



Poste Italiane SPA Sped. in a.p. DL 353/03, conv. in L. 46/04 art. 1, c.1, DCB Milano

**Crocifissi polimaterici**  
**Approcci multidisciplinari**  
Pomodoro e Cascella a Metanopoli  
Affreschi di Domenico Piola a Genova  
La bottega dei Vivarini alle Tremiti

Periodico associato al  
Centro d'Azione Liturgica (CAL)  
e all'Unione Stampa Periodica Italiana (USPI)  
ISSN: 0004-3400

Poste Italiane SPA Sped. in a.p.  
DL 353/03, conv. in L 46/04 art. 1,  
c.1, DCB Milano

Autorizzazione del Tribunale di Milano  
n. 1940 del 2/5/1950  
Con approvazione ecclesiastica

#### Abbonamenti e acquisti 2023

Abbonamento annuale sei numeri  
(gennaio - dicembre):  
IT € 90,00 / extra IT € 130,00 /  
sostenitore € 300,00 / benefattore € 110,00

Fascicolo anno in corso:  
Italia € 22,00 / extra Italia € 27,00

Fascicolo arretrato:  
Italia € 25,00 / extra Italia € 32,00

Annata arretrata:  
Italia € 120,00 / extra Italia 155,00

Volume del centenario:  
Italia € 50,00 / extra Italia 70,00

Pagamenti:  
- c.c.p. n. 15690209 intestato a Rivista Arte Cristiana  
- bonifico bancario  
IBAN IT81S0306909606100000119877  
BIC BCITITMM intestato  
a Scuola Beato Angelico

Per attivare l'abbonamento,  
per recedere o per informazioni su annate  
arretrate (disponibili dal 1913 a oggi)  
scrivere a abbonamenti@artecristiana.it

Gli abbonamenti hanno decorrenza da gennaio  
e sono continuativi; chi volesse disdire, per favore,  
lo comunichi entro dicembre.

I reclami per mancato arrivo del fascicolo  
devono essere fatti entro 3 mesi dalla spedizione  
del bimestre per l'Italia ed entro 6 mesi per l'estero.

Depositi di Arte Cristiana:  
- Firenze, ART e LIBRI. Libreria Internazionale Arte  
e Antiquariato, Via dei Fossi, 32R  
- Milano, Libreria Centro Ambrosiano, Piazza Fontana, 2  
- Roma, Libreria Ancora, Via della Conciliazione, 63

#### Note per gli autori

Arte Cristiana pubblica articoli proposti dagli autori  
o commissionati su invito, che sottopone al vaglio  
della Redazione e di Revisori anonimi.

Per essere presi in considerazione, i contributi devono  
essere originali, inediti, di alta qualità scientifica e perve-  
nire in formato Word secondo le regole redazionali della  
rivista riportate sul sito [www.scuolabeatoangelico.it](http://www.scuolabeatoangelico.it).  
Arte Cristiana pubblica testi in italiano, inglese, francese,  
tedesco e spagnolo, corredati da un riassunto in inglese-  
non superiore a 1500 battute. Spetta all'autore fornire  
le immagini in formato digitale di alta qualità (minimo  
300 dpi), numerate e libere da eventuali diritti di riprodu-  
zione. Si chiede gentilmente di riportare le didascalie  
e le indicazioni sul copyright in un file separato.

Il materiale va inviato alla Redazione di Arte Cristiana  
all'indirizzo di posta elettronica [redazione@artecristiana.it](mailto:redazione@artecristiana.it). Nella e-mail di accompagnamento vanno segnalati  
i recapiti completi dell'autore (indirizzo postale,  
numero di telefono e indirizzo di posta elettronica).  
Per gli allegati che superino le dimensioni di 2 Mb  
si richiede l'invio attraverso servizi di cloud storage.

# Sommario

## Arte Cristiana

Rivista internazionale di storia  
dell'arte e di arti liturgiche  
International journal  
of art history and liturgical arts

Fascicolo 935

Marzo/Aprile 2023

Volume CXI

Proprietario ed Editore:

Scuola Beato Angelico

Viale San Gimignano 19, 20146 Milano

Telefono 02/48302854-48302857

Fax 02/48301954

redazione@artecristiana.it

abbonamenti@artecristiana.it

fondazionebsa.it

Direttore responsabile

*Umberto Bordoni*

Vice Direttore

*Rita Capurro*

Segretaria di Redazione

*Anna Querin*

Consiglio di Direzione

*Barbara Agosti*

*Giovanni Chianamonte*

*Maria Antonietta Crippa*

*Andrea Dall'Asta*

*Roberto Diodato*

*Ruggero Eugeni*

*Saverio Lomartire*

*Pietro Cesare Marani*

*Silvano Petrosino*

*Marco Rossi*

*Richard Schofield*

*Francesco Tedeschi*

*Giorgio Zancibetti*

*Giuliano Zanchi*

Segretaria del Consiglio

*Celina Duca (SBA)*

Comitato Scientifico

*Mariano Apa*

*Enzo Bianchi*

*Paolo Biscottini*

*François Boespflug*

*Luigi Borriello*

*Francesco Buranelli*

*Maria Carolina Campone*

*Saverio Carillo*

*Arabella Cifani*

*Andrea De Marchi*

*Michele Dolz*

*Emanuela Fogliadini*

*Giorgio Fossaluzza*

*Fausta Franchini Guelfi*

*Francesco Frangi*

*Julian Gardner*

*Francesco Gurrieri*

*Antonio Paolucci*

*Gaetano Passarelli*

*Lydia Salviucci Insolera*

*Max Seidel*

*Rosa Maria Subirana Rebull*

*Angelo Tartuferi*

*Gennaro Toscano*

*Crispino Valenziano*

*Timothy Verdon*

© Tutti i diritti riservati

Redazione: Scuola Beato Angelico

Progetto grafico: Pierluigi Cerri

con Marta Moruzzi

Impaginazione: Riccardo Cavallaro

Photo editor: Alessandro Nanni

Stampa: Grafica Briantea

Hanno collaborato a questo numero

*Carla Fontana e Kevin McManus*

In copertina:

