



VISIBILITÀ DELLA FAMA, INFAMIA DELLA CROCE E UN NUOVO CONCETTO DI GLORIA

Carla M. Bino

ABSTRACT. This article aims to discuss the meaning of ‘fame’ as a generator of visibility against the background of the radical change in the dynamics of representation proposed by Christian thought. The first section shows how the concept of earthly fame or ‘vainglory’ is part of a broader discourse on the mechanisms of vision that refer to two opposing orders of knowledge. We will see how this contrast becomes clear when the concept of fame / glory short-circuits with its opposite, infamy, and establishes a new perspective of the gaze. The second section is focused on the paradox of the cross, throne of glory and infamous gallows. This apparently contradictory image is one of the dramaturgical pivots of the Franciscan Passion narrative. Through the story of a naked, miserable and radically humiliated glory, the Order built the script of the “theater of humility” and made it the manifesto of their idea of *sequela*.

KEYWORDS: Visual culture of Middle ages; Infamy; History of fame; Passion narrative.

La visibilità è una caratteristica propria del concetto di fama. Se da un lato il termine rimanda direttamente a ‘ciò che si dice’ di qualcuno o di qualcosa, dunque alla parola che corre di bocca in orecchio, dall’altro sottintende anche la creazione dell’immagine pubblica di qualcuno o di qualcosa che, poi, si trasmette di occhio in

occhio. Il legame con la vista, oltre che con la voce, è già esplicitato nella più antica personificazione di fama – quella di Verg. *Aen.* IV 173 ss. – il cui corpo alato, che da piccolo si fa via via sempre più grande, è disseminato di occhi, orecchie e bocche. Fama è una figura mutevole e volatile che diffonde e moltiplica rappresentazioni senza autore e perciò non certe e appurabili, trasformandole in opinioni condivise e comuni (Guastella 2012: 251-253). Matrice indiscussa delle successive elaborazioni

del mondo classico, l'invenzione virgiliana di fama reca con sé l'idea di una rappresentazione ambigua che, in bilico tra voce, diceria, opinione, reputazione e apparenza, può essere d'ostacolo a una corretta percezione del vero. Mescolando *facta* e *infecta*, *vana* e *vera*, fama è ambivalente e per questo non solo inaffidabile ma anche pericolosa, dato che genera una inarrestabile catena di immagini e voci che possono incutere timore e distruggere persone e città. Per la sua natura dubbia, fama viene discussa anche in ambito filosofico (in particolare dagli stoici) e condannata nella misura in cui induce in inganno, inteso come errore conoscitivo derivante dall'offuscamento della vista e da un'alterazione sensoriale (Cermatori 2013).

Nel Medioevo, il dibattito filosofico sull'ambiguità della fama viene ripreso e risemantizzato dal pensiero cristiano. Questa risemantizzazione è stata interpretata dagli studiosi in chiave prevalentemente etico morale. Da un lato si è sottolineato come l'idea di fama slitti verso quella di gloria, con il conseguente spostamento «of the location of true glory from the earthly city to the city of god, with the corresponding nullification or inversion of the values of fame in the world» (Hardie 2012: 411). Dall'altro, la contrapposizione tra gloria mondana e gloria celeste è stata descritta come parte del conflitto tra la dimensione umana e quella divina (Boitani 1984; Guastella 2017). Ne risulta che, essendo la vera gloria un privilegio esclusivo di Dio, l'aspirazione dell'individuo a una gloria esclusivamente terrena – intesa come il desiderio di ottenere il riconoscimento degli uomini e la capacità di restare oltre il tempo – è falsa e inutile. Come l'essere umano può andare oltre il tempo e guadagnare l'eternità solo tendendo a Dio, così ogni successo individuale va diretto alla gloria divina, l'unica da considerarsi vera e autentica, alla quale coloro che credono devono contribuire attraverso l'umiltà. Al contrario, il desiderio per la gloria umana *inanis et vana* diventa 'vanagloria' e configura addirittura un atto del principale tra i peccati, la superbia che è l'opposto dell'umiltà. Da qui deriva la riscrittura anche del modello di eroe, individuato nel

martire che, sacrificando ogni onore terreno, acquista la propria fama in virtù della gloria di Dio (Guastella 2017: 199 e sgg).

Andando oltre questa prospettiva etico-religiosa, il mio intento è quello di inquadrare il significato cristiano di fama in un orizzonte epistemologico, come già aveva fatto il dibattito filosofico classico. Mi interessa, infatti, considerare la fama in quanto generatore di visibilità (siano esse immagini verbali o concrete) e leggerla sullo sfondo del cambio radicale delle dinamiche della visione proposto dal pensiero cristiano. Se fama si colloca nell'ambito di ciò che 'non è certo', ma allo stesso tempo è pubblico, condiviso e diffuso, le rappresentazioni che essa produce pongono un duplice problema: da un lato quello dell'ambiguità di ciò che si vede e si sente, dall'altro quello della 'fiducia in ciò che sembra', chiamando così in causa l'uso che l'essere umano fa degli occhi e delle parole all'interno dei processi di conoscenza. In sintesi, proprio il fatto che la fama crei visibilità la rende un 'dispositivo della rappresentazione' al quale è sotteso un modo di intendere la relazione tra essere e apparire, invisibile e visibile, realtà e immagine. Rispetto a questa relazione che è problema centrale del pensiero gnoseologico di ogni epoca, il cristianesimo ha formulato una sua teoria fondata sul paradosso dell'incarnazione. Partendo dall'unione rivelativa della verità invisibile e divina con la realtà visibile e umana, il pensiero cristiano propone una nuova concezione della conoscenza che mette in discussione tanto le logiche della rappresentazione visibile, quanto quelle della percezione (sguardo e sensi tutti), pericolosamente esposta alla contraffazione dell'apparenza, sia essa illusione o inganno. (Lugaresi 2008; Bino 2015). In tale prospettiva, l'idea della fama/gloria non rimanda tanto al rapporto tra vita terrena e ultraterrena, ma ha soprattutto a che fare con il 'valore dell'apparenza' e con il modo o l'intenzione di sguardo e percezione.

Il mio contributo sarà dunque articolato in due parti: servendomi in modo particolare degli scritti di Tertulliano, Crisostomo e Agostino, nella prima parte mostrerò come la concezione di fama terrena o 'va-

nagloria' venga inserita all'interno di un più ampio discorso sui meccanismi della visione che rimandano a due contrapposti ordini della verità e della conoscenza (*rationes veritatis*). Vedremo come tale contrapposizione divenga esplicita nei due eventi cardine della storia della salvezza, la nascita di Cristo e la sua passione. Qui il concetto di fama/gloria entra in cortocircuito con il suo opposto, l'infamia, e fonda una nuova prospettiva dello sguardo, basata sulla capacità di riconoscere, rispondere e condividere. La seconda parte, invece, avrà come *focus* proprio la crocifissione e in modo particolare il paradosso della croce trono di gloria e patibolo infame. Questa immagine apparentemente contraddittoria esplose tra XII e XIII secolo, divenendo uno dei perni drammaturgici della narrazione passionista. Mostrerò come l'*infamia crucis* trovi una sua prima giustificazione nella teologia cistercense della dissomiglianza e nel paradigma del Cristo umiliato, per poi essere approfondita dalla spiritualità francescana che fa della *ignominia* una delle tre caratteristiche della passione. Attraverso lo scherno, l'insulto, il disonore, l'Ordine disegna l'immagine di una gloria denudata, misera e radicalmente umiliata che apre all'uomo la possibilità della partecipazione conformativa all'immagine divina secondo cui era stato creato. Questo copione – quasi un manifesto della sequela – costituisce il contributo francescano alla grande opera di riforma del corpo sociale ed ecclesiale di quei secoli.

