

sima della contaminazione.

Anche i *codices descripti* (quelli eliminati dall'esame filologico perché ritenuti copie di codici principali) o i *recentiores* (eliminati perché recenti e quindi ritenuti più impuri e meno affidabili) non vengono più messi da parte, perché si è scoperto che potrebbero anch'essi contenere varianti essenziali. Si attua sempre più la cosiddetta recensione aperta, nella quale più importante della recensione meccanica delle varianti appare lo *iudicium*, cioè la scelta delle lezioni in base a criteri interni e non in base soltanto ai criteri genealogici.

Appare chiaro quindi che, quando volessimo restituire un testo medievale, è necessario innanzitutto approfondire la nostra conoscenza del latino di quel periodo e cercare di rendere quella precisa tradizione del testo, non appoggiandoci ad una asettica restituzione quale quella che troviamo nei testi normalmente consultati. Poiché è quel testo, con quelle particolarità fonetiche e linguistiche, che veniva cantato in quel ben determinato periodo storico. Le particolarità di cui abbiamo parlato non devono essere trattate come errori, poiché esse rappresentano invece uno stadio evolutivo di una lingua ancora viva. La filologia ci deve servire, invece, come difesa là dove esistono varianti che, dopo ponderata riflessione, possono veramente essere considerate errori.

IL MONASTERO DI SANT'ANTONIO IN POLESINE A FERRARA E L'ICONOGRAFIA DELLA PASSIONE DI CRISTO

LETIZIA CASELLI *

La suddivisione gerarchica e simbolica del territorio, tanto cara alla mentalità medioevale, appare ben rappresentata nella cartina del territorio ferrarese raccolta nel *Codice Vaticano Latino*¹. Intorno alla seconda metà del XII secolo la città di Ferrara appare come un nucleo composito e funzionale strutturato entro un rettangolo con merlature; il contrappunto spaziale è dato dagli insediamenti *extra muros* lungo le arterie fluviali e, alla confluenza del Po di Volano e di Primaro, dal polesine² di S. Antonio, segno chiuso e monadico di una specola religiosa a vocazione benedettina.

* *Relazione presentata il 1 giugno 1996.*

¹ D. e B. BALBONI, *Carta topografica della provincia di Ferrara*, in "Ravennatensia", III, 1972, pagg. 669-681; A. FRANCESCHINI, *Istituzioni benedettine in diocesi di Ferrara*, in "Analecta Pomposiana", VI, 1981, pagg. 7-73; P. GROSSI, *Le abbazie benedettine nell'alto medioevo italiano*, Firenze 1957.

² Il termine da cui prende origine il toponimo "in Polesine" si riferisce ai "pollicini", ovvero a quegli affioramenti di detriti e fango formatosi in seguito ai movimenti dei fiumi che vengono a creare delle insulae di terreno alluvionale. Il monastero si trovava urbanisticamente inserito nel borgo di S. Maria in Vado (cfr. RICCOBALDO DA FERRARA, *Chronica parva Ferrariensis*, ed. G. Zanella, Ferrara 1983, vv. 545-546) quindi vicino al quadrante più antico della città a sud del castrum bizantino e di S. Apollinare e S. Vitale edifici di matrice bizantina.

Il monastero di S. Antonio in Polesine disegna un interessante palinsesto culturale e spirituale. L'area già abitata dagli eremiti agostiniani viene venduta nel 1257³ alle sante donne guidate da Beatrice II - figlia del marchese Azzo VII estense - che aveva scelto una forma di vita pauperistica non ancora ufficializzata, abbandonando gli abiti secolari e vestendosi di saio tessuto di grossa lana coll'intenzione di dedicarsi "alla contemplazione, e agli esercizi della mortificazione"⁴.

Si sa di due precedenti localizzazioni⁵ in siti evidentemente divenuti insufficienti per la crescita della comunità, la quale assumerà verso la fine degli anni '50, dietro decisione di papa Alessandro IV⁶, la regola di san Benedetto in forma ridotta ad opera dei minori francescani, per ottemperare alle decisioni del Concilio Lateranense⁷ atte a tollerare la proliferazione di nuovi gruppi religiosi solo se appoggiati istituzionalmente a regole ap-

³ G. A. SCALABRINI, *Notizia degl'Uomini e delle Donne illustri per santità e virtù cristiane*, Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, mss. cl. 445, 45/2 s.d.