Devozione del Giovedì

e del Venerdì santo,

Mercatello sul Metauro

© Alessandro Nanni

---

## Crocifissi polimaterici. Approcci multidisciplinari

---

82 *Zuleika Murat*

Editoriale

---

90 *Carla Maria Bino*

«Imagene composta, come si crede,  
di umano tegumento» Manufatti  
polimaterici del Cristo morto in Italia

---

106 *Sara Carreño*

De imagen a cuerpo santo: el crucifijo  
polimaterico de la Catedral de Ourense  
(siglo XIV). Historia, usos, recepción

---

## Storia dell'arte

---

118 *Davide Colombo*

I fratelli Pomodoro e Cascella nella chiesa  
di Santa Barbara a Metanopoli.  
Una rilettura moderna del passato

---

138 *Sara Garaventa*

Per il cantiere della chiesa di San Luca  
a Genova. Nuovi documenti sul ciclo  
di affreschi di Domenico Piola

---

146 *Federica Giamattei*

Il polittico della chiesa di Santa Maria  
a Mare delle Isole Tremiti:  
un capolavoro di intaglio e di pittura  
della bottega dei Vivarini

---

158 Recensioni

---

1. Sano di Pietro,  
*Predica di san Bernardino*  
*in piazza San Francesco,*  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo



## Approcci multidisciplinari per lo studio delle opere medievali: il caso dei Crocifissi polimaterici

Racconta Andrea Da Mosto che il futuro doge Andrea Contarini (1368-1382)<sup>1</sup>, assiduo frequentatore notturno di monasteri femminili, giunto al «monastero della Celestia con Marco Priuli, suo intimo amico, amante di una monaca, si innamorò a sua volta di un'altra religiosa. La sera, che, col di lei consenso stava per farla sua, avendole scorto in dito un anello gliene chiese la ragione. Avendogli risposto che lo portava per essere sposa di Cristo ne ebbe tale impressione che, trovato il pretesto di avere dimenticato in gondola il borsellino con molto denaro e gli anelli, fuggì dal convento. Passando nel chiostro, davanti ad un Cristo crocifisso scolpito nel legno, ebbe l'impressione che al suo gesto di devozione chinasse il capo in segno di benevolenza quasi ringraziandolo per l'atto compiuto»<sup>2</sup>.

Episodi di questo tipo si moltiplicano nel corso del Tardo Medioevo in varie regioni europee e impongono di riflettere sul rapporto che i fedeli instauravano con le opere, intese quali mediatrici del divino, presenza ed espressione materiale, concreta, tangibile del sacro, e strumento di comunicazione fra mondo terreno e mondo celeste, secondo dinamiche che, inizialmente riservate a santi o a membri della comunità religiosa, sempre più spesso coinvolsero dei laici in una sorta di *trickle-down effect*.

A chi si occupi di opere di questo tipo (e per esteso di opere religiose medievali) si presenta una sfida: come decifrare il significato degli oggetti, agganciandolo non tanto al pensiero moderno, quanto piuttosto al sentire del fruitore medievale, per il quale quegli oggetti furono realizzati? È chiaro che chi voglia intraprendere una lettura di questo tipo deve compiere un'operazione preliminare, affrancandosi dalle modalità di fruizione attuali che, per esigenze conservative, si limitano all'esperienza visiva delle opere, spesso in asettiche sale museali, o comunque in ambienti che ormai poco hanno a che fare con il sistema (inteso come contesto rituale e fisico, ma anche come circuito formato da numerosi altri oggetti che con i nostri agivano in sinergia) in cui le opere si inserivano; soprattutto, senza il tipo di rapporto – empatico, pietistico, emotivo – che i fedeli dell'epoca allacciavano con quegli oggetti.

In poche parole, bisogna andare oltre le attuali modalità di ricezione delle opere, e assimilare strumenti, concetti, teorie complementari che aiutino a ricostruire quanto più possibile la mente e le abitudini percettive delle donne e degli uomini dell'epoca. Un'epoca intrisa di una religiosità intensamente vissuta, giocata spesso sulla *Imitatio Christi*, sull'immedesimazione e intima unione con Cristo, e su processi di introiezione di immagini e parole<sup>3</sup>.

I Cristi polimaterici costituiscono, in quest'ambito, un serbatoio e un terreno di studio ideale, soprattutto riguardo a due aspetti che i saggi di Carla Bino e Sara Carreño pubblicati in questo *dossier* elucidano in maniera esemplare. Anzitutto il loro essere oggetti mobili, secondo una doppia accezione: spaziale, per prima cosa, poiché si tratta di manufatti che venivano fisicamente spostati da un luogo ad un altro nel corso di determinati riti; e poi 'anatomica', in quanto essi stessi movibili tramite meccanismi che agivano come articolazioni. Non immagini, dunque, e soprattutto non immagini statiche, ma al contrario attori e agenti<sup>4</sup>. Il secondo aspetto riguarda il materiale che li costituisce; anzi, i materiali, poiché si tratta di opere realizzate assemblando materiali diversi, appunto, che simulano un corpo umano in carne e ossa. Tale caratteristica impone di interrogarsi sul significato attribuito a quei materiali, sull'effetto che si desiderava ottenere sul fruitore, innescando una serie di sensazioni tattili, olfattive, perfino gustative. L'occhio sì, dunque, ma come tramite di stimoli, e per esteso di reazioni, più complessi e sofisticati.