1.1 LA VANITAS DELLA FAMA: IL SUO ESSERE SPETTACOLO.

Secondo alcuni autori dell'occidente cristiano come Tertulliano e Cipriano, ma anche orientali come Filone alessandrino e Giovanni Crisostomo, la fama (o gloria mondana) è *inanis* non solo per via della caducità della realtà materiale, limitata nel tempo, ma anche e soprattutto perché è il risultato di una erronea intenzione conoscitiva. Fama e onore rientrano nella logica autoreferenziale e improduttiva del 'vedere ed esser visti' che riassume in modo emblematico l'idea stessa di 'spettacolarità' (Bino 2015: 56-59). Spettacolare è l'atteggiamento che l'individuo assume

sia quando guarda il mondo e gli altri come uno spettatore, bloccando i propri occhi su ciò che vede, sia quando mostra sé stesso agli occhi altrui, offrendosi come uno spettacolo. Nel *De cultu foeminarum* (II, XI, 1), Tertulliano spiega che nel «mutuum videre ac videri» intervengono due meccanismi della rappresentazione che possono sembrare diversi ma sono simili e soprattutto reciproci. Il primo meccanismo è la costruzione di un'immagine *ficta* di sé al fine di risultare attraenti sul piano personale ed essere lodati e stimati sul piano sociale. Il secondo meccanismo è quello dello sguardo d'ammirazione che resta imbrigliato dall'immagine degli altri e non può che lodarne l'apparenza. Entrambi i meccanismi poggiano sulla simulazione, un processo di adulterazione della realtà che va distinto dalla mimesi: essa implica la modifica della sola apparenza che, in tal modo, diventa indipendente e non corrisponde più a ciò che rappresenta. Il risultato è duplice: ciò che appare è potente e la sua forza sta proprio nell'aver acquisito una visibilità aumentata che si mette ostentatamente davanti agli occhi di tutti. Viene qui rinnovato il legame semantico tra *vis* (potere) e *videre* (sguardo) stabilito a suo tempo da Varrone (*De Lingua Latina*, 6, 80: «Video a visu, id est a vis») (Hekster 2007). Tuttavia, avendo perso la corrispondenza con ciò che rappresenta, l'apparenza è vuota e non si riferisce più a nessuna realtà. Per tale motivo, chi dà fiducia solo a ciò che vede cade nell'inganno della *vanitas* e commette un errore conoscitivo che Cipriano chiama *ignorantia saecularis* (*Ad Donatum*, 11).

Dunque, il legame che la fama intrattiene con la *vanitas* sta nel modo con cui essa produce visibilità. La sua dimensione pubblica, il suo essere una visibilità incerta, un'immagine ambigua, ma condivisa, riconosciuta da tutti e da tutti ammirata, la pone nel campo dell'apparenza esibita e fruita per sé stessa. Fama, infatti, svela la sua nullità proprio quando il dispositivo spettacolare viene interrotto e il gioco degli occhi è eliminato. In quel momento, l'immagine che l'individuo offre di sé si rivela essere un ruolo fittizio interpretato in pubblico per ottenere un onore che,

senza pubblico, va in cenere.¹ La natura spettacolare della fama è ben spiegata da Giovanni Crisostomo il quale, in una pagina del suo trattato *De inani gloria*, si serve dell'esempio di ciò che accade a teatro per spiegarne le dinamiche:

Si riempie il teatro e tutto il popolo si siede in alto offrendo uno spettacolo veramente splendido e composto di tanti volti [...] E prima di tutto, appena entrato l'uomo generoso che li ha riuniti, sorti subito in piedi levano come da una sola bocca una sola voce, chiamandolo tutti concordemente protettore e capo della comune città e tendendo le mani. Poi, lo [...] adulandolo ancora di più, [...] non tralasciano alcuna forma di lode. Splendido è il volto della vanità! ... Che avviene in seguito? Inchinatosi verso di essi e riveritili anche lui in tale modo, si siede felicitato da tutti quelli, mentre ciascuno di essi si augura di diventare ciò che quello è, e poi subito morire. [...] Quando poi tutto è esaurito, ... allora finalmente si rivela l'inconsistenza di questa fama e la cenere e la polvere. [...] Quando, trovandosi in casa, [...] si accorge che il momento della riunione, ormai sciolta, è passato e, guardando al teatro, trova che è vuoto di uomini e che nessuno più si fa sentire in alcun modo [...] allora si accorge della cenere (*De inani gloria et de educandis liberis*, 4-6).

Anche Agostino insiste sulla fama come spettacolo vano e anche lui utilizza il teatro come esempio (facendo riferimento al divismo attoriale), ma questa volta per spiegare i processi folli del desiderio ingannevole:

Gli stolti [...] amano una gloria, la cosiddetta gloria popolare, la quale contiene un'attrattiva ingannevole. L'uomo, invogliato dalle lodi di uomini vuoti, vorrebbe vivere in modo da andare sulla bocca di tutti, non importa come. Per questo diventano anche dissennati, e, tronfi d'orgoglio, vacui dentro e gonfi fuori (*inanes intus, foris tumidi*), concepiscono propositi come quello di disfarsi del proprio patrimonio, donandolo ai commedianti agli istrioni, ai gladiatori e agli aurighi. [...] Gente di tal fatta ha in uggia il povero, perché il popolo non acclama quando si dà qualcosa al povero, mentre grida quando lo si dà al gladiatore. Loro pertanto, se non li si applaude, non danno; mentre, se li si applaude, da gente dissennata, perdono la testa, di modo che diventano tutti una congrega di matti: e chi dà spettacolo e chi vi assiste e chi lo paga (*In Psalmum 149*, 11).

1.2 FAMA E VERITÀ: VEDERE DA LONTANO O DA VICINO.

Per capire meglio come la fama o gloria mondana sia vana perché risultato di una conoscenza limitata all'apparenza, bisogna far riferimento al discorso con cui Tertulliano apre la sua opera sugli spettacoli; si tratta, infatti, di un discorso sulle logiche della visione che sarà poi ripreso da numerosi scrittori cristiani, tanto da ritrovarne le eco anche in Tommaso D'Aquino. I modi di conoscere la verità, dice Tertulliano, sono due (*De spectaculis*, II). Il primo risponde allo *ius naturalis* ed è *de longinquo*, da lontano. Proprio perché 'da lontano', esso non permette di capire quale sia il vero ordine del mondo e quindi genera un'ignoranza della verità. I pagani non hanno conosciuto Dio che è *doctor veritatis*; per questo si ingannano e confondono l'ordine della creazione (*omnia instituta*) con la sua alterazione (*omnia conversa*). Il secondo modo, invece, è quello dei cristiani che, avendo avuto completa rivelazione di Dio (*institutore comperto*), vedono 'da vicino' (*de proximo*) l'opera della creazione e comprendono la sua falsificazione. La distinzione tra *instituta* e *conversa*, *integritas* e *corruptela* non dipende tanto da un'apertura degli occhi, quanto da un 'saper vedere' (*respicere*) che va inteso come una visione dall'interno (*penitus*, termine che traduce il greco *endothen*) e intima (*familiaris*).

Ne deriva che la conoscenza da lontano è un errore prospettico, quello degli occhi che non sanno vedere perché sbagliano postura. Spesso gli scrittori cristiani vi si riferiscono usando le due diverse metafore dell'essere umano avvolto dalle tenebre (perché vedendo a distanza non distingue ciò appare da ciò che è), oppure è curvo si di sé (perché rivolge lo sguardo solo a quanto lo circonda). Si tratta di un atteggiamento epistemico che fa dell'apparenza l'unico punto di arrivo sia dello sguardo che del desiderio. L'apparenza diviene, allora, un impedimento alla visione. La ricerca della gloria mondana è parte integrante di questo atteggiamento: tant'è che Agostino

¹ Come dice Agostino se si leva il pubblico, l'apparenza della *vanitas* cade: «Tolle itaque vanitantes, et nulla erit vanitas» (*De vera religione* 34: 62).