⁴ G. BARUFFALDI, *Vita della Beata Beatrice II fondatrice del Monastero di S. Antonio in Polesine in Ferrara*, Ferrara 1777, pagg. 43-44.

⁵ Una prima indicazione, non suffragata da fonti (cfr. BARUFFALDI, *op. cit.*, pag. 36 e A. FRIZZI, *Memorie per la Storia di Ferrara*, Ferrara 1848, vol. III, pag. 177) riporta come primo luogo eletto a residenza dalle sante eremite un'isola nel borgo della Pioppa, oggi detto Quacchio, dove sorgeva la chiesa del priorato di S. Lazzaro. Probabilmente è a causa del luogo malsano che la piccola comunità si trasferisce nella sede di S. Stefano di Focomorto, appartenente ai frati agostiniani di Cella Volana, grazie alla mediazione del vescovo di Ferrara Giovanni Querini e del Capitolo; cfr. *Catasto Mensa Arcivescovile*, in Archivio della Curia Arcivescovile di Ferrara, M. f. 210v. alla data del 1254.

⁶ Cfr. *Instrumenti e Raccolta documenti in copia* (1632), in Archivio del Monastero di S. Antonio in Polesine, mazzo XVIII, f. 3.

⁷ Sulle decisioni e conseguenze promulgate dal Concilio del 1215 ed gli aggiornamenti del 1245 cfr. H. GRUNDMANN, *Movimenti religiosi del Medioevo*, Bologna 1980, pagg. 120 e segg.

provate da gran tempo.

Nell'ambito di questa cornice la monacazione di Beatrice II, avvenuta il 27 marzo 1254⁸ davanti a frate Aldrovandino priore dei domenicani di Ferrara e a frate Eligio inquisitore nella provincia lombarda⁹, dieci giorni dopo il processo all'eretico Armano Pungilupo¹⁰, viene a coincidere con un momento di crisi generale ponendosi come adeguato e particolare *exemplum virtutis*.

La letteratura agiografica riporta la devozione di questa monaca manifesta nei digiuni, nelle notti trascorse su tavoli di legno o sul pavimento tra i cilici, meditando la croce¹¹ secondo il modello della mistica medioevale, figura privilegiata nella relazione immediata col divino a cui si assimila sublimando la propria sofferenza fisica attraverso un processo catartico di purificazione-redenzione¹².

Sulla fondatrice, oggetto di culto e venerazione, si costruisce il tempio simbolico della memoria: memoria della croce come itinerario di macerazione spirituale e di *ruminatio* monastica¹³;

⁸ A. SAMARITANI, *Sulla data di professione religiosa della Beata Beatrice II d'Este*, estratto da "Benedectina", f. I, 1974.

⁹ F. BERNINI, *L'unico documento originale relativo a Salimbene*, Parma 1948.

¹⁰ A. BENATI, *Armano Pungilupo nella storia religiosa ferrarese del 1200*, in "Analecta Pomposiana", II, 1966, pagg. 85-123.

¹¹ F. MACCAFERRI, *Memorie vecchie in autori classici*, in Archivio del Monastero di S. Antonio in Polesine, Ferrara 1750, ff. 101-103.

¹² F. DI BERNARDO, s. v. *Passion*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, vol. XII, Paris 1980, pagg. 326 e segg.; sulla figura della santa come elaboratrice di una visione personale ed autonoma della fede attraverso un processo di mimesi-identificazione con la visione della croce cfr. C. FRUGONI, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi*, in *La Mistica femminile nel Trecento*, Atti del Convegno, Todi 1982, pagg. 5-45.

¹³ Il vocabolo fa riferimento alla particolare tecnica monastica di assimilare i testi

memoria-reliquia del sangue di Cristo riconosciuto come luogo e centro della vita mistica (papa Innocenzo IV dona a Beatrice, il giorno della sua professione, un frammento del sacrosanto Legno della croce¹⁴; le suore benedettine di S. Silvestro, coevo al claustro di S. Antonio, espongono una scheggia della Corona di spine il venerdì santo¹⁵); memoria-scrittura del canone della messa in quanto la preghiera eucaristica è in diretto contatto con l'offerta sacrificale di Cristo siglata dal *Te igitur*.

Uno dei testi che ha larga fortuna in ambiente monastico; *il De Ecclesiasticis Officiis* di Amalario di Metz, elencato nel catalogo del XI secolo dell'abbazia benedettina di Pomposa¹⁶, iscrive