti laiche, la via d'accesso a stati superiori di coscienza.

Ma non è tutto. Pari importanza avevano le tecniche mentali.

La Passione, motivo prediletto della devozione cristocentrica delle *religiosae mulieres*, era ripercorsa con tale vivida immaginazione, anche grazie all'ausilio di manufatti dipinti o scolpiti, da essere avvertita

[25] *Ibidem*.
[26] *Ivi*, p. 132.
[27] Cfr. *Il processo di canonizzazione di Chiara da Montefalco*, cit., pp. 102-103, 174-177, 201-202; *Vita di s. Chiara da Montefalco*, cit., vol. I, pp. 587 e 591.

come tangibile[28]. Margherita da Cortona riviveva il processo e ogni fase dell'esecuzione assimilandosi ora ai dolori di Maria, ora al Cristo in croce, ora alla Maddalena[29]. Chiara da Montefalco – che, fin dall'adolescenza, ispirandosi alle parole d'una santa donna di nome Agnese, aveva sviluppato un metodo di meditazione continua nella quale tutto quanto passava attraverso i sensi veniva ricondotto alle sofferenze di Cristo: i cibi solidi alla spugna, le bevande alla mistura d'aceto e fiele, i lumi agli occhi di Gesù – giunse a scorgerne i più minuti dettagli come fosse stata personalmente presente ai piedi della croce[30]. Chiara da Rimini, con lacrime e alte strida, evocava alla memoria la via crucis fino al momento in cui Cristo aveva esalato l'ultimo respiro, sentendosi compartecipe del dolore di Gesù e della madre[31].

L'impressione che simili testimonianze trasmettono è quella di trovarci in presenza d'una religione pratica fondata su un rigoroso allenamento che contemplava controllo del corpo, azioni fisiche, ripetizione «mantrica» di preghiere, concentrazione e meditazione.

Per mezzo d'un tale costante esercizio, le umili bizzoche analfabete potevano arrivare a conseguire poteri non ordinari e divenire esse stesse icone viventi.

3. *L'estasi in forma di canto. Angela da Foligno e Chiara da Montefalco*

Foligno e Montefalco distano appena qualche chilometro. Angela e Chiara vissero nelle due cittadine umbre l'intera loro esistenza e, ben-

[28] Il tema della funzione dell'immagine nel contesto dell'esperienza mistica costituisce una pista di grande interesse. Alcune indicazioni in merito possono reperirsi in Ottavia Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011, e bibliografia implicita. Sul ruolo dei crocefissi gotici dolorosi nelle biografie delle penitenti umbre e toscane dei secc. XIII-XIV si veda Elvio Lunghi, *La Passione degli umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, Orfini Numeister, 2000; Idem, *Mistici umbri: parole e immagini*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, a cura di Francesca Flores D'Arcais, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 145-153. Più in generale, sulla «prassi della meditazione aiutata da immagini», mi limito a rinviare all'ormai classico David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* [1989], Torino, Einaudi, 1993, pp. 246-291.

[29] Cfr. Giunta Bevegnati, *Legenda de vita et miraculis beatae Margaritae de Cortona*, a cura di Fortunato Iozzelli, Grottaferrata (Romae), Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, 1997, pp. 242-246 (ma si veda l'intero cap. V). Cfr. anche *infra*, paragrafo 4.

[30] Cfr. *Il processo di canonizzazione di Chiara da Montefalco*, cit., pp. 193-195; *Vita di s. Chiara da Montefalco*, cit., vol. I, pp. 599-600.

[31] Cfr. Jacques Dalarun, *Lapsus linguae*, cit., p. 31.

ché le separasse lo spazio d'una generazione, vi morirono entrambe nell'arco d'una manciata di mesi. Entrambe animarono cenacoli spirituali e la loro fama si propagò oltre i confini del loro luogo d'origine. Potevano non conoscersi o non sapere l'una dell'altra?

Di certo, a dispetto dei loro percorsi biografici profondamente difformi – donna coniugata e poi vedova e penitente solitaria l'una, vergine entrata bambina in un piccolo bizzocaggio e poi badessa d'un monastero di regola agostiniana l'altra –, a dispetto anche del diverso percorso redazionale delle loro leggende – una biografia mistica scritta dal proprio confessore e sotto propria dettatura quella di Angela, una vita postuma compilata dal vicario generale della diocesi spoletana sulla base del primo processo informativo quella di Chiara –, le loro esperienze spirituali sembrano aver toccato corde sorprendentemente simili.

Entrambe furono vivamente suggestionate da pratiche devozionali che colpivano la vista e i sensi, e che seppero tramutare in stimoli per le proprie esperienze estatiche. Angela da Foligno, assistendo a una rappresentazione della *Passio Christi* sulla piazza della chiesa di S. Domenico, fu tratta in estasi e ne esperì un diletto indicibile[32]. L'episodio, accaduto probabilmente nel venerdì santo del 1293, è noto[33]. Meno noto è che ratti ed elevazioni mentali coglievano frequentemente Chiara da Montefalco, non solo mentre sentiva parlare di Dio e della Passione di Cristo, ma anche mentre udiva cantare laude della Vergine e dei santi. Le monache, perciò, quando estasi troppo prolungate avevano minato la sua salute fisica, ogniqualvolta venivano eseguite laude in strada o nei pressi del monastero, si preoccupavano di mandare qualcuno a implorare i cantori di interromperne il canto finché non si fossero trovati ad adeguata distanza[34].

Sia l'una che l'altra, poi, rifuggirono da un'esposizione troppo plateale dei propri rapimenti. Eppure nei loro dossier agiografici si incontra un fenomeno di grande interesse: esse cantavano.