Si tratta, in sostanza, di applicare quello che in campo antropologico e sociologico viene definito come 'approccio emico', funzionale a ricostruire la prospettiva dell'*insider*, esplorando le credenze, i valori e le pratiche di una particolare cultura dalla prospettiva delle persone che vivono al suo interno, per comprendere il senso e il significato culturale, appunto, di particolari usanze, credenze, o comportamenti (nel nostro caso, associati ad oggetti) così come essi sono intesi da chi li vive in prima persona e a propria volta li mette in pratica<sup>5</sup>.

2. Giovanni di Enrico  
da Salisburgo (Giovanni Teutonico),  
*Crocifisso ligneo*,  
particolare della calotta cranica contenente  
il meccanismo di azionamento della lingua,  
Perugia, chiesa di Sant'Erminio  
(da Santa Maria di Monteluce)



Tale approccio si basa, in ambito socio-antropologico, sulla *field research*, dunque sulla ricerca sperimentale sul campo. Un metodo che, per ovvie ragioni, non è applicabile allo studio del Medioevo europeo. Il ricercatore deve dunque schierare competenze e metodologie diverse secondo un sistema che già Michael Baxandall aveva teorizzato e discusso nel suo *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*<sup>6</sup>; lì lo studioso formula l'idea, testandola, che si possa ricostruire un «*period eye*», ovvero che un insieme di documenti e testimonianze dell'epoca restituiscano le abitudini percettive, le esperienze e le aspettative del pubblico (quattrocentesco, nel suo caso) dell'arte; il pubblico, cioè, per il quale l'arte dell'epoca fu prodotta. Può sembrare un aspetto scontato, e tuttavia non lo è affatto: chi studia culture lontane dalla propria, siano esse lontane nel tempo o nello spazio, corre il rischio costante di applicare ad esse il proprio punto di vista e i propri schemi interpretativi, sovrapponendo ad esse le proprie categorie di pensiero, fino – nei casi più estremi – a far diventare realtà storica le proprie personali impressioni. Il rischio si fa ancora più concreto, credo, quando ci si allontana dalla strada tracciata, per così dire, ovvero da una tradizione di studi ben stratificata e opportunamente verificata, e si intraprendono percorsi nuovi, che ancora mancano della griglia interpretativa che esiste invece per i primi.

Venendo ai Cristi oggetto di questo *dossier*, forte è il rischio di adottare una prospettiva contemporanea, slegata dal quadro devozionale e pietistico in cui le opere si inserivano. Diventa dunque fondamentale il ricorso alle fonti storiche, che Carla Bino e Sara Carreño selezionano, presentano e discutono con rigore; i documenti d'archivio, ma anche le cronache, e le fonti narrative. Quelle, cioè, che parlano del «*period eye*». Poche altre testimonianze hanno, a mio modo di vedere, la stessa suggestiva potenza della cronaca cittadina di Perugia nota come *Diario del Graziani*, in cui si tramanda il ricordo dell'impiego fortemente drammatico ed emozionante di un'opera lignea da parte del predicatore osservante Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495), che nella città umbra predicò durante la quaresima del 1448<sup>7</sup>. Il 29 marzo di quell'anno, giorno in cui cadeva il Venerdì santo, terminata la predica, si mise in scena una rappresentazione della Passione, con un attore in carne e ossa (tale Eliseo de Cristofano, «barbiere de porta S. Agnolo») ad impersonare il ruolo di Cristo per le vie della città, nudo (ovvero con addosso uno dei costumi descritti dalle fonti dell'epoca, usati per simulare il corpo martoriato di Gesù), e con la croce in spalla. Rientrato il corteo nel luogo della predica, «al pergolo de frate Ruberto», l'attore che impersonava Cristo stette per un po' con la croce ancora in spalla, mentre il popolo piangeva e invocava misericordia; poi posò la croce a terra e si allontanò, mentre sulla croce «pusonce uno crucifisso che ci stava prima», ovvero fu riallestita la scultura di Cristo che era lì normalmente affissa. Si trattava, dunque, di un insieme, croce e Crocifisso, da Deposizione. Al momento dell'esposizione del Crocifisso scolpito, afferma il cronista, «li stridi del popolo fuoro assai maggiori», e si iniziò allora il dramma sacro con il *Planctus Mariae*, seguito dalla Deposizione, con la scultura nuovamente separata dalla croce e posata in grembo a Maria, e infine la deposizione nel sepolcro; «Et molti disseno che mai più fu fatta in Peroscia la più bella e la più devota devozione de questa»<sup>8</sup>. Il Cristo crocifisso in quanto opera (immagine e oggetto), quindi, infiammava gli animi più di un attore che impersonava Cristo. La scultura «era» Cristo crocifisso, in un modo in cui un attore non avrebbe mai potuto essere. Essa era al contempo simbolo e presenza reale di Cristo, oggetto cui si tributava devozione e che mediava quotidianamente l'incontro dei fedeli con il divino. Del resto, che proprio le immagini dipinte e scolpite esercitassero un forte ascendente drammatico e patetico sul fruitore è testimoniato pure da Bernardino da Siena, che spesso le utilizzava nelle proprie prediche (fig. 1)<sup>9</sup> e affermava che «le figure dipinte e le cose scolpite ti rappresentano Gesù e per quello rappresentare te lo metti dentro e leviti in lui con la mente e con le parole»<sup>10</sup>, in un processo di introiezione che è, come già detto, tipico del periodo in esame.