(*De vera religione* 38, 69; *Soliloquia* II; *In Epistolam Ioannis ad Parthos*, 2, II) considera l'*excellentia* o *ambitio saeculi* (con cui indica in senso ampio il desiderio di *magnus sibi videtur* e di avere onori, ricchezza e potere) uno dei tre desideri o tensioni affettive con cui l'animo ama 'lontano da Dio', vale a dire in modo *adulterinus* e alla rovescia (Pagliacci 2003: 55 sgg). La conoscenza da vicino, invece, implica un vero e proprio ribaltamento della prospettiva di visione. Tertulliano ne parla al capitolo venti del suo trattato, quando attribuisce a Dio il ruolo di unico spettatore, universale e che vede sempre, tutto e dappertutto. Sottoposto a questo sguardo senza limiti di tempo e di spazio, l'essere umano non ha più alcun ruolo spettante e non ha più nessuna ragione per guardare gli altri: egli è sempre 'in scena'. Tutto ciò che compie, anche parlare e guardare, diventa un'azione della quale è chiamato a rendere conto e della quale è 'responsabile'. Inoltre, se solo Dio è spettatore, l'uomo non ha alcun altro pubblico e, di conseguenza, egli non ha più alcuna ragione per badare a come gli altri lo guardano. Il cambio della prospettiva *ex parte spectantis ad partem agentis* fa saltare la logica spettacolare del 'vedere ed esser visti' e annichilisce il desiderio di mostrarsi agli occhi altrui. Senza spettatori, proporre uno spettacolo di sé è cosa vana così come la fama che ne deriva, costruita sulle apparenze e in funzione di un'ostentazione sociale di sé: non dice nulla della vera identità dell'individuo.

Si badi che l'idea del divino spettatore diventa rivoluzionaria proprio in considerazione dell'identità dell'individuo e, di conseguenza, contribuisce a ri-connotare il significato della fama intesa come 'immagine di sé' costruita e offerta in pubblico. Questo affondo si deve soprattutto ad Agostino. Dio, dice, non è uno spettatore che guarda in modo distante e distaccato, denigrando o lodando: «non sic expectat Deus» (*In Psalmum 30, Enarratio II, Sermo* I, 6). Al contrario, egli partecipa in prima persona di quello che vede perché è entrato a sua volta nella scena del mondo e, da lontano, si è fatto vicino.⁵ Nel pensiero del filosofo, però, il significato del binomio vicino-lontano non va inteso in termini

spaziali, bensì di somiglianza e dissomiglianza. Scrive Agostino:

Prima di accostarti a vedere ciò che ami, procurati i mezzi per vederlo. [...] Gli altri sono lontani da Dio e perciò giacciono nelle tenebre e hanno, nelle loro tenebre, gli occhi così guasti che non solo non desiderano la luce, ma ne hanno paura. Ma a noi che eravamo lontani e siamo stati ritrovati, cosa si dice? Avvicinatevi a lui e sarete illuminati. [...] È così dunque che in qualche modo si avvicina a Dio [...] l'uomo che si era allontanato [da Dio] in quanto ne aveva persa la somiglianza. A Dio infatti non ci si avvicina o ci si allontana per distanze di luogo; ma, come ti eri allontanato perché divenuto da lui dissimile, così ti avvicini a lui se gli diverrai somigliante (*Salmo* 99, 5).

Il nuovo significato delle dinamiche della visione da lontano e da vicino rimanda direttamente sia all'antropologia teologica della creazione, sia all'incarnazione: l'uomo, creato a somiglianza dell'immagine di Dio (il Figlio), perse la sua somiglianza allontanandosi da Dio con il peccato. L'incarnazione è l'avvicinarsi all'uomo da parte di Dio che si fa a lui somigliante per restituirgli la possibilità di un ritorno alla somiglianza. Per l'essere umano, allora, vedere da vicino significa riconoscere di essere ontologicamente *ad imaginem*, mentre vedere da lontano significa non riconoscere la propria identità essenziale. Ma entro il pensiero cristiano – che è stato definito una «imaginative theology» (Newman 2003: 294-304) – l'atteggiamento epistemico (la *visio*) determina in modo diretto l'etica (l'*actio*) e dalla conoscenza dell'immagine dipende la costruzione dell'immagine. Perciò, l'essere umano che vede da vicino e riconosce la somiglianza conforma sé stesso all'immagine di Dio che lo costituisce. L'individuo che, invece, non riconosce la somiglianza resta nella dissomiglianza, rendendola uno *status* esistenziale. Il primo partecipa della forma dell'esistenza di Dio, la gloria; il secondo perde completamente la forma e diviene *turpis*: l'infame.

1.3 IL CORTOCIRCUITO DELLA VISIBILITÀ: L'INFAMIA DELLA CROCE.

L'incarnazione configura una 'disciplina' dello sguardo e del desiderio attraverso cui l'essere umano riorienta occhi e com-

portamento, mettendo sé stesso e le proprie azioni al riparo dallo spettacolo delle apparenze.

È sempre Agostino a chiarire come avvenga questo ri-orientamento dalla *vanitas* alla *veritas*. Nel *Sermo* 51 egli spiega che venendo al mondo e morendo come un uomo, il Signore «si è esposto allo sguardo della gente» e ha letteralmente «dato la caccia» tanto a chi è guardato quanto a chi guarda. Con questo suo ‘farsi spettacolo’ ha mandato in cortocircuito la reciprocità del vedere ed esser visti, smascherando le dinamiche della visibilità ingannevole e della gloria vana (*Sermo* 51, 1: 2). Da un lato, nascendo uomo e mostrandosi solo in quanto tale, povero e nudo, Cristo non ‘sembra’ ciò che è. Il suo essere re non dipende né dalla pubblica esposizione di un potere apparente allo sguardo ammirato degli uomini (i segni della regalità), né dalla fama che ne deriva:

[I Magi] cercano [...] uno che non è [...] agli occhi umani cospicuo per una splendida dimora o potente di eserciti, tale che incuta terrore con le armi, o vestito di ricca porpora, con diadema che rifulge [...] Ma intanto è uno nato da poco che giace nella cuna, che si attacca avidamente alla mammella, senza alcun ornamento sul corpo, senza alcuna forza nelle membra, senza patrimonio familiare, che non si segnala né per la sua età né per alcun potere dei genitori [...] Certamente in lui non si scorgeva alcuna pompa regale, ma si adorava la vera maestà (*Sermo* 373, 2).

Dall’altro, venendo processato e condannato a morte come il peggiore dei malfattori, Cristo ‘sembra’ ciò che non è. La sua morte da infame non solo non è adeguata alla sua *dignitas* (egli è Dio ed è l’innocente) ma è anche la più visibile delle pene capitali, pienamente inserita nel *format* della morte spettacolarizzata. Sul Golgota il problema della visibilità esplose e si mescola con quello della *diminutio* dell’individuo, della totale *consumptio fama*, del disonore deturpante. L’identità personale del condannato e la verità di ciò che egli vive in prima persona – il venire ridotto a oggetto, umiliato, deriso, nudo, violentato e, alla fine, pubblicamente mostrato mentre muore soffrendo pene atroci affinché la sua miseria sia ben visibile a tutti – non possono essere concia-

liate con la modalità dello spettacolo che presuppone la lontananza disimpegnata dello sguardo (Lugaresi 2008: 298-309). Ciò vale tra uomo e uomo, laddove lo spettacolo del dolore e della morte presuppone la differenza quasi ontologica tra chi guarda, il pubblico innocente e giusto, e chi è guardato, il colpevole, inferiore e ingiusto (Coleman 1990; Arena 2004; Cantarella 2011). Lo spettacolo del Dio crocifisso è addirittura scandaloso, poiché fa inciampare il meccanismo in ogni sua componente e, in tal modo, da un lato svela l’ambiguo e contraddittorio rapporto tra verità, realtà e apparenza, dall’altro lancia una sfida a chi si fa spettatore, interrogandolo su cosa voglia dire guardare (Bino 2017).