Angela, giunta al culmine dello stato di perfezione, sentendosi immersa contemporaneamente e perfettamente nell'amore di Dio e del Cristo crocifisso, riferiva al confessore d'avere desiderio di cantarlo e lodarlo, e recitava così:

[32] Cfr. *Il libro della beata Angela da Foligno*, cit., p. 278.

[33] Ne parla tra l'altro Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, p. 453.

[34] Cfr. *Il processo di canonizzazione di Chiara da Montefalco*, cit., pp. 203-204; *Vita di s. Chiara da Montefalco*, cit., vol. I, p. 608.

Laudo te Deum dilectum, in tua cruce habeo factum meum lectum; pro capitali vel pro plumatio inveni paupertatem; aliam partem lecti ad pausandum inveni dolorem cum despectu[35].

Si tratta, come già altri hanno notato, del testo d'una «lauda», di cui, sotto il velo della traduzione latina, ci sforziamo di cogliere l'eco dei versi originali. Un'altra «lauda» si rinviene poco più avanti, quando la beata, cercando di dar voce all'inesprimibile, afferma che, rivolta al figlio di Maria, quasi cantava e diceva:

Illud quod sentio non possum dicere, ab illo quod video nollem de cetero discedere; ideo meum vivere est mori, et ergo trahe me ad te[36].

Angela improvvisava preghiere nella propria lingua materna e queste, spontaneamente, assumevano la cadenza e l'armonia d'una lirica. Il confessore cercava di trascriverle il più fedelmente possibile nel proprio latino elementare. Quanto, nel testo che ce ne è giunto, va addebitato al suo operato?[37]

Con Chiara siamo più fortunati. Le sue consorelle, possiamo credere, nei limiti consentiti dalla loro fallibile memoria, ebbero cura di custodirne le ultime parole con la stessa devota ammirazione riservata al Calvario in miniatura che, alla sua morte, scoprirono dentro al suo cuore. Soprattutto Giovanna, sua segretaria e futura badessa del monastero, che le fu costantemente accanto. E queste parole affiorano, così come ella le pronunciò o poco diverse, tra le maglie dell'asciutto latino notarile utilizzato per redigere gli atti del processo di canonizzazione.

[35] «Lodo te, o Dio diletto, nella tua croce ho fatto il mio letto. Per capezzale o per guanciale ho trovato la povertà. Dall'altra parte del letto, per riposare ho trovato dolore e dispetto» (*Il libro della beata Angela da Foligno*, cit., p. 362).

[36] «Quel che sento non posso dire. Da quel che vedo non vorrei più partire. Perciò il mio vivere è morire. Dunque attirami a te» (*Ivi*, p. 364). In un solo manoscritto conservato alla Biblioteca Marciana si rinviene il testo d'una terza «lauda» (edita in *Ivi*, p. 365, nota 17), ma la sua attribuzione mi pare dubbia, sia a motivo dell'assenza negli altri testimoni, sia per la più ricercata elaborazione letteraria.

[37] Raramente gli studiosi hanno trattato il problema. Si veda comunque Mauro Donnini, *Appunti sulla lingua e lo stile del «Liber» della beata Angela da Foligno*, in *Angela da Foligno terziaria francescana*, Atti del Convegno storico nel VII centenario dell'ingresso della beata Angela da Foligno nell'Ordine francescano secolare (1291-1991), (Foligno, 17-19 novembre 1991), a cura di Enrico Menestò, Spoleto, CISAM, 1992, pp. 182-213, il quale, enfatizzando il peso assunto dagli interventi del frate, ha osservato, a proposito del primo dei due testi, che «a meno che non si tratti di un'eco di una preghiera nota ad Angela, lascia [...] ipotizzare l'influenza del redattore» (p. 207, nota 33). La mia ipotesi va nella direzione opposta.

Più arduo ricostruirne l'ordine esatto. Per questo è dunque necessario affidarsi alla guida della vita latina composta dal suo agiografo Béranger de Saint'Affrique[38].

Il giorno della festa di san Lorenzo del 1308, vi leggiamo, quando Chiara era già malata da tempo, mentre alcune monache la trasportavano su una lettiga nel tentativo di farla riemergere dall'estasi, l'inferma fissò Giovanna con volto lieto e cominciò a cantare «clare et alta voce»[39].

Dapprima intonò un distico:

> Dicete a santa Maria
> che se receva l'anima mia[40].

Poi disse altre parole. Ma qui il ricordo delle monache tende a farsi confuso. Negli *articuli interrogatorii* del processo, ricostruite attraverso il filtro del volgare occitanico dello stesso Béranger, esse suonano così:

> Alegramoxe tota quante, e cantiamo *Te Deum laudamus*, que llo mieu Senhor Ihesu Christ mi se revole, et tota vita eterna mi se aparechia a recevre.
> Toto lo mondo volria envitar ad queste notçe[41].

Poi, come avvertendo la presenza dei santi e rivolgendosi loro, la si sentì dire:

> Oh fraternitate de vita eterna![42]

[38] Cfr. *Vita di s. Chiara da Montefalco*, cit., vol. II, pp. 223-225.

[39] «[C]hiaramente e a voce alta» (*Il processo di canonizzazione di Chiara da Montefalco*, cit., p. 71). Ringrazio Rodney J. Lokaj per avermi aiutata nella traduzione dei brani citati.

[40] I versi sono riportati nell'articolo interrogatorio CXXXIII (*Ivi*, p. 21). Giovanna, nella propria deposizione, confermò il contenuto, affermando tra l'altro che Chiara «verba spiritualia proferebat in modum cantus» («pronunciava frasi dal significato spirituale in forma di canto»: *Ivi*, p. 77).