In tale contesto, quanto contava la verosimiglianza di Cristo-immagine ad una persona fisica reale? Quanto contava, in sostanza, lo stile dell'opera, il realismo della figura, la sua capacità di fingere un corpo vero? Certo non sarà un caso che proprio in quest'epoca, quando l'arte simula con sempre maggior attenzione la realtà epidermica delle cose, si moltiplichino i racconti del tipo che abbiamo sopra menzionato. Gli artisti avranno guardato a corpi di uomini e di donne reali, in carne ed ossa, per

raffigurare i santi e le Madonne? I documenti dell'epoca tacciono, mentre incuriosiscono alcune testimonianze più tarde, come quella offerta da Hester Lynch Piozzi, in Italia nel 1784 durante il *Grand Tour*; la donna riportava un aneddoto che le era stato narrato, protagonista Giotto, che per realizzare al meglio un Crocifisso avrebbe utilizzato un modello in carne e ossa, un uomo, che avrebbe realmente inchiodato ad una croce causandogli ferite profonde, tanto da incorrere nell'ira del papa<sup>11</sup>. Eppure, le nostre opere – così potenti nel loro crudo realismo – sono state spesso trascurate dagli studi storico-artistici. Troppo diverse, forse, dalle opere 'alte', quasi dei fantocci, spesso modificate nei secoli per continuare a servire scopi devozionali, non attribuibili ad artisti individuabili chiaramente, difficili da definire; a volte quasi disturbanti, nel realismo macabro (diremmo oggi!) con cui si soffermano a descrivere le piaghe, il sangue, il dolore. Hanno invece attirato l'interesse degli storici della liturgia e del teatro, ma pure di coloro i quali si occupano di cultura materiale<sup>12</sup>. Accanto agli studi già prodotti da Carla Bino<sup>13</sup> e Sara Carreño<sup>14</sup>, quindi, sarà opportuno menzionare il volume, divenuto ormai un classico, di Kamil Kopania *Animated Sculptures of the Crucified Christ*<sup>15</sup>, che proprio a partire dal dato materiale, costruttivo e tecnico, raccoglie un campione consistente di opere in diverse regioni europee, e rileva i *films rouges* che le legano fra loro e che le relazionano, al contempo, alla cultura della loro epoca; i risultati di questo studio sono stati ulteriormente ampliati e perfezionati in contributi successivi dello stesso autore<sup>16</sup>, nonché in volumi miscelanei che scaturiscono dai lavori del progetto di ricerca *Agency of Things*, a cui afferiscono, oltre a Kopania, numerosi altri studiosi<sup>17</sup>. Fra gli esiti più recenti meritano di essere menzionati almeno il volume *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art*<sup>18</sup>, e il convegno internazionale svoltosi nel 2021 *What Does Animation Mean in the Middle Ages*<sup>19</sup>, di cui è attesa la pubblicazione in un volume di atti.

Il concetto di *agency*<sup>20</sup> offre senz'altro, anche nel campo specifico di cui ci stiamo occupando, un valido strumento di analisi per indagare le modalità con cui le opere esercitavano un'azione sul loro pubblico, innescando, infiammando, o direzionando la risposta devozionale del fedele; in tale contesto, esso andrà per forza di cose affiancato da quello che a mio avviso è il suo principio complementare, ovvero quello del *response*<sup>21</sup>. Se il primo pone infatti l'accento sull'opera, il secondo si focalizza invece sul ricevente, o il fruitore, ed essi costituiscono dunque le due facce di una stessa medaglia.

Gli studi di Carla Bino e Sara Carreño qui pubblicati rilevano trame assai fitte di *agency* e *response*, mostrando come le opere 'agissero' sui fedeli e come i fedeli 'reagissero' al loro cospetto. Proprio l'aspetto materico, oltre a quello estetico, riveste in questo contesto importanza fondamentale. Non solo perché le specifiche caratteristiche tecniche e materiali delle opere consentivano, come già detto, una loro movimentazione, necessaria per i riti in cui esse erano attivamente coinvolte. Ma anche perché, nella morbidezza delle carni, realizzate con materiali soffici al tatto su anima di legno, nell'inclusione di peli e frammenti ossei per fingere capelli, barba e unghie, esse evocavano l'impressione tattile del corpo e delle sue diverse componenti<sup>22</sup>; e non sarà un caso che, come rilevato da Sara Carreño, i Cristi polimaterici venissero talvolta scambiati per corpi veri, al punto da rendere necessarie investigazioni ufficiali per accertarne la natura, e divenissero infine reliquie essi stessi. Il Cristo fatto carne, dunque, letteralmente. In un'epoca in cui, come ha dimostrato in maniera esemplare Caroline Walker Bynum<sup>23</sup>, il corpo di Cristo, con il dogma dell'Incarnazione, e il sangue di Cristo, diventano oggetto di una devozione sempre più intensamente vissuta.

Accanto ai diversi materiali utilizzati, andranno pure considerati gli ingegnosi sistemi per simulare il sanguinamento di Cristo, generalmente tramite contenitori di liquido che fuoriusciva dal costato, e per la movimentazione della lingua (fig. 2), azionata in momenti specifici dell'azione drammatica – liturgica o devozionale – per accompagnare le ultime parole pronunciate da Cristo sulla croce, recitate da una persona fisica<sup>24</sup>. Tali *performances*, che immaginiamo altamente suggestive, vanno idealmente ricollocate negli ambienti e nel contesto dei riti in cui le sculture agivano; ambienti e riti che, per dirla con termini moderni, erano immersivi e multimodali. Si deve infatti tener conto dell'aspetto sonoro delle azioni, immaginando non solo le parole recitate, ma anche i canti che accompagnavano i

rituali, con variazioni di tono e intensità che segnalavano acusticamente il *patbos* del momento<sup>25</sup>; l'uso di fragranze e soprattutto dell'incenso, talvolta utilizzato pure per fingere l'esalazione dell'ultimo respiro di Cristo tramite carboni inseriti nel cavo orale delle sculture e accesi in momenti specifici dell'azione scenica, in un gioco sottile di stimoli visivi e olfattivi che innescavano nei fedeli una serie di associazioni mentali sofisticate<sup>26</sup>; l'aroma emanato dalle sculture, infine, che venivano cosparse di unguenti e oli per replicare il rito dell'unzione del corpo di Cristo, oppure deterse con acqua e vino, in una gamma assai ricca di significati che sommano pratiche, materiali, e sensazioni evocative diverse<sup>27</sup>.