In cosa consista questa sfida, Agostino lo spiega nel *Commento* al Vangelo di Giovanni:

Gesù si avviò verso il luogo dove sarebbe stato crocifisso, portandosi egli stesso la croce. Quale spettacolo! Grande ludibrio agli occhi degli empi, grande mistero a chi contempla con animo pio. Agli occhi degli empi è uno spettacolo terribile e umiliante, ma chi sa guardare con sentimenti di devozione, trova qui un grande sostegno per la sua fede. Chi assiste a questo spettacolo con animo empio, non può che irridere il re che, invece dello scettro, porta la croce del suo supplizio; la pietà invece contempla il re che porta la croce alla quale egli sarà confitto, ma che dovrà essere poi collocata perfino sulla fronte dei re. Su di essa egli sarà disprezzato agli occhi degli empi, e in essa si glorieranno i cuori dei santi. [...] Cristo dunque è il re dei Giudei, ma dei Giudei circoncisi nel cuore, secondo lo spirito e non secondo la lettera; è il re di coloro che traggono la loro gloria non dagli uomini ma da Dio (*In Iohannis Evangelium*, 117: 3).

Il grande *spectaculum* della crocefissione cambia a seconda della prospettiva assunta da chi lo guarda: è *ludibrium* solo se visto con gli occhi degli empi; se invece è visto con gli occhi della pietà è *mysterium*.

Non cambia ciò che si vede: cambia come lo si vede. L’apparenza o la visibilità, dunque, non sono un tratto proprio delle cose, bensì l’esito di un atteggiamento che è insieme estetico ed etico. Estetico perché la capacità gnoseologica di distinguere ciò che è da ciò che appare è completamente riposta nelle mani dell’osservatore. Etico perché la fiducia in ciò che appare dipende dalla ‘postura’ di vita che l’essere umano

assume, quella disposizione dell'individuo 'tutto intero' che il monachesimo chiama *habitus* e la retorica *intentio* (Caruthers 1990). Questo vuol dire Agostino quando parla di *ludibrium* visto con occhi empì e *mysterium* con occhi pietosi: se la pietà è la sapienza incarnata – ossia Cristo, 'rivelazione della verità' –, lo sguardo della pietà è l'atteggiamento che assume colui che guarda e vive non da lontano, ma da vicino (il *de proximo* di Tertulliano). Lo sguardo empio, invece, è il modo di guardare e di vivere di chi è spettatore e resta lontano (il *de longinquo* di Tertulliano). Il primo vede l'uomo infamato, va oltre i segni e riconosce l'immagine di sé stesso, comprendendo che in quell'infamia sta la sua possibilità di riscatto e gloria. Il secondo, invece, vede l'uomo infamato, si ferma ai segni visibili e vede un uomo diverso da sé, altro, inferiore. Costui si fida di ciò che vede e crede nel malfattore messo a morte e nella condanna indicata dal *titulus crucis*.

In sintesi, dal momento in cui l'evento dell'incarnazione "apre l'immagine" e ne sottopone il suo essere visibile e credibile alla libertà e responsabilità dello sguardo, l'ambiguità della rappresentazione diviene una questione di prospettiva (Didi-Huberman 2007). La visibilità della fama, allora, il suo essere *bona* oppure *mala*, vera oppure vana, è una questione di atteggiamento conoscitivo e di *habitus*: in una parola di *intentio*.

2.1 GLORIA, DOLORE, INFAMIA: LO SCANDALO DELLA CROCE

Bisogna aspettare l'XI secolo perché l'infamia del Dio crocifisso inizi a diventare un tema importante per il discorso cristologico. Per lungo tempo, essa rimase sottotraccia, quasi esclusivamente letta in funzione della gloria del Risorto. Nonostante la predicazione evangelica avesse preso avvio dal racconto della morte di Cristo e la croce stessa costituisse il perno della teologia di Paolo (Brown 2003²), per i primi cristiani dovette essere difficile capire e far capire che proprio nell'ignominia della crocefissione Dio aveva rivelato la sua 'sapienza' (Schönborn 2002: 48-52). Scrittori pagani quali Luciano di Samosata e Celso trovarono in quella fine

umiliante e scandalosa facili argomenti per squalificare Gesù come Dio. Dal canto loro, gli scrittori della prima età patristica preferirono spiegare l'intero evento della passione in relazione alla resurrezione servendosi di simboli, allegorie e immagini finalizzate a dimostrare la continuità tra l'Antica e la Nuova Scrittura. La croce, imbarazzante nella sua esplicita nudità, fu letta in chiave dossologica e divenne segno di trionfo e di vita (Grillmeier-Hainthaler 1979).

A partire dagli anni attorno al Mille e, in maniera sempre più intensa, per tutto il tardo Medioevo, il racconto della passione assunse invece un'importanza eccezionale entro quella che è stata definita la nuova «pious devotion» per l'umanità di Cristo (Southern 1953: 231-257). L'insistenza sulla realtà corporea della vita di Gesù pervase tutta la religiosità del tempo, ridisegnando l'identità dell'individuo, il suo rapporto con Dio, il concetto di eucarestia e di corpo ecclesiale, sociale, civile (Bynum 1991). Predicatori, esegeti, teologi misero l'accento sul dolore della carne provato da Cristo e lo descrissero in termini produttivi, come pena dell'amore che salva (Cohen 1995; Mills 2005). Non più adombrata dalla resurrezione e letta solo in funzione della gloria, la passione venne descritta nel dettaglio come un itinerario di piaga in piaga da percorrere in modo partecipativo, vale a dire vivendo ogni singolo fatto ed episodio in prima persona, *quasi praesentialiter*. Affetto, condivisione, compianto, compassione furono le principali parole chiave della drammaturgia passionista del periodo che dal XII giunge sino al XV secolo (Bino 2008).

In quei secoli, oltre che alla stregua di un percorso di dolore, la passione venne disegnata anche come uno spettacolo di infamia, singolarmente inserito tra due spettacoli di gloria: quello pubblico dell'entrata di Cristo in Gerusalemme – parodia del trionfo regale o anti-trionfo (Harris 2019: 4) –, e quello 'segreto' della resurrezione, marcato piuttosto dall'assenza del corpo nel sepolcro. Cattura, processo, salita al calvario, crocefissione e agonia di Cristo costituirono le singole scene di quello che da un lato è un cam-

mino di derisione e vergogna raccontato attraverso un *climax* crescente di ingiurie; dall'altro, è un tragitto dall'umiltà all'umiliazione, rappresentato attraverso la progressiva spoliatura della *dignitas* dell'uomo e la perdita della sua ontologica somiglianza con Dio.

Humilitas e *humiliatio*, *dignitas* e *ignominia* sembrano, dunque, costituire i termini entro cui comprendere la croce, a un tempo patibolo infame e trono di gloria.

2.2 LA FIGURA DEL CRISTO UMILIATO

L'immagine paradossale della croce infame e gloriosa trovò una piena giustificazione entro l'estetica teologica cistercense, in particolare di Bernardo di Chiaravalle. Approfondendo la lezione di Agostino, Bernardo lesse il concetto di gloria all'interno della relazione di somiglianza tra Dio e l'uomo, e lo legò a quello di umiltà (Lia 2007: 41-86).