[41] Il testo è riportato nell'articolo interrogatorio CXXXIV (*Ivi*, p. 21). Nella deposizione di Giovanna i versi suonano così: «Tucti noi ci aligriamo et cantiamo *Te Deum laudamus*, che Yhesu mio me se revole»; «Tucta vita enterna [*sic*] me s'aparechia, che me se revole»; «Totum mundum vellem invitare ad istas nuptias» («Tutto il mondo vorrei invitare a queste nozze»); «O fraternitas vite eterne» («O fraternità di vita eterna!»: *Ivi*, p. 71). Tommasa, una delle prime compagne della santa, ha qualche problema a ricordare esattamente l'accaduto e afferma d'averla sentita cantare soltanto: «Alegrateve tucte quante, que 'l mio Segnore Yhesu Christo me se rivole; e tota vita eterna paratur pro me recipienda, et totum mundum vellem invitare ad ipsas nuptias» («e tutta la vita eterna si prepara a ricevermi, e tutto il mondo vorrei invitare a queste nozze»: *Ivi*, p. 235).

[42] Il verso è riportato nell'articolo interrogatorio CXXXV (cfr. *Ivi*, p. 21 e nota precedente).

Più tardi, nella stessa giornata, le consorelle videro Chiara entrare in uno stato di ipercinesi e ne dedussero che stava combattendo contro i demoni. Quindi la badessa chiese di restare sola e insistette perché tutte, tranne Giovanna, uscissero dalla cella dove stava riposando. Quando le donne se ne furono andate, «Clara incepit cantare dulciter et letari»[43], ma cosa cantasse Giovanna non lo poté intendere. Capì soltanto che, nel canto, nominava la città della vita eterna, i suoi giardini e strade, i servitori e i servizi.

Poi udì distintamente alcuni versi:

Que servitia te fanno li santi?
Amor, fante servitia de canti.

O Segnore qui sci salli, et que sunt le scale per que salli? non se po salire, Segnore, se no qui è enflammato da amore.

Quello strumento amore vorria sonare,
l'anema mia na tua volere entrare[44].

La stessa Giovanna riferì ancora che Chiara «multa alia verba loquebatur cantando cum magna letitia, et illa verba loquebatur per consonantias sive per verssus pulcros»[45], lei però non fu in grado di ricordarle e nemmeno di afferrarle. Le riuscì appena di cogliere queste altre parole:

Amor mio Ihesu Christo, che me sguardi con uno sguardo tanto puro che me tragi, tanto <che> l'anima mia non se po tenere che non se ne vengna <a te>[46].

Perché Chiara si mostrasse tanto felice le divenne chiaro quando la santa, volgendosi verso di lei con espressione lieta e quasi ridente, le spiegò:

[43] «Chiara iniziò a cantare dolcemente e a rallegrarsi» (*Ivi*, p. 72).

[44] *Ivi*, pp. 72-73.

[45] «[D]iceva molte altre cose cantando con grande gioia, e quelle cose le diceva con piena armonia, ossia creando una bella melodia» (*Ivi*, p. 73).

[46] *Ibidem*. Nell'articolo interrogatorio CXLIV si rinvengono questi versi: «Amor mia Ihesu Crist, que me esvardi cum un esvardo tanto puro que me trahi, tanto que l'anima mia non se po tener que non se ne venha a te»; «Escontrose l'anima mia a lo mieu dilecto fidelissimo Ihesu Christo, que me a dicto que me ne venha a lui. Obviavit anima mea dilecto meo fidelissimo Ihesu Christo, qui dixit michi quod veniam ad eum, et anima mea est tantum repleta dulcedine et inebriata in verbo eius quod non potest contineri quin vadat ad eum» («S'incontrò l'anima mia col mio diletto fedelissimo Gesù Cristo, che mi disse che vada a lui, e l'anima mia è tanto ricolma di dolcezza e inebriata della sua parola che non può trattenersi dall'andare»: *Ivi*, pp. 22-23).

Sora, io me scontragi ad uno amico si fedele, en Ihesu Christo mio, che m'ha dicto che me ne vada a lui e l'anima mia se n'è tanto ennibriata che non se ce po tenere[47].

Leggendo queste testimonianze si è indotti a considerare in una prospettiva più ampia la cultura religiosa su cui si radicò la lauda in volgare. In particolare, viene da chiedersi se essa, fissandosi come genere e conquistando lo spazio letterario, non abbia formalizzato una tradizione orale, fondata sulla pratica della preghiera estemporanea, versificata e cantata, che era appannaggio di classi non alfabetizzate che intrattenevano col sacro un rapporto di confidente prossimità. Forse i motivi della fortuna delle paraliturgie confraternali vanno ricercati anche nella familiarità che il laicato devoto aveva con questa tradizione viva.

Nella relazione tra le umili bizzoche semianalfabete e gli estensori dei testi agiografici, d'altronde, può scorgersi quella tensione tra due opposte pratiche della lingua di cui parla la filosofa Luisa Muraro riferendosi al libro della beghina provenzale Margherita Porete (1250/60 ca.-1310). Competizione, forse in parte inconsapevole, tra una lingua affettiva, vicina alla soglia del mondo preverbale al pari della danza, del canto e della musica, e una lingua del logos, la cui posta in gioco fu il senso vero della realtà[48].

Le mistiche italiane camminarono in bilico su questa linea di frattura.

Margherita Porete, condannata per eresia e morta sul rogo nel 1310, ne rappresentò l'esito estremo e più tragico.

4. *Dar corpo ai miti. Margherita da Cortona e Vanna da Orvieto*

Il rapimento mistico era accompagnato da segni percettibili: immobilità prolungata, insensibilità, sudori diffusi, lacrime, fino a manifestazioni sensazionali come la levitazione. Talvolta poteva accadere che l'intensità della contemplazione fosse tale da produrre un'immede-

[47] *Ibidem*.