Esperienza fisica e sensoriale da un lato, e assimilazione dei concetti e conseguente risposta devozionale dall'altro, finivano dunque per coincidere, come fasi consequenziali di un unico processo; la ricezione di un'opera, delle immagini, come parte integrante di una pratica spirituale attiva, rientrava in un sistema complesso, in cui il *medium* materiale azionava il meccanismo che metteva in contatto corpo e spirito, percezione fisica e introiezione spirituale. Si trattava, in sostanza, di un raffinato modello di «*sense-derived knowledge*», per utilizzare, parafrasandola appena, una brillante espressione di Mary Carruthers<sup>28</sup>. Del resto, è stato ormai ampiamente dimostrato come, nel contesto delle pratiche collegate al fenomeno della *affective piety*, ovvero quel tipo di devozione focalizzata sull'umanità di Cristo, e sul potente coinvolgimento emotivo ed empatico del fedele che abbiamo qui più volte richiamato, un ruolo di primo piano fosse svolto dai processi percettivi, sensoriali, e cognitivi del fruitore. L'hanno chiarito, ormai definitivamente, gli studi di Michelle Karnes<sup>29</sup> sui meccanismi cognitivi alla base di pratiche di meditazione individuale, e i lavori di Sarah McNamer<sup>30</sup> sul carattere fortemente emotivo della spiritualità medievale, in particolare in relazione alla Passione. In parallelo, studiosi di antropologia hanno evidenziato l'importanza che rituali codificati e condivisi hanno nel processo di memorizzazione e introiezione, secondo dinamiche valide anche per il Medioevo europeo; Harvey Whitehouse, in particolare, evidenzia che nella maggior parte delle tradizioni religiose «*ritual action tends to be highly routinized, facilitating the storage of elaborate and conceptually complex religious teachings in semantic memory, but also activating implicit memory in the performance of most ritual procedures*»<sup>31</sup>.

I Cristi polimaterici, attori primari del rito, dovevano contribuire in misura fondamentale alle esperienze spirituali dell'epoca. Essi incarnavano – letteralmente! – la presenza di Cristo nella comunità, conferendole forma tangibile, esperibile attivamente dal fedele. Il potente coefficiente drammatico delle sculture innescava risposte emotive ed empatiche, oltre che devozionali, attivando l'introeiezione di immagini e parole, e favorendo così l'immedesimazione e l'intima unione con Cristo.

Zuleika Murat

\* Le riflessioni metodologiche che qui si svolgono rientrano nell'ambito del progetto ERC “The Sensuous Appeal of the Holy. Sensory Agency of Sacred Art and Somatised Spiritual Experiences in Medieval Europe (12th-15th century) – SenSArt”, che dirigo in qualità di Principal Investigator presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova. Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea, *grant agreement* n. 950248.

1 Francesca CAVAZZANA ROMANELLI, voce *Contarini, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 28, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 100-104.

2 Andrea DA MOSTO, *I dogi di Venezia*, Firenze 2003, p. 139. L'avvenimento miracoloso si inserisce in una cornice più vasta, che comprende pure un sogno rivelatore che il futuro doge avrebbe compiuto la notte successiva, in cui Cristo gli avrebbe preannunciato il dogado e la fama imperitura, promettendogli inoltre il suo aiuto costante nelle aspre vicende che avrebbe dovuto affrontare durante il governo; cfr. Cavazzana Romanelli, *Contarini*. Sebbene, quindi, l'evento cui abbiamo fatto riferimento rientri senz'altro in una costruzione non priva di retorica della figura del doge, nondimeno interessa perché indica, mi sembra, le modalità con cui le opere e gli oggetti materiali agivano in complesse narrazioni ‘miracolistiche’ di questo tipo, anche quando la comunicazione passava pure attraverso più elevati canali mentali o spirituali, quale appunto il processo onirico.

3 Accanto alla bibliografia che sarà menzionata nelle note successive, sul fenomeno della *affective piety* nel Tardo Medioevo si vedano pure: Cordelia WARR, “Re-reading the Relationship Between Devotional Images, Visions, and the Body: Clare of Montefalco and Margaret of Città di Castello”, in *Viator*, 38, 2007, 1, pp. 217-249; Holly FLORA, *The Devout Belief of the Imagination. The Paris Meditations Vitae*

*Christi and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout 2009; Zuleika MURAT, “Seeing with the Eyes of the Soul. Pacino di Bonaguida's Scenes from the Life of Christ and the Life of Blessed Gerard of Villamagna (New York, The Morgan Library & Museum, M.643)”, in *Rivista di Storia della Miniatura*, 26, 2022, pp. 85-98.

4 Sul concetto di ‘immagini-agenti’ si vedano almeno: Mary CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998; Carla BINO, “La scena della memoria. Il teatro sacro cristiano tra retorica e rappresentazione nel Medioevo (IX-XII sec.)”, in Stefano MAZZONI (a cura di), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze 2011, pp. 36-56.