Secondo Bernardo, l'uomo acquista piena comprensione della sua identità proprio esercitando la virtù dell'umiltà («*humilitas est virtus, qua homo verissima sui cognitione sibi ipsi vilescit*» *Liber de gradibus humilitatis et superbiae* 1:2). L'umiltà, infatti, gli permette di capire che egli non è 'immagine di Dio', ma è 'creato *ad imaginem*' e, perciò, è altro-da-Dio ma costitutivamente in relazione ('simile a') e tendente verso l'*imago* divina (Brague 1993). Questa tensione *ad imaginem* non è però vincolante, bensì libera e volontaria, dato che la *libertas* è uno dei tre elementi connotativi della somiglianza, insieme a semplicità e immortalità (*Sermo 81 in Cantica canticorum*). È l'uomo, quindi, che sceglie se e come mettersi in relazione con Dio. La relazione iniziale era l'infinito e libero godimento di Dio da parte dell'uomo e aveva luogo nella *regio similitudinis*, espressione con quale Bernardo indica la condizione di piena responsione dell'uomo alla sua *imago* o anche la piena coscienza da parte dell'uomo della *dignitas* di essere egli semplicemente simile e altro-da-Dio. Il libero rifiuto della propria condizione di simile

a Dio, invece, fu quell'atto che Bernardo definisce *amor propriae excellentiae* (la superbia) con cui l'uomo rompe la relazione e si allontanò progressivamente da Dio, approdando alla *regio dissimilitudinis* (*Liber de gradibus humilitatis et superbiae*, 4, 14). Qui giunto, non solo egli non si rese conto del suo essere divenuto 'dissimile' perché lontano dall'immagine, ma non fu nemmeno più in grado di riconoscere la sua condizione ontologica: la dignità del suo essere *similis et capax Dei*. Con l'incarnazione, Dio offrì una nuova possibilità di relazione all'uomo, questa volta stabilendola nel luogo dell'allontanamento dall'immagine, la dissomiglianza. Egli – per citare Paolo *Phil* 2:6-8 – rinunciò alla forma dell'esistenza divina per assumere la forma dell'esistenza dell'uomo (la *tapeinosis* ossia l'umiltà), facendosi a lui simile (Ianniello 2011; Bino 2020). L'*humilitas*, dunque, non è connotato originario di Dio bensì è conseguenza del suo abbassamento verso l'essere umano (la *kenosis* o inanizione, intesa come svuotamento di deità), che Bernardo spiega essere un atto di *dignatio*. Se ricorriamo alla metafora spaziale, si può dire che l'*humilitas* indica la distanza che Dio percorre e colma per avvicinarsi all'uomo; viceversa, essa è la via che l'uomo percorre al contrario per ricostruire la somiglianza originaria. Come abbiamo accennato, uno dei connotati di questa somiglianza è la *simplicitas*, termine il cui significato è vicino a quello di umiltà. La *simplicitas*, però, è integrità ontologica, pienezza dell'essere, verità e, in quanto tale, è connotato proprio solo di Dio, il *simplex*. Appartiene all'uomo nella misura in cui egli riconosce la propria *dignitas* di essere simile all'*imago* e a essa aderisce. L'uomo semplice è colui che tutto intero è conforme a Dio, il *tamîm*, l'integro². In sintesi, Dio, il semplice, facendosi uomo si fa umile, simile all'uomo. L'uomo, il simile, essendo umile si fa semplice, simile a Dio. Nell'umiltà, Dio è simile all'uomo; nella semplicità, l'uomo è simile a Dio (Lia 2007: 74-76).

2 Sul concetto di semplicità nella storia del pensiero e della spiritualità cristiani si veda Y. De Andia, *Simplicité, in Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et mystique, Doctrine et Histoire*, 91, pp. 892-903. Si veda anche Spicq 1933, Leclercq 1960 e Raveton 2014.

Qui entra in gioco l'immagine del Cristo umile, esplicito modello per l'uomo (Mt 11:29), la cui rappresentazione cambia nel corso dei secoli. Dalla tradizione biblica, l'esegesi patristica aveva tratto due figure diverse e complementari con cui riferirsi all'umiltà di Cristo, entrambe provenienti dai cosiddetti 'canti del servo' del deutero-Isaia. La prima è la figura del *servo di Dio*, cui si collega quella dell'*agnello senza macchia*; la seconda figura, invece, è quella del *servo sofferente* e si collega alle figure del *mansuetissimo agnello condotto al macello* e del *vir dolorum*. Entrambe vennero usate con riferimento alla passione, la prima in relazione agli episodi della lavanda dei piedi e della preghiera nell'orto degli ulivi, dove il Figlio si piega al volere del Padre; la seconda in relazione al processo e morte di Cristo (Bono 2011).

Bernardo le fonde nell'unica figura del Cristo umiliato con la quale approfondisce l'idea di *humilitas* come *dignatio* di Dio che non solo facendosi uomo si umilia e diviene servo, offrendo così l'immagine esemplare di perfetta umiltà e semplicità a cui l'uomo è chiamato a tendere, ma accetta di andare a prendere l'uomo al fondo della dissimilitudine, al fine di restaurare la somiglianza. Questa nuova immagine sincretica rappresenta la scelta dell'"estrema umiltà" di Dio il quale, già umile, si fa umiliare sino a diventare turpe e perciò simile all'immagine sfigurata e ripugnante della dissomiglianza da Dio a cui gli uomini sono giunti (Bino n.d.). L'umiliazione, allora, è qualcosa di più dell'incarnazione, è il compimento della *kenosis*, è la radicale e completa *dignatio* di Dio che raggiunge il genere umano al fondo della totale perdita della propria *dignitas*. In altri termini, è l'immagine della gloria che si svuota completamente e diventa infamia, proponendo così all'uomo un'altra idea di gloria alla quale accedere solo riconoscendo nella *capacitas hominis* di Dio la *capacitas Dei* dell'uomo e nella croce, patibolo infame e trono della gloria, la coesistenza di sublime e umile (Lia 2003).

2.3 IGNOMINIOSISSIMA PASSIO CHRISTI

Fu il francescanesimo a fare dell'immagine del Cristo *humiliatus* il paradigma

della spiritualità conformativa del tardo Medioevo e a porla come fondamento di ricostruzione sociale. È molto significativo che essa venga elaborata all'interno del racconto della passione, dove si può letteralmente vederla comporsi quale esito di un procedimento rappresentativo di tipo drammatico. Grazie soprattutto all'opera di Bonaventura da Bagnoreggio, infatti, la drammaturgia passionista aveva assunto la forma di un cammino di scena in scena compiuto dal fedele sulle orme di Cristo per restaurare la somiglianza con Dio perduta a causa del peccato *imaginis deformativum*, quello originale (Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros sententiarum Magistri Petri Lombardi, Distinctio 28*). Proprio seguendo Cristo passo passo, si assiste a tutto ciò che egli subisce, ad ogni dolore, ad ogni ingiuria e si vede come l'intero suo aspetto, volto e corpo, subisca una progressiva trasformazione. Cosa significhi questo mutare della sembianza di Gesù, Bonaventura lo spiega nel *De perfectione vitae ad sorores*. Al capitolo VI, che tratta *De passionis Christi memoria*, egli annovera tra le condizioni generali della passione oltre all'estremo dolore, l'estrema ignominia. Quest'ultima viene a sua volta declinata in quattro *rationes: genus mortis*, la crocefissione, che include Cristo nel numero dei «pessimi et sceleratissimi et fures et latrones»; *locum mortis*, il Golgota «turpissimo et vilissimo [...] morti damnatorum deputatus, et ibi decollabantur et suspendebantur non alii nisi pessimi homines»; *socios mortis*, i due ladri tra i quali egli «tamquam latro suspenditur et in medio tamquam princeps latronum». L'ultima *ratio*, invece, è riassuntiva e riguarda il nuovo *status* di Cristo, privato completamente di ogni *dignitas*: «aëri deputatus est et inter caelum et terram suspensus, ac si non esset dignus vivere aut mori in terra» (*De perfectione vitae ad sorores*, VI, 3). Con un fulminante ossimoro, Bonaventura definisce questa immagine finale di Gesù sospeso tra cielo e terra *digna indignatio et iniuria*. Essa è il culmine di un lungo e articolato percorso di abbassamento, tutto costruito sulla *confusio Christi*. Il significato del verbo *confundere*, che comprende tanto alterare e deturpare,