[48] Si veda Luisa Muraro, *Voce materna, scienza divina*, in *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*, Napoli, M. D'Auria, 1995, pp. 79-80: «La scrittura della lingua materna, finché rimase scrittura di una lingua essenzialmente solo parlata, io suppongo che abbia operato quello che, in altre culture e tempi (ma anche in quella cultura e in quel tempo), operano la danza, il canto e la musica, che è di avvicinarci alla soglia del mondo non codificato, il mondo dell'esperienza preverbale. Con la differenza che, a questo mondo, la scrittura permise di non consumarsi tutto nell'*hic et nunc* di un'esperienza sensibile e contestuale, e di competere con tutto il mondo codificato, per il senso vero della realtà».

simazione così intima coi personaggi della mitologia cristiana da indurre a replicarne moti e atteggiamenti, in una mimesi espressiva che consentiva, letteralmente, di incarnarli.

È quanto riscontriamo, fra l'altro, nelle leggende – pur molto diverse per ampiezza e stile redazionale – di due terziarie legate ai due ordini concorrenti, francescano e domenicano: Margherita da Cortona e Vanna da Orvieto.

Per Margherita da Cortona questo fenomeno fu associato essenzialmente alla meditazione sul mistero della Passione. L'episodio più eclatante ebbe come scenario l'oratorio dei minori e coprì l'arco di un'intera giornata. Incerta è invece la datazione dell'evento, che tuttavia andrà collocato tra il 1277, data dell'ingresso della penitente nel terz'ordine di san Francesco, e il 1288, data probabile del suo trasferimento in una cella sulla rocca di Cortona e dell'interruzione dei rapporti coi francescani. A esso abbiamo già accennato. Ora proveremo a seguirne lo svolgimento sul filo della *legenda* di fra' Giunta Bevegnati, che fu testimone oculare della singolare performance.

Margherita, come suo solito, si era recata al *locus* dei francescani all'ora prima, cioè verso le sei del mattino, ma quel giorno aveva avvisato il proprio confessore e futuro biografo di non allontanarsi per nessuna ragione, poiché il Signore, cui aveva chiesto la grazia di sperimentare il dolore che Maria aveva avvertito presso la croce, le aveva rivelato che ella «debebat ad crucem die illa mentaliter crucifigi»[49]. Qui aveva assistito alla messa. Poi, verso l'ora terza, cioè all'incirca alle nove, assorta in estasi, avevano cominciato a scorrerle innanzi e a risuonarle all'orecchio le immagini e le voci del tradimento e dell'arresto di Cristo. Nel momento in cui ne udì pronunciare la condanna, sopraffatta dal dolore, venne meno, tanto che i presenti la credettero morta. Alla sua anima «quam doloris gladium pertransibat»[50] – eccola rivivere la passione della madre – fu allora mostrata la Vergine che, con Maddalena e le altre donne, seguiva il figlio facendosi largo tra la folla dei Giudei. Man mano che le visioni si svolgevano, ella ne dava puntuale descrizione: «Nunc video eum de palatio extrahi, nunc extra portam duci et Simonem angariari. Nunc video

[49] «[I]n quel giorno doveva essere mentalmente confitta alla croce» (Giunta Bevegnati, *Legenda de vita et miraculis beatae Margaritae*, cit., p. 243).

[50] «[T]rapassata dalla spada del dolore» (*Ibidem*).

eum clavari, nunc latrones hinc inde poni iuxta Dominum meum»[51]. In breve «nil de serie passionis reliquit»[52]. Frattanto si era sparsa la voce e i cortonesi avevano cominciato ad accorrere in massa. Per tutto il giorno fu un continuo andirivieni di uomini e donne che, lasciate le proprie attività, si affollarono nello spazio dell'oratorio per contemplare «[h]oc tam novum et compassione plenum spectaculum»[53].

Videbant namque non iuxta crucem, set quasi in cruce positam Margaritam diris confectam doloribus. In qua tam mira patuerunt signa doloris, ut in mortis articulo crederemus eam penitus constitutam. Pre nimio enim vehementique dolore stridebat dentibus, torquebatur ut vermis et discolorabatur ad instar cineris, perdebat pulsum, ammictebat loquelam, glaciabatur totaliter et ita sunt facte rauces fauces eius, ut vix posset intelligi cum redibat ad sensum[54].

La donna rimase priva di sensibilità e di capacità visiva fino all'ora nona, cioè le tre del pomeriggio, tanto da non accorgersi dell'afflusso di quel pubblico commosso e da non riconoscere i volti e le voci delle donne che l'assistevano e la sostenevano. Poi, tra la meraviglia degli astanti, riproducendo il movimento del Cristo morente, reclinò il capo sul petto e rimase così, in stato catalettico, fino all'ora di vespro, circa le sei del pomeriggio.

Nimirum ubi morientis Domini et salvatoris hora, scilicet nona, pervenit et quod, inclinato capite, sacer ille spiritus emictitur, suum adeo caput reclinavit obliquatum in pectore, ut omnes eam mortuam crederemus, amissis pariter omnium membrorum motibus atque sensu. Sic enim permansit coram fratribus nostris et omnibus aliis, qui astabant non sine affluentia lacrimarum, ab hora illius diei nona usque ad vesperam[55].

[51] «Ora vedo che è tratto fuori dal palazzo; ora è condotto fuori dalle mura, e vedo Simone costretto a portare la croce; ora vedo che è inchiodato; ora i ladroni sono posti da una parte e dall'altra accanto al mio Signore» (*Ivi*, p. 244).

[52] «[N]on tralasciò alcun episodio della passione» (*Ibidem*).

[53] «Questo spettacolo così nuovo e compassionevole» (*Ibidem*).

[54] «Infatti vedevano Margherita non come fosse presso la croce, ma piuttosto come posta in croce, stremata da atroci dolori. In essa apparvero segni di dolore così mirabili che la credemmo in punto di morte. Per il troppo dolore digrignava i denti, si torceva come un verme, pallida e grigia in volto, perdeva il battito del polso, smarriva la parola, diveniva totalmente gelida; e la sua gola si fece così rauca che a stento potevamo capirla, quando tornava in sé» (*Ibidem*).

[55] «Quando giunse l'ora della morte del nostro Signore e salvatore, cioè l'ora nona, nella quale egli, chinato il capo, rese il suo sacro spirito, anch'ella chinò il capo obliquamente sul petto, tanto che noi tutti la credemmo morta, avendo perso parimenti

Fattosi vespro si riebbe. Soltanto allora, volgendosi verso il vano della cappella, sembrò accorgersi della ressa e restò turbata per quell'esibizione tanto indiscreta, fatta al cospetto della gente e non nel chiuso della propria cella. Ma Cristo stesso la confortò, rivelandole di averle concesso un dono così speciale perché anche i peccatori più incalliti potessero ravvedersi. Forte di questa giustificazione, la sera stessa, calato il buio, Margherita non esitò a immergersi in un'altra originale pratica meditativa. Presa licenza dal confessore, si avviò verso il reclusorio e, «veluti nova Magdalena que Christum in cruce mentaliter viderat, credens eum sibi sublatum»[56], diede vita a una sorta di affannosa *quête* per le strade della città. Ebbra di dolore, in lacrime, a tutti quelli che le accadeva d'incontrare domandava del suo Signore crocifisso, con accenti tanto accorati da muovere al pianto anche i passanti occasionali. Durante il percorso andava ripetendo ad alta voce una sorta di *lamentatio*.

Vidistis vos Dominum meum? Quo ibo, infelicissima, ut inveniam eum? O si te possem videre, Domine mi, quam infinito gaudio me replere! Quero, suspiro, clamo, vigilo, laboro et defecit cor meum nec te invenio, quia sublatus per duram mortem michi fuisti. O angeli, homines et creatures omnes, docete me Dominum meum crucifixum, quem quero et invenire non possum! Heu! Heu! Quid fecisti, Domine mi, ut tam viliter et crudeliter tractaretur tua benignitas? Cur me dereliquisti, amor meus, ubi modo absconditus es, quia te videre et audire desidero, nec audio neque video? Heu! Heu michi! Cur vivo?[57].

Tutto ciò avvenne probabilmente di venerdì. Sappiamo infatti che ella restò immersa nella propria devota reviviscenza, vegliando e digiunando, fino al mattino della domenica seguente. Se l'ipotesi è giusta, avrebbe dunque trascorso così il resto della notte, l'intera giornata del sabato, la notte tra il sabato e la domenica, preparandosi a rievocare l'ultimo atto della storia: la scoperta del sepolcro vuoto. Ma le cose an-

ogni movimento e sensibilità corporea. Così rimase davanti ai nostri frati e a tutti gli altri, che assistevano al fenomeno versando un profluvio di lacrime, dall'ora nona fino a vespro» (*Ivi*, p. 245).

[56] «[C]ome una nuova Maddalena che aveva visto mentalmente Cristo in croce, credendo che le fosse stato rapito» (*Ibidem*).

[57] «"Avete voi visto il mio Signore? Dove andrò, infelicissima, a ritrovarlo? Oh, potessi vederti, Signore mio, di quale gioia infinita mi colmeresti! Io cerco, sospiro, grido, veglio, mi affanno, e il mio cuore viene meno, e non ti trovo, perché mi sei stato sottratto da una morte crudele! Angeli, uomini e creature tutte, indicatemi dov'è il mio Signore crocifisso, che io cerco e non posso trovare. Ahimè, che hai fatto, Signore mio, perché la tua bontà fosse trattata così vilmente e crudelmente? Perché mi hai abbandonata, amore mio, dove ti sei nascosto, ché desidero vederti e ascoltarti, e non ti vedo né ti sento? Ahimè! Ahimè! Perché sono viva?"» (*Ivi*, p. 246).

darono diversamente. Tornata nell'oratorio dei minori la domenica mattina, durante la messa solenne, gridando come una pazza («ut extra se posita et mente alienata»)[58], interruppe il sermone di fra' Giunta, ma questi non stette al gioco e l'esortò alla calma. Finita la celebrazione, tentò una replica della scena di due giorni prima.

Celebrato denique missarum officio, dum ad suam cellam rediret, cum lacrimis et inenarrabilibus suspiriis per viam repetebat ab omnibus, si suum sciebant vel viderant salvatorem[59].

Alla fine fu però costretta a ripiegare su una commemorazione solitaria e, chiusasi nel proprio carcere, astenendosi da cibo, bevande e sonno, passò il resto del giorno e della notte tra pianti e delicate invocazioni, finché, il lunedì mattina, le giunse l'apparizione del Cristo risorto. Serbò comunque nell'intimo il rimorso di non aver potuto esprimere liberamente il proprio fervore e d'aver realizzato imperfettamente l'imitazione della ricerca di Gesù da parte di Maddalena[60].

Nessun segnale di simili conflitti si incontra nella leggenda di Vanna da Orvieto, che dedica un capitolo quasi intero alla descrizione delle sue stupefacenti metamorfosi espressive. Numerosi i casi ricordati. «Il giorno della festa dei santi Pietro e Paolo pensa al martirio del capo degli apostoli e si mette a levitare a testa in giù; poi alla decapitazione di san Paolo ed ecco che si ritrova col collo torto, come decapitata. Il venerdì santo rimane nella posizione del crocifisso; il giorno dell'assunzione si eleva dal suolo a imitazione della Vergine»[61].

Anche per lei, comunque, fu soprattutto la Passione di Cristo, per cui aveva speciale devozione, a suscitare l'immedesimazione più straziante. Quando le capitava di pensare a essa o di udire qualcosa che gliela ricordasse, si scioglieva in lacrime e ne avvertiva istantaneamente i patimenti nella propria carne. Ma andò anche oltre. Negli ul-

[58] «[C]ome fuori di sé e con la mente alienata» (*Ibidem*).

[59] «Celebrata la messa, mentre tornava alla sua cella, per strada andava chiedendo a tutti, con lacrime e sospiri indicibili, se sapessero dov'era o avessero visto il suo salvatore» (*Ibidem*).

[60] A un dissidio interiore sembra alludere la parte finale della visione: «Pastor tamen ille bonus [...] Margaritam, que propter astantes fervores doloresque in mente constrixerat querendo Iesum, valde redarguit, quia plene immitata non fuerat Magdalenam in omni modo querendi» («Tuttavia quel buon pastore [...] molto redarguì Margherita, che a causa dei presenti aveva soffocato nella mente i propri fervori e dolori nel cercare Gesù, perché non aveva imitato pienamente Maddalena in ogni aspetto della ricerca»: *Ivi*, p. 247).

[61] Jacques Dalarun, *Santa e ribelle*, cit., p. 165.

timi dieci anni di vita, ogni venerdì santo, le accadde di riprodurre fisicamente la morte sul Calvario. Immersa nella meditazione, la mente concentrata sull'atrocità dei supplizi, perdeva i sensi e rimaneva col corpo steso in forma di croce, rigido, pallido, insensibile. Gli arti si flettevano in modo talmente forzato che i presenti potevano sentirne le ossa scricchiolare; i piedi restavano sovrapposti, le membra contratte e completamente immobili. Così stava fino al calare della notte, provandone immenso dolore. Soltanto una volta, in preda alla febbre, poté risparmiarsi tale tormento.

In sexta etiam feria Parasceven, in qua ad excitanda devotionem fidelium sancta mater ecclesia passionem Christi, quam pro nostra miseria Dei filius amore salutis nostre, ut ita loqui liceat, ebrius tulit, annualiter representat, cum intenta meditatione pensaret Christi crudelissimam passionem, spiritu in amaritudine passionis absorto, sensuum proprio usu carens corpus in modum crucis extensum, rigidum et pallidum et insensibile permanebat eo scilicet modo, quo membra dominica crucis fuerant aptata ludibrio.

In cuius corporis extensione penosa audiebant astantes, si quos tunc adesse contingeret, tam vehementem ossium crepitantium collisionem, ut videretur, quod a suis compagibus solverentur.

Pes vero alteri pedi superpositus et alia membra extensa tanta immobilitate fixa manebant, quod membra singula potuissent incidi vel frangi potius quam moveri. In membrorum autem huiusmodi extensione acerbitatem doloris et penam cum debilitate non modicam sentiebat et sic cum Christo in cruce confixa usque ad noctis initium permanebat.

Hoc autem eodem die sibi annis decem accidit, ultimis scilicet vite sue, preterquam semel, cui tunc, quia vi febrium nimia laborabat, credimus ipsum Deum ei a tantis penis et doloribus pepercisse[62].

[62] «Nel venerdì santo, quando, per stimolare la devozione dei fedeli, la santa madre chiesa ripresenta annualmente la passione di Cristo, che per la nostra miseria il figlio di Dio sopportò ubriaco, se così è lecito dire, dell'amore della nostra salvezza, mentre assorta nella meditazione considerava la crudelissima passione di Cristo, lo spirito sprofondato nell'amarezza, il corpo privo dell'uso naturale dei sensi restava disteso a mo' di croce, rigido, pallido, insensibile, nel modo cioè in cui le membra del Signore furono acconciate al ludibrio.

«I presenti, durante questa penosa estensione del corpo, se accadeva che si avvicinassero, udivano le ossa collidere e scricchiolare così forte da sembrare che si staccassero dalle giunture.

«I piedi sovrapposti l'uno sull'altro e le altre membra estese restavano fisse in tale immobilità che ciascun membro avrebbe potuto piuttosto essere tagliato o rotto che spostato. In tale estensione delle membra sentiva un dolore crudo e non poca pena e debolezza. Così restava concrocefissa con Cristo fino al calare della notte.

È stato spesso affermato che lo specifico della santità femminile sia da ravvisare nelle espressioni corporee, canale di comunicazione privilegiato in una civiltà che privava le donne della parola e dell'accesso alla cultura. Per Ileana Tozzi, s'intuisce «che la rappresentazione gestuale costituisca per Vanna da Orvieto una modalità di espressione alternativa e integrativa rispetto alla verbalizzazione dell'esperienza»[63]. È, infatti, «la risorsa della corporeità, della fisicità propria della natura femminile a essere valorizzata da Vanna, secondo uno schema di comportamento analogo alle consuetudini proprie della società dell'epoca dei Comuni, che tendono a reificare le donne, privandole di autonomia giuridica, subordinandole al controllo e al dominio dei familiari, esaurendo ogni loro scopo di vita nelle capacità riproduttive legate proprio alla sfera del corpo»[64].

Le affermazioni della studiosa, pur condivisibili, lasciano tuttavia sospettare che l'orizzonte desiderato dalle sante medievali fosse in realtà quello negato della parola, che il canale fisico vicariasse quello del discorso, della disputa teologica e della predicazione. È quanto crede Jacques Dalarun, partendo dagli indizi disseminati nella *legenda* di Chiara da Rimini: «L'ambito a cui aspirano, come gli storici di oggi affermano troppo facilmente, ingannati a loro volta dall'astuzia del discorso dei chierici medievali ingenuamente accettato, non è la "mistica" – sostantivo che il Medioevo ignora – o il linguaggio del corpo, l'estasi, tutta una gestualità spumeggiante che si agita sotto l'intelletto. Sono le idee ad appassionarle, il dibattito delle idee quello a cui vogliono avere accesso»[65].

5. *La predicazione vivente di Chiara da Rimini*

Chiara da Rimini offre un caso paradigmatico d'un simile tentativo di occupare il terreno maschile. Muovendosi come una funambola sul sottile confine tra ortodossia ed eresia, «obbligata a costruire il suo sa-

«Questo le accadde, nello stesso giorno, per dieci anni, gli ultimi della sua vita, tranne una volta in cui, affetta da febbri troppo violente, crediamo che Dio stesso abbia voluto evitarle tante pene e dolori» (*Ivi*, pp. 145-146).

[63] Ileana Tozzi, *Tra mistica e politica. L'esperienza femminile nel terz'ordine della penitenza di San Domenico*, «Rassegna Storica online», n. 1, n.s. (IV), 2003 (supplemento a «Storiadelmondo», n. 4, 24 febbraio 2003), p. 8, http://www.storiadelmondo.com/rso/1/tozzi.terziarie.pdf (30/06/2012).

[64] *Ibidem*.

[65] Jacques Dalarun, *Santa e ribelle*, cit., p. 151.

pere [...] come merce di contrabbando»[66], ella compie per trent'anni «un percorso di combattimento nei meandri del sapere e del discorso opprimente degli altri, dei maschi, dei chierici»[67]. E lo fa con comportamenti che sfidano la società e la pubblica morale.

Quello che soprattutto ci interessa assume le forme d'un rituale cruento concepito e pianificato minuziosamente come un accurato spettacolo. Ispirandosi ai racconti che ha udito, forse, più esattamente, alle letture della settimana santa, Chiara propone una temeraria *imitatio Christi*. «Una messa in scena su scala urbana, che si dispiega per due giorni, occupando lo spazio a tempo pieno. Una rappresentazione, nel senso forte del termine»[68]. La mattina del venerdì santo, lasciato il proprio reclusorio, ingaggia due malfattori prezzolati e, con essi, si reca nel cuore dello spazio urbano, nel centro religioso e civile della città, tra la cattedrale di Santa Colomba e il vescovado, a pochi passi dalla piazza del Comune. Qui, le mani strettamente legate dietro la schiena, con una corda al collo, si fa condurre a una colonna di pietra e vi si fa legare. Così rimane fino all'ora nona del giorno seguente, circa le tre del pomeriggio. Poi, al termine dell'ufficio divino, liberata dalla colonna, si fa accompagnare a visitare tutte le chiese della città e dei borghi, sempre con le mani legate e il capestro al collo, vestita solo d'una tunica di pannolino, esortando i propri compari a batterla brutalmente con le discipline. In questa singolare performance si percepiscono gli echi delle processioni dei flagellanti, che riprendevano vigore a ogni nuova minaccia collettiva: proprio a Rimini, un revival del moto penitenziale disciplinato si era avuto, per circa un mese, dopo il violento terremoto del 25 gennaio 1308. L'impresa di Chiara è all'incirca contemporanea. Ma, rispetto ai suoi concittadini, Chiara va oltre. La sua è un'azione altamente provocatoria. «Perché a Rimini Cristo è una donna e questa inversione di ruoli sbattuta in faccia a un'intera città non può che offendere la religione e i costumi»[69]. Duplice provocazione, dunque: «provocazione alla penitenza, provocazione dell'ordine sociale»[70]. Travestita da Cristo, accompagnata dai due loschi figuranti, la donna scuoteva gli animi, istigava gli spettatori alla conversione. «Spinta dalla scrupolosa preoccupazione di visitare tutte le chiese, seguendo la tradizione delle stazioni romane durante la settimana santa, il suo percorso è

[66] *Ivi*, p. 143.
[67] *Ivi*, p. 153.
[68] *Ivi*, p. 103.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem*.

una predicazione vivente»[71]. Non solo. «Ma suscita anche altre reazioni, risvegliando la crudeltà che si scatena correntemente nelle esecuzioni pubbliche, offrendo lo spettacolo di un corpo femminile emaciato, suppliziato, seminudo sotto panni laceri»[72]. La sua esibizione provoca scandalo. «Ma la croce è scandalo: ecco cosa vuol significare Chiara con tutte le sue forze, dando a sua volta volutamente scandalo, perché è donna e così facendo si espone alla vista di tutti, denudata, in una replica quasi sacrilega del venerdì santo»[73]. Le sue consorelle la persuaderanno ad abbandonare questa cerimonia imbarazzante, ripetutasi per anni, ed ella affermerà che, di tutti i supplizi, il maggiore fu l'avervi dovuto rinunciare.

Hor avendo audito sora Chiara più volte ch'el nostro Signor Iesù Christo orava con sudor sanguigno, significando le passione et martiri de tucto el suo corpo havente a versare, et che tanto Signor da guanciate fu percosso et la sua faccia da sputi lordata et el suo costato forato da la lancia et sul legno de la croce con aspri chiodi le man furno conficte et nel capo una corona de pungente spine li fu firmata et poi nel fine, dicendo «Sitio!», fele et aceto li fu presentato per suo bere, de questa passione et altri martirii per salute de la sua vita volse farse per ogni pena interamente imitatrice.

Donde, essendo el sancto dì del venere nel quale Iesù Christo fu crucefixo tal pene sostenendo, doi ribaldi la matina a bona hora condusse a pretio. Et el veschovado d'Arimino con presteza visitato – che Sancta Columba se dice, patrona de la chiesia, e alto el palazo dove la publica piaza del Comuno fu situata – et alhora rivolte et legate le mani dereto con strecta legatura, como ella comandava, et con una corda a la gola, i predicti ribaldi la menavano et ad una colonna de sasso, como ella voleva, la ligavano et, fino a nona del sabbato sequente, così legata stava. Et allhora, compiti li officii, per quelli da la colonna era disligata. Et ligata così le mani, el cavestro al collo, vestita de pannolino, con scope et battiture con le man proprie, solicitando el batterla crudelmente, le chiesie de la cità et borghi visitava, minutissimamente chercandole. Da poi la sua cella, così afflicta, revedeva. Et così per sempre ogni anno, el suo corpo, in predicti dì, in tal modo macerava: de sì fervente amor ardeva de la Passione del Nostro Signore, né da alchuni posseva castigarse né recever coreptione. Finalmente impedita in questo da le sue sore, intralassò el venire de predicti ribaldi et simile opera de passione così publica. Poi de lì a qualche dì conferendo con le sore, gli disse che, intra gli altri penosi martirii hauti in la sua vita, questo soprascripto fu el più grave. Ma l'aiuto de Dio la sosteneva, dal qual procede ogni palma et victoria[74].

[71] *Ivi*, p. 105.
[72] *Ibidem*.
[73] *Ibidem*.
[74] Jacques Dalarun, *Lapsus linguae*, cit., pp. 40-41.

Per concludere

Il rapporto tra misticismo medievale e arti performative è un tema che, da qualche anno, si è ritagliato un proprio spazio nella storiografia anglosassone e particolarmente nel filone dei *gender studies*. La prima apertura in questa direzione si deve alla raccolta di saggi *Performance and transformation. New approaches to late medieval spirituality*, nella quale, fin dal titolo, viene rivendicata la novità d'un approccio che sposta l'analisi del fenomeno dalla sfera intima e privata della pietà individuale a quella pubblica della performance e dello spettacolo[75].

Questa linea di ricerca ha dato luogo a una letteratura considerevole e dalla vocazione fortemente interdisciplinare, con ricadute tanto sul versante degli studi di storia religiosa, tanto sui versanti della storia dell'arte, del teatro e della danza in età premoderna[76]. L'area geografica esplorata è stata ampia e ha riguardato le più importanti voci della mistica femminile europea. Particolare attenzione è stata rivolta soprattutto al movimento religioso femminile dei Paesi Bassi, da sempre oggetto di grande interesse storiografico. Sorprendentemente, l'Italia

[75] Cfr. *Performance and transformation. New approaches to late medieval spirituality*, a cura di Mary A. Suydam e Joanna E. Ziegler, New York, Palgrave Macmillan, 1999. L'antologia contiene i contributi di undici studiosi unificati da un comune filo rosso: «a perception of the mystics as performers, actors, and dancers – in shorts, as artists who *performed* their mysticism» (Joanna E. Ziegler, *Introduction*, in *Ivi*, p. XIII). Presupposto comune ai diversi saggi è la rivalutazione del ruolo del corpo e della fisicità nell'esperienza religiosa delle donne del Medioevo emersa dalle ricerche della storica Caroline W. Bynum (cfr. *Ivi*, pp. XVI-XVII). La letteratura di riferimento nell'ambito dei *performance studies* testimonia invece della natura plurale dell'operazione e annovera fra l'altro i lavori di Turner, Schechner, Pfister, Grimes, Grotowski (cfr. Mary A. Suydam, *Background. An introduction to Performance Studies*, in *Ivi*, pp. 1-26).

[76] Impossibile dar conto esaustivamente d'una produzione che, peraltro, risulta piuttosto frammentata. Una prima bibliografia di riferimento è reperibile in Joanna E. Ziegler, *Mysticism, theater, and art. Recognizing the visual art of ecstatic performance*, «Jaarboeck Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen/Antwerp Royal Museum Annual», 2000, pp. 265-279, in particolare p. 271, nota 26. A essa vanno aggiunti almeno i saggi riportati nella sezione «Art and Performance» del volume *The texture of society: medieval women in the southern Low Countries*, a cura di Ellen E. Kittel e Mary A. Suydam, New York, Palgrave Macmillan, 2004; il saggio di Karen Silen, *Elisabeth of Spalbeek. Dancing the Passion*, in *Women's works. Making dance in Europe before 1800*, a cura di Lynn M. Brooks, Madison, The University of Wisconsin Press, 2007, pp. 207-227; i saggi raccolti nella sezione «Devotional performance: preaching, prayer, vision» del volume *Visualizing medieval performance. Perspectives, histories, contexts*, a cura di Elina Gerstman, Aldershot, Ashgate, 2008; Jessica Van Oort, *Dancing in body and spirit. Dance and sacred performance in thirteenth-century beguine texts*, Ph.D. Dissertation, Philadelphia, Temple University, 2009.

non è stata invece nemmeno sfiorata. Più prevedibilmente, vista la posizione marginale detenuta dagli studi sul Medioevo nella teatrologia di casa nostra, la ricezione di queste problematiche in ambito italiano è stata quasi nulla[77].

La presente ricerca intende mettere a fuoco la questione da una prospettiva specificamente italiana, affrontando alcune manifestazioni di devozione femminile radicate in un contesto cronologico e geografico – l'Italia centrale di fine Duecento e inizio Trecento – che ci ha anche consegnato le prime forme organizzate di drammaturgia sacra in vernacolo. L'obiettivo che si propone è quello di riportare alla luce un'altra tessera del mosaico di esperienze di cui si alimentò il teatro delle origini.

[77] Fa eccezione il saggio di Federica Veratelli, *L'esibizione del dolore attraverso immagini vive: gestualità mistica come performance*, in *Il corpo teatrale fra testi e messinscena: dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, a cura di Angela Maria Andrisano, Roma, Carocci, 2006, pp. 189-206. Ma si veda anche Carla Maria Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del «teatro della misericordia» nel Medioevo (V-XIII sec.)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 311-401, che, in tutt'altro quadro concettuale, offre interessanti spunti interpretativi proprio sui temi della preghiera e delle pratiche di «identificazione mimetica» delle mistiche.