5 La letteratura sulla questione è vastissima e non può qui essere interamente riassunta. Senza pretese di esaustività, dunque, si rimanda ad alcune pubblicazioni recenti che fanno il punto sulla situazione attuale, ripercorrendo al contempo la storia degli studi: Thomas N. HEADLAND-Kenneth L. PIKE-Marvin HARRIS (a cura di), *Emics and Etics: The insider/outsider debate*, Newbury Park 1990; Christina HAHN-Jane JORGENSON-Wendy LEEDS-HURWITZ, “A Curious Mixture of Passion and Reserve: Understanding the Etic/Emic Distinction”, in *Education et didactique*, 5, 2011, 3, pp. 145-154; Till MOSTOWLAN-SKY-Andrea ROTA, “Emic and Etic”, in Felix STEIN-Sian LAZAR, et al. (a cura di), *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, 2020, <http://doi.org/10.29164/20emicetic>, consultato il 14 marzo 2023.

6 Michael BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972; tradotto in italiano come *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978.

7 “Cronaca della città di Perugia dal 1309 al 1491, nota col nome di Diario del Graziani, secondo un codice appartenente ai conti Baglioni e pubblicata per cura

- di Ariodante Fabretti con annotazioni del medesimo”, in *Archivio Storico Italiano*, 16, 1850, 1, pp. 69, 71-750: 598-599.
- 8 Per alcune immagini di predicatori tardo-medievali, e soprattutto di Bernardino da Siena, che rispecchiano precisamente la descrizione del *Diario*, si vedano almeno: Machtelt ISRAËLS, “Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (With a New Proposal for Sassetta)”, in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 11, 2007, pp. 77-114; Roberto COBIANCHI, “Fashioning the Imagery of a Franciscan Observant Preacher: Early Renaissance Portraiture of Bernardino da Siena in Northern Italy”, in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 12, 2009, pp. 55-83.
- 9 Per il dipinto di Sano di Pietro di cui è qui pubblicata un’immagine si rimanda a: Andrea DE MARCHI, “Sano di Pietro (Siena, 1405-1481)”, in Max SEIDEL (a cura di), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, cat. della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale di Siena, 26 marzo - 11 luglio 2010), Milano 2010, pp. 280-283, cat. C.38.
- 10 Il passo citato è pubblicato in: Ciro CANNAROZZI, *Le prediche volgari. San Bernardino da Siena*, 2 voll., Pistoia 1934, II, p. 208. La letteratura sulla predicazione di Bernardino è troppo estesa per essere qui riassunta integralmente; in aggiunta a quanto citato alla nota 8, quindi, rimandiamo ai soli contributi fondamentali rispetto alle questioni qui trattate, con la bibliografia pregressa che è ivi menzionata: Francesco D’EPISCOPIO (a cura di), *S. Bernardino da Siena predicatore e pellegrino*, atti del convegno (Majori 1980), Galatina (LE) 1985; Martina MONTESANO, “Aspetti e conseguenze della predicazione civica di Bernardino da Siena”, in André VAUCHEZ (a cura di), *La religion civique à l’époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, atti del convegno (Parigi 1993), Roma 1995, pp. 265-275; e soprattutto Lina BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002 (in particolare le pp. 145-242), oltre a *Eadem*, “Predicazione in volgare e uso delle immagini, da Giordano da Pisa a san Bernardino da Siena”, in Ginetta AUZZAS-Carlo DELCORNO-Giovanni BAFFETTI (a cura di), *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, atti del convegno (Bologna 2001), Firenze 2003, pp. 29-52.
- 11 Il passo si trova in: Hester LYNCH PIOZZI, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey Through France, Italy, and Germany*, 3 voll., Londra 1789, I, p. 140. Sulla figura di Hester Lynch e sulle sue *Observations*: Marianna D’EZIO, “The Advantages of «Demi-Naturalization»: Hester Piozzi’s *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey Through France, Italy and Germany* (1789)”, in *Journal for Eighteenth Century Studies*, 33, 2010, 2, pp. 165-180; *Eadem*, *Hester Lynch Thrale Piozzi: A Taste for Eccentricity*, Newcastle upon Tyne 2011.
- 12 Senza alcuna pretesa di esaustività, citiamo qui alcuni dei principali studi che hanno trattato la tipologia di opere mobili (non sempre anche polimateriche) di cui ci stiamo occupando: Gesine TAUBERT-Johannes TAUBERT, “Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie”, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 23, 1969, pp. 79-121; Marialuigia BURRESI (a cura di), *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milano 2000; Johannes TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik, Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlino 2000; Giovanna SAPORI-Bruno TOSCANO (a cura di), *La Deposizione lignea in Europa. L’immagine, il culto, la forma*, cat. della mostra (Montone, Museo Comunale di San Francesco, 3 ottobre - 31 dicembre 1999), Perugia 2004; Francesca FLORES D’ARCAIS (a cura di), *Il teatro delle statue: gruppi li-*
- gnei di deposizione e annunciazione tra XII e XIII secolo*, atti del convegno (Milano 2003), Milano 2005.
- 13 Della densa produzione della studiosa, in aggiunta ai contributi qui menzionati *supra* e *infra*, si vedano almeno: Carla BINO, *Dal trionfo al pianto: la fondazione del ‘teatro della misericordia’ nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano 2008; *Eadem*, “Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo): linee di ricerca”, in *Drammaturgia*, 13, 2016, 3, pp. 277-311; *Eadem*, “«Quasi presentia-ter». La croce-crocifisso nel dramma della Passione tra meditazione e rito (IX-XI sec.)”, in Luigi CANETTI (a cura di), *Statue. Rituali, scienza e magia dalla Tarda Antichità al Rinascimento*, Firenze 2017, pp. 169-217.
- 14 Si vedano in particolare, oltre ai contributi citati in altre note del presente articolo: Sara CARREÑO, “Visual Threats and Visual Efficacy: Ideas of Image Reception in the Arguments of Lucas Tudense about the Changes in the Crucifixion (c.1230)”, in *Religions*, 13, 2022, 779, <https://doi.org/10.3390/rel13090779>, consultato il 14 marzo 2023; *Eadem*, “Soft As If It Was a Human Body”. *The Haptic Experience of Poly-Material Crucifixes in Late-Medieval Iberian Peninsula*, in corso di pubblicazione; *Eadem*, *Living Things: The Role of Visual and Haptic Features in Activating the Agency of Late-Medieval Iberian Crucifixes*, in corso di pubblicazione.
- 15 Kamil KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Varsavia 2010.
- 16 *Idem*, “The Power of Images of Passion: Animated Sculptures of the Crucified Christ and the Problem of Visualizing Suffering in Medieval Art”, in Carla BINO-Corinna ROCASOLI (a cura di), *Performing the Sacred: Christian Representation and the Arts*, Leida-Boston 2022, pp. 87-115.
- 17 Rimando al sito del progetto per una panoramica sulla ricerca, gli obiettivi, i metodi e il team: <http://www.agencyofthings.uw.edu.pl/kopania.html>, consultato il 14 marzo 2023.
- 18 Grażyna JURKOWLANIEC-Ika MATYJA-SZKIEWICZ-Zuzanna SARNECKA (a cura di), *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art: Materials, Power and Manipulation*, New York 2018.
- 19 *What Does Animation Mean in the Middle Ages? Theoretical and Historical Approaches*, (Białystok 2021); convegno organizzato da Kamil Kopania e Henning Laugerud, in collaborazione fra The A. Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw Branch, Campus in Białystok, Polonia e The University of Bergen, Norvegia.
- 20 La nozione di *agency* come utile strumento di indagine per la cultura visuale e materiale è stata elaborata in: Alfred GELL, “The technology of enchantment and the enchantment of technology”, in Jeremy COOTE-Anthony SHELTON (a cura di), *Anthropology, Art and Aesthetic*, Oxford 1992, pp. 40-63; *Idem*, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998. Il metodo proposto dallo studioso, generalmente ben accolto dalla letteratura successiva, che l’ha declinato in diversi modi per adattarlo a specifici campi e argomenti di analisi, non è stato tuttavia esente da obiezioni, che ne hanno messo in luce le criticità; in tale contesto, si vedano soprattutto: Robert LAYTON, “Art and Agency: A Reassessment”, in *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9, 2003, 3, pp. 447-464; Ross BOWDEN, “A Critique of Alfred Gell on Art and Agency”, in *Oceania*, 74, 2004, 4, pp. 309-324.
- 21 L’ideatore della teoria del *response* applicata al campo storico-artistico è David Freedberg, che l’ha formulata in: David FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989. Successivamente lo studioso l’ha integrata con strumenti elaborati nel campo delle neuroscienze e della psicologia cognitiva, ed in particolare con riflessioni sul ruolo dei neuroni specchio nella ricezione di, e rea-

- zione a, immagini: David FREEDBERG-Vittorio GALLESE, "Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience", in *TRENDS in Cognitive Sciences*, 11, 2007, 5, pp. 197-203; si veda inoltre Vittorio GALLESE, "Mirror Neurons and Art", in Francesca BACCI-David MELCHER (a cura di), *Art and the Senses*, Oxford 2011, pp. 455-463.
- 22 Sulla fondamentale importanza del tatto nella devozione del Tardo Medioevo, si rimanda (con bibliografia anteriore) a: David CARRILLO-RANGEL-Delfi I. NIETO-ISABEL-Pablo ACOSTA-GARCÍA (a cura di), *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*, Berlino 2019.
- 23 Penso in particolare a: Caroline Walker BYNUM, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991; *Eadem*, *The Resurrection of the Body in Western Christian, 200-1336*, New York 1995; *Eadem*, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia 2007; *Eadem*, *Christian Materiality: an Essay on religion in late Medieval Europe*, New York 2011.
- 24 La bibliografia su tali congegni, spesso rinvenuti nel corso di campagne di restauro, è piuttosto estesa, sebbene generalmente circoscritta a singoli casi; qui ci limitiamo a rimandare ai contributi principali, e per esteso alla letteratura pregressa che essi menzionano, da integrare con gli studi di Kamil Kopania citati più sopra, e con quelli di Carla Bino e di Sara Carreño menzionati qui in nota e pubblicati nel *dossier* che segue. Si vedano quindi: Elisabetta FRANCESCUTTI, "Un'aggiunta al «corpus» di Johannes Teutonicus", in *Arte veneta*, 61, 2004, pp. 178-187; *Eadem*, "Caratteristiche esecutive, cifre stilistiche, espedienti tecnici: suggerimenti per una nuova analisi della produzione di Giovanni Teutonico", in Maria GIANNATIEMPO LÓPEZ-Raffaele CASCIARO (a cura di), *Riflessioni sul Rinascimento scolpito. Contributi, analisi e approfondimenti in margine alla mostra di Camerino*, Camerino (MC) 2006, pp. 82-91; Milena DEAN, "Il Crocifisso di Polverara: considerazioni in margine al restauro di un capolavoro", in Carlo CAVALLI-Andrea NANTE (a cura di), *L'uomo della Croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, cat. della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 settembre - 24 novembre 2013), Verona 2013, pp. 83-99; Sara CAVATORTI, *Giovanni Teutonico: scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Passignano sul Trasimeno (PG) 2016, *passim*. Per l'esemplare di Giovanni di Enrico da Salisburgo (Giovanni Teutonico) conservato a Perugia nella chiesa di Sant'Erminio, di cui è qui pubblicata la foto (fig. 2), si veda: *Ibidem*, pp. 162-163, e p. 209, cat. E.L.2; Bino, *Le statue del Cristo crocifisso e morto*, pp. 291-292 (pp. 289-294 per una più ampia disamina di Crocifissi 'parlanti').
- 25 Per l'importanza dell'aspetto acustico in contesto religioso, nell'ambito di spazi e di pratiche devozionali, fondamentali sono i numerosi contributi dedicati all'argomento da Bissera Pentcheva, con particolare riguardo all'ambito bizantino; per esigenze di spazio, ci limitiamo qui a citare le pubblicazioni più recenti, alle quali rimandiamo anche per la letteratura pregressa che esse menzionano: Bissera V. PENTCHEVA, *Hagia Sophia. Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, University Park 2017; *Eadem* (a cura di), *Aural Architecture in Byzantium. Music, Acoustics, and Ritual*, Londra-New York 2018; *Eadem* (a cura di), *Icons of Sound. Voice, Architecture, and Imagination in Medieval Art*, New York-Londra 2021; *Eadem*, "Imagining the Sacred in Virtuoso Chant and Dance: the Music of Ste Foy and the Dancer/Singer of Almiphona (Paris, BnF MS Lat. 1118, fol. 114)", in *Codex aquilarensis*, 37, 2021, pp. 335-356; *Eadem*, "Performances visuelles et auditives dans l'espace sacré à Byzance", in Béatrice CASEAU CHEVALLIER-Elisabetta NERI (a cura di), *Rituels religieux et sensorialité (Antiquité et Moyen Âge). Parcours de recherche*, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 175-201. Si vedano inoltre, per altri ambiti geografici e culturali: Deborah HO-  
WARD-Laura MORETTI, *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics*, New Haven 2009; Beth WILLIAMSON, "Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence", in *Speculum*, 88, 2013, 1, pp. 1-43; mi permetto inoltre di rimandare al mio Zuleika MURAT, "Spazio fisico, spazio sociale, spazio liturgico. La Basilica di Aquileia secondo il processionale trecentesco della Biblioteca Capitolare di Udine", in Fabio MASSACCESI-Giovanna VALENZANO (a cura di), *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, Bologna 2022, pp. 307-325: 318.
- 26 Me ne occupo, rispetto ai Crocifissi, in uno studio di prossima pubblicazione dal titolo *Material and Immaterial Aspects of Eucharistic Devotion in Late Medieval Venice: the Cristo Passo of the Gallerie dell'Accademia*; si veda inoltre Giulia ALTISSIMO-Matteo CERIANA-Milena DEAN, "Il Crocifisso di San Francesco della Vigna. Per Maria Cristina Dossi (1966-2011)", in *Arte veneta*, 78, 2021, pp. 48-79 (qui alle pp. 60-61 per il riferimento alle tracce del probabile utilizzo di bacchette di incenso inserite nel cavo orale della scultura). Sull'importanza degli aromi in contesto devozionale nel Medioevo europeo fondamentali sono i numerosissimi contributi di Martin Roch, fra i quali soprattutto: Martin ROCH, *L'intelligence d'un sens. Odeurs miraculeuses et odorat dans l'Occident du haut Moyen Âge (Ve-VIIIe siècles)*, Turnhout 2009; *Idem*, "Conditions, modalités et significations des expériences olfactives de l'église dans le haut Moyen Âge", in Stéphanie Diane DAUSSY (a cura di), *L'église, lieu de performances: "in locis competentibus"*, Parigi 2016, pp. 103-118; *Idem*, "L'odeur suave des saints dans le haut Moyen Âge, entre miracle et ritualité", in Caseau Chevallier-Neri, *Rituels religieux et sensorialité*, pp. 447-462.
- 27 In generale, sulla pratica di ungere ritualmente opere e oggetti nel Medioevo, si veda Luigi CANETTI, "«Suxerunt oleum de firma petra». Unzione dei simulacri e immagini miracolose tra Antichità e Medioevo", in Luigi CANETTI-Martina CAROLI et al., *Studi di storia del cristianesimo. Per Alba Maria Orseli*, Ravenna 2008, pp. 61-87. Per quanto attiene l'unzione di Crocifissi in diversi centri europei rimando a: Bino, *Le statue del Cristo crocifisso e morto*, pp. 284, 306; si vedano inoltre: Nancy COTTON, "Katherine of Sutton: The First English Woman Playwright", in *Educational Theatre Journal*, 30, 1978, 4, pp. 475-48: 477; "The Liturgical Dramas for Holy Week at Barking Abbey", Introduced, Edited, and Translated by Anne BAGNALL YARDLEY-Jesse D. MANN, in *Medieval Feminist Forum. Subsidia Series*, 3, 2014, pp. 1-39: 6, 16-17.
- 28 Mary CARRUTHERS, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford 2013, p. 8. Fondamentali nel contesto di cui ci stiamo occupando sono pure i lavori dedicati dalla studiosa alla mnemotecnica e alle immagini della memoria in epoca medievale, che hanno dimostrato come la memoria fosse di fatto «a rich complex of practices and values»: *Eadem*, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, 2nd ed., Cambridge 1990 (qui a p. 16 per la definizione che ho estrapolato di memoria); *Eadem*, *The Craft of Thought*.
- 29 Michelle KARNES, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, Chicago 2011.
- 30 Sarah McNAMER, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*, Philadelphia 2010.
- 31 Harvey WHITEHOUSE, "Modes of Religiosity", in *The Council of Societies for the Study of Religion Bulletin*, 37, 2008, 4, pp. 108-112: 108. Dello stesso autore si veda inoltre: *Modes of Religiosity. A Cognitive Theory of Religious Transmission*, Walnut Creek 2004.

Referenze fotografiche:

Fig. 1 Opera della Metropolitana Aut. N. 163/2023;  
fig. 2 © Sandro Bellu.