quanto oltraggiare e ricoprire di vergogna, rende in modo perfetto il progressivo cambiamento dell'aspetto di Gesù, i cui tratti vengono nascosti, quasi mescolati e sformati, rendendo il volto irricognoscibile. In questo caso, con il termine *confusio* si intende anche la radicale *detractio*, la definitiva *diminutio* dell'identità personale, un procedere deformante verso ciò che è *turpis* (*aischron* in greco). Di questa *confusio* Bonaventura individua delle tappe precise che indica essere il processo, il cammino della croce e la crocefissione, rispettivamente lette come messa in vincoli della libertà, derisione della gloria, uccisione della vita. Sono i tre successivi momenti in cui la *detractio* e la *diminutio* dell'uomo Gesù corrispondono alla 'disappropriazione' che Dio fa di sé, a quella inanizione ulteriore con cui da uomo servo si fa servo dei servi, da uomo mortale sceglie di morire della più vergognosa delle morti. Dio-uomo non solo ha rinunciato alla gloria, ma ora si fa infame.

Il dettaglio dell'intero processo trasformativo, Bonaventura lo restituisce nel *Lignum vitae* dove fa iniziare la graduale trasformazione dell'aspetto di Cristo – che da *agnus Dei* diviene *agnus mansuetissimus* – dall'episodio della cattura nell'orto degli ulivi, seguendo così la lezione di Bernardo, sua fonte esplicita. Da quel momento in poi, ogni episodio è legato a un'azione *indigna*, significativamente parallela e contrapposta alla *dignatio* di Dio. A mano a mano che l'agnello viene massacrato, il volto di Gesù percosso, coperto di sputi e velato perde la sua bellezza e diviene quello di un *servum contemptibilem*. Contemporaneamente, il corpo legato, denudato, reso livido dalle percosse, piagato dalla flagellazione e, infine, offerto alla derisione perde la sua forma. La sempre maggiore spoliatura di regalità e divinità segna un passaggio dal bello, dignitoso e onorevole del *decus* al brutto, indegno e disonorevole del *dedecus*³.

Due sono le immagini del Cristo umiliato disegnate da Bonaventura. La prima è quella del Gesù esposto alla folla, che più tardi sarà riassunta nell'iconografia dell'*Ecce homo*. Si tratta di una immagine di pura infamia, dove le insegne della regalità sono rovesciate e usate in senso parodico, a mostrare un dio che altro non è che un uomo. Bonaventura – citando un passo dello *Stimulus amoris* di Ekbert di Schönau – così restituisce l'immagine del re-servo *confusionis repletus* e *humilitatis speculum*: «Guarda, superbia del cuore umano che fuggi i disonori e aspiri agli onori, chi è colui che entra e sembra quasi un re ma non di meno uno spregevolissimo servo pieno di vergogna?» (*Lignum vitae*, 25).

La seconda immagine, invece, è quella del crocifisso appeso in alto, sul legno della croce, completamente *despectus* e *deformatus*. La ritroviamo nella *Vitis mystica* al culmine del processo di trasformazione che qui è efficacemente riassunto:

Una volta giunti all'ultimo giorno della battaglia, non potremo ignorare la causa della deformità del suo corpo. Partiamo da quel luogo in cui [...] la sua anima fu triste fino alla morte. [...] Poi andiamo avanti e ripercorriamo la sua notte disgraziata: come fu catturato, legato, stratonato, colpito, ricoperto di sputi, percosso con pugni e schiaffi, incoronato di spine e vestito di un mantello purpureo, deriso con una falsa adorazione e la genuflessione, colpito con una canna, preso in giro vestendolo di una veste bianca, lacerato con crudele flagellazione, caricato della sua croce. [...] Guarda Gesù! [...] Quale splendore! Chi cercherebbe la bellezza in un corpo così massacrato? Ma veniamo alla fine. Il signore Gesù, che ama più d'ogni altro, è denudato. Perché? Perché tu possa vedere la deformità del suo purissimo corpo. [...] Lo elevano in croce, le mani e i piedi bucati, il sangue che resta è versato. [...] Tutto il corpo è spezzato. [...] Ecco quanto è percosso e umiliato! [...] Venite, vi prego, e soffrite con me [...]. Guardate [...] colui che è l'oggetto dei vostri desideri come è miserabilmente deformato [...]. Dove è il rubicondo rossore, dove il candido candore, dove troverai la bellezza in un corpo tanto addolorato? (*Vitis mystica*, V, 3–7).

³ Si badi che rendere irricognoscibile il volto di Cristo equivale a nascondere la divina maestà: è questa una delle caratteristiche che l'esegesi liturgica ha collegato al tempo della passione e che motiva la velatura di tutti gli *ornamenta ecclesiae* a partire dalla domenica di Passione, a significare la sparizione di ogni segno della bellezza divina – il *decus* – per lasciare il posto alle tenebre (Bino 2018). Sul significato storico-antropologico degli *ornamenta* si legga in Canetti 2012.

Despectus, confusus, inhonoratus, illus, imbecillis, stultus e poi *deformatus, confractus* sono i termini che ricorrono in molti altri testi francescani a descrivere il Cristo fatto 'teatro di ignominia'. Li troviamo nelle *Meditaciones vite Christi* di Giovanni de' Cauli – notoriamente il testo matrice di gran parte della rappresentazione artistica e drammatica del tardo Medioevo –, dove l'immagine del Cristo umiliato è disegnata pezzo dopo pezzo nelle scene del processo davanti a Pilato ed Erode, della flagellazione e dello scherno. Presentato come un *malefactor* al procuratore romano, trasformato in *stultus* da Erode, e poi ridotto ad un *imbecillis* e quindi *illusus* e *despectus*, Cristo perde il suo essere *imago Dei* incarnata ed è offerto allo sguardo della folla *vociferans, clamans, deridens* e *insultans*. Gli stessi termini ricorrono nell'*Arbor vitae crucifixae Jesu* di Ubertino da Casale, dove il senso dell'umiliazione della passione è condensato nell'immagine inedita e fortissima del Cristo *circumrotatus et vilificatus quasi pila delusionis* vale a dire continuamente mostrato in pubblico e continuamente annichilito dallo sguardo della gente mentre è portato in giro come se fosse una palla da gioco (*Arbor vitae crucifixae Jesu*, 312a).

Mettendo a fuoco la rappresentazione del turpe, ignominioso, deforme re dei giudei prima esposto all'infamia della piazza e poi inchiodato a un patibolo infame sull'alto di un fetido colle, il francescanesimo costruisce un'immagine estrema e radicale. Quale sia la sua funzione lo possiamo comprendere leggendo in parallelo il finale della *Vitis mystica* e la chiusa del precedente capitolo V dell'opera. La *Vitis*, infatti, termina con il Crocifisso che in prima persona parla all'uomo e lo invita prima a guardare la sua deformazione esito dell'infinito desiderio che Dio ha di ritrovare una somiglianza con l'uomo pur se nella dissomiglianza, poi a ricambiare quel desiderio con un atto di abbandono conformativo:

Ecco come mi sono fatto simile, come sono trapassato, come sono immolato [...]. Ricambiami [...] e mettimi, così come mi vedi, a suggello del tuo cuore e delle tue braccia affinché in tutti i pensieri del tuo cuore e in tutte le opere delle

tue braccia io possa ritrovarti simile al sigillo. Ti avevo formato a immagine della mia deità, quando ti ho creato, mi sono formato all'immagine della tua umanità, per riformarti. Tu che non hai conservato la forma della mia deità che ti avevo impresso nel momento che ti ho formato, almeno conserva la forma della tua umanità che ti imprimo nel ricrearti. Se non sei quale ti creai, sii almeno quale ti ho ricreato. Se non capisci quante virtù ti ho dato creandoti, capisci almeno quante miserie ho preso nella tua umanità per te, ricreandoti. [...] Infatti, mi sono fatto uomo visibile perché vedendomi mi amassi, dato che non visto, invisibile nella mia deità, non mi amavi. [...] Mi sono dato a te, datti a me (*Vitis mystica*, XXIV, 3).

L'ideale risposta all'umiliazione deformativa divina è l'umiltà conformativa dell'uomo, espressa alla fine del capitolo V:

Allora noi deformeremo il nostro corpo esternamente insieme a Gesù deformato, per riformarci internamente con Gesù 'formoso'. Ci conformeremo nel nostro corpo al corpo della nostra vite, affinché il corpo della nostra umiltà sia riformato, conforme al corpo del suo splendore (*Vitis mystica*, V, 7).

Il Cristo dell'umiliazione, allora, è lo strumento di mediazione necessario alla restaurazione della *dignitas* dell'uomo *imago Dei*. La sua figura propone un nuovo modello di gloria denudata della maestà, povera, vilificata e senza onori che diviene la strada con cui l'uomo, facendosi povero, vile e senza onori, può accedere nuovamente alla propria deità e divenire libero, semplice e immortale.

2.4. UMILTÀ E GLORIA: LA MISERICORDIA.

Fu questa immagine di gloria denudata a costituire il manifesto della sequela. Essa fu l'icona perfetta dell'antropologia cristiana francescana grazie alla quale il *Deus de deo* su cui si fondava il concetto di divina maestà di Cristo mostrò di avere in sé anche l'*Ecce homo*. Il 'mistero' della morte di Gesù non fu più inteso solo come riparazione del peccato, ma anche come libero atto d'amore (Delio 2003). La grande novità del francescanesimo fu proprio aver ritenuto che l'ultima e vera prova dell'incarnazione fosse la presenza del divino in ogni uomo, anche nel più lontano, reietto, deturpato, vile e infame tra gli uomini, al quale, per questo, si deve il più grande rispetto e il più grande amore, oblativo,

gratuito, fraterno. Seguire l'esempio di Cristo fu, allora, imitarne in 'carne viva' l'offerta di amore. In questo suo 'prendere corpo', in questo suo essere radicata nella pratica sociale della vita vissuta, la *sequela Christi* francescana si distinse dall'*imitatio* monastica: in quanto uomo, Gesù si poteva imitare; in quanto Dio spogliato della divinità, imitare Cristo fu seguirne la nuda umanità ed essere poveri, umili, servi e liberi da ogni desiderio di potere e di fama; in quanto fratello, imitare Gesù significò praticare concretamente la fratellanza e su di essa fondare un'umanità nuova, ricostituendo la famiglia di Dio (Iammarrone 2011).

La scelta di essere *minores* fatta da Francesco e dai suoi frati fu la conseguenza di questa visione teologica. La condizione di *vilitas* fu adesione al modello. *Paupertas* e *infirmis* furono pratiche conformative con le quali si mostrava e dimostrava il raggiungimento della *simplicitas*, umile somiglianza con Dio (Sobczyk 2012). La rinuncia al potere in qualsiasi sua forma e il porsi sul margine dell'inclusione comunitaria e sociale – che Todeschini (2007B) chiama la «soglia» della città intesa come corpo – consentiva all'Ordine di fare da mediatore con quell'umanità irregolare, reietta e infame che dal corpo era lontana ed esclusa. Mentre, fra XII e XIII secolo, gli 'infami' e la condizione di infamia civica e giuridica sono sempre più analizzati da canonisti e civilisti per individuarne i criteri e stabilire i confini tra la comunità dei degni di fiducia e la terra di nessuno dei non credibili e degli indegni (Migliorino 1985), la pratica francescana di autoumiliazione e minorità offriva alle città un modo di ripensare in termini religiosi il rapporto politico tra potenza sociale e marginalità civica (Todeschini 2007).

In questo contesto, dunque, si comprende perché, dal Trecento in poi la figura del 'Cristo dell'umiliazione' divenne una sorta di emblema dell'impegno spirituale e sociale che accomunava gli ordini religiosi e le confraternite laicali. Pur se

alla base di una serie di 'immagini devozionali' molto diffuse in quel periodo⁴, essa si tradusse in una iconografia particolare, nota come *imago pietatis* e raffigurante Cristo ritratto a mezzobusto, con le mani bucate e conserte sul ventre, la testa reclinata di lato, il costato trafitto e coperto dalle piaghe della passione, morto ma vivo nell'atto di ergersi dal sepolcro [Fig. 1]. In Italia, dal XIV secolo in poi, l'*imago pietatis* assunse un duplice significato: da un lato fu immagine redentiva e sacramentale, legata al culto eucaristico del corpo di Cristo; dall'altro, però, fu il segno dell'esercizio amorevole della carità concretamente agita nel corpo comunitario, sociale e politico. Per questo motivo la ritroviamo a segnare luoghi di soccorso e cura, quasi a diventare il 'sigillo' di opere di misericordia sociale come gli ospedali e i monti di pietà (Gallori 2006).



FIG. 1. ISRAHEL VAN MECKENEM, *IMAGO PIETATIS*, INCISIONE, 1495, VIENNA: ALBERTINA GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA

Nel divenire immagine di misericordia, il 'Cristo dell'umiliazione' rese evidente l'unione teologica tra umiltà e gloria che ho cercato di spiegare in queste pagine e che è insita già nell'icona bizantina dalla quale probabilmente deriva: quella usata nei riti pasquali del sabato santo e denominata sia "Estrema umiltà" (*akra tapeino-*

4 Il concetto di immagine devozionale in relazione al *vir dolorum* venne discusso per la prima volta da Emile Mâle (1908: 75-144) e in seguito approfondito da Panofsky (1927: 261-308) e da studiosi come Berliner (1956), Ringbom (1965) e Belting (1980-1981).

sis), ma anche “Re della gloria” (*basileus tes doxes*) (Puglisi–Barcham 2013; Tsakiridou 2019).

Per il cristianesimo medievale la gloria non era solo in Dio, ‘oltre’ questo mondo: la pietà fu il modo per partecipare della gloria, qui e adesso. La misericordia fu il vivere ‘da vicino’ nella somiglianza con Dio, in questo mondo. La carità fu la forma della vera fama, quella bona, odorosa e clara che non si affida ad occhi e bocca, ma alle opere concrete che curano come un balsamo il corpo degli uomini.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

- Agostino, *De doctrina christiana, De vera religione*, a cura di K. D. Daur, J. Martin, CCSL 32, 1962.
- Agostino, *Enarrationes in psalmos*, a cura di E. Dekkers, J. Fraipont, CCSL 38-39-40, 1956.
- Agostino, *In Iohannis Evangelium tractatus CXXVI*, a cura di R. Willems, CCSL 36, 1954.
- Agostino, *Sermones de Novo Testamento (151-156)* a cura di G. Partones, CCSL 41Ba, 2008.
- Agostino, *Sermones de Novo Testamento (51-70A)*, a cura di P.-P. Verbraken et alii, CCSL 41Aa, 2008.
- Agostino, *Sermones de Vetere Testamento (1-50)*, a cura di C. Lambot, CCSL 41, 1961.
- Bonaventura, *Opera Omnia. Edita studio et cura P. P. Collegii a S. Bonaventura; ad plurimos codices mss. emendata anecdotis aucta prolegomenis scholiis notisqu illustrata*, 10 vols., Quaracchi, Firenze 1883-1902.
- Bonaventura, *Lignum Vitae*, in *Opera Omnia*, VII, 1848, pp. 68-86.
- Bonaventura, *Vitis Mystica seu Tractatus de passione Domini*, in *Opera Omnia*, X, 1848, pp. 159-189.
- Cipriano, *Ad Donatum*, a cura di M. Simonetti, in CCSL 3A, 1976, pp. 1-13.
- Giovanni Cristostomo, *De inani gloria et de educandis liberis*, trad. it. *Vanità. Educazione dei figli. Matrimonio*, a cura di A. Ceresa-Gastaldo, Roma, Città Nuova, 1977.
- Meditaciones vite Christi olim S. Bonaventuro attributae*, a cura di M. Stallings-Taney, Brepolis, Turnhout 1997.
- Tertulliano, *De cultu feminarum*, a cura di E. Kroymann, CCSL 1, 1954, pp. 343-370.
- Tertulliano, *De spectaculis*, a cura di E. Dekkers, CCSL 1, 1954, pp. 227-273.
- Ubertino da Casale, *Arbor vitae crucifixae Iesu*, a cura di C. T. Davis, Bottega d'Erasmus, Torino, 1961.
- STUDI**
- Arena G. 2004, *Il fuoco, la croce, le bestie: I Supplicia dei Latrones fra punizione, vendetta e terrore*, in «Annali della facoltà di Scienze della Formazione», 3, pp. 55-77.
- Belting H. 1980-81, *An Image and its Function in Liturgy. The Man of Sorrows in Byzantium*, in «Dumbarton Oaks Papers», 34-35, pp. 1-16.
- Berliner R. 1956, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, in *Das Münster*, 9, pp. 97-117.
- Bino C. 2008, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del ‘teatro della misericordia’ del Medioevo (V-XIII secolo)*, Vita e Pensiero, Milano.
- Bino, Carla. 2015, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione II-XIII secolo*, Le Lettere, Firenze.
- Bino C. 2017, *Lo Spettacolo del dolore e il teatro della misericordia*, in «Biblioteca teatrale», 117-118, pp. 17-50.
- Bino C. 2017B, *Teatro francescano. ‘Fare come’ per ‘farsi come’: il teatro della nudità e la drammatica della conformazione*, in *Storia della Spiritualità francescana. I. Secoli XIII-XVI*, a cura di M. Bartoli et alii, EDB Edizioni Dehoniane, Bologna.
- Bino C. 2018, *Schermo e porta: due esempi di imago agens nel Medioevo cristiano*, in «Mantichora», 8, pp. 7-10.
- Bino C. 2020, *Schema / Typos. Alcuni appunti sui significati di figura nella teoria cristiana della rappresentazione*, in «Mantichora», 10, pp. 77-87.
- Bino C. n.d, *Humilis et despectus. La rappresentazione del Cristo umile e umiliato nei testi passionisti in Italia tra meditazione e rito (XII-XV sec.)*, in «Revue des Études italiennes», Forthcoming.
- Boitani P. 1984, *Chaucer and the Imaginary World of Fame*, Barnes & Noble, Cambridge.
- Bono D. 2011, *Il servo sofferente (Is 53) nelle opere di san Bernardo*, in «Rivista Cistercense», 28, pp. 5-42.
- Brague R. 1993, *L'anthropologie de l'humilité*, in R. Brague (a cura di), *Saint Bernard et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Brown R. E. 2003², *La morte del Messia. Un commentario ai Racconti della Passione nei quattro vangeli*, Queriniana, Brescia.
- Bynum C. 1991, *Fragmentation and redemption: Essays on gender and the human body in medieval religion*, Zone Books, New York.
- Canetti L. 2012, *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*, Carocci, Roma.
- Cantarella E. 2011, *I supplizi capitali. Origine e funzione della pena di morte in Grecia e a Roma*, Feltrinelli, Milano.
- Carruthers M. 1990, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Cohen E. 1995, *Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in the Later Middle Ages*, in «Science in Context», 8, pp. 47-74.
- Coleman K. M. 1990, *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, in «Journal of Roman Studies», 80, pp. 44-73.
- Delio I. 2003, *Revisiting the Franciscan Doctrine of Christ*, in «Theological Studies», vol. 64, n. 1, pp. 3-23.
- Didi-Huberman G. 2007, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les artes visuals*, Éditions Gallimard, Paris.
- Gallori C. 2006, *L'immagine pietatis e gli istituti di carità. Problemi di iconografia*, in «ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano», 59, pp. 75-125.
- Grillmeier A., Hainthaler T. 1979, *Jesus der Christus im Glauben der Kirche*, Herder, Basel.
- Guastella G. 2012, *La personificazione della Fama: da Virgilio ai Trionfi di Petrarca*, in G. Moretti, A. Bonandini (a cura di), *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, pp. 249-282.
- Guastella G. 2017, *Word of Mouth: Fama and Its Personifications in Art and Literature from Ancient Rome to the Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford.
- Hardie P. R. 2012, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Harris M. 2019, *Christ on a Donkey: Palm Sunday, Triumphal Entries, and Blasphemous Pageants*, Arc Humanities Press, Leeds.
- Hekster O. 2007, *Captured in the Gaze of Power. Visibility, Games and Roman Imperial Representation*, in O. Hekster et alii (a cura di), *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford University Press, Oxford, pp. 157-176.
- Iammarrone G. 2011, *L'uomo immagine di Dio nella teologia francescana. Per un recupero della visione di san Francesco*, in «Miscellanea francescana», vol. III, n. 3-4, pp. 309-358.
- Ianniello S. A. 2011, *Dalla regio dissimilitudinis alla deificatio. L'uomo immagine e somiglianza di Dio in Bernardo di Chiaravalle*, in «Capys. Rivista di storia e scienze religiose», vol. 2, n. 1, pp. 75-96.
- Leclercq J. 1960, *Sancta simplicitas*, in «Collectanea Ordinis Cisterciensium Reformatum», 22, pp. 138-148.
- Lia P. 2003, *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Ancora, Milano.
- Lia P. 2007, *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*, Edizioni del Galuzzo, Firenze.
- Lugaresi L. 2008, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Morcelliana, Brescia.
- Mâle E. 1908, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Librairie A. Colin, Paris.
- Mills R. 2005, *Suspended Animation: Pain, Pleasure, and Punishment in Medieval Culture*, Reaktion Books, London.
- Newman B. 2003, *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Pagliacci D. 2003, *Volere e amare. La conversione del desiderio in Agostino*, Città Nuova, Roma.
- Panofsky E. 1927, 'Imago Pietatis'. Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmannes' und der Maria Mediatrix, in *Festschrift für M.J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig.
- Puglisi C., Barcham W. (a cura di) 2013, *New Perspectives on the Man of Sorrows*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo.
- Raveton E. 2014, *L'idée de simplicité divine: une lecture de Bonaventure et Thomas d'Aquin*, Ph.D. thesis, Paris-Sorbonne University, Paris.
- Ringbom S. 1965, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo Akademi, Åbo.
- Schönborn C. 2002, *Dio invidio suo figlio. Cristologia*, Jaca Book, Milano.
- Sobczyk A. 2012, *Les jongleurs de Dieu. Sainte simplicité dans la littérature religieuse de la France Médiévale*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask.
- Southern R. W. 1953, *The Making of Middle Ages*, Yale University Press, New Haven.
- Spicq C. 1933, *La vertu de simplicité dans l'Ancien et le Nouveau Testament*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques», 22, pp. 5-26.
- Todeschini G. 2007, *Visibilmente crudeli. Malviventi, persone sospette e gente qualunque dal Medioevo all'età moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Todeschini G. 2007B, *Guardiani della soglia. I Frati Minori come garanti del perimetro sociale (XIII secolo)*, in «Reti Medievali Rivista», 8, pp. 1-19.
- Tsakiridou C. 2019, *Tradition and Transformation in Christian Art. The Transcultural Icon*, Routledge, New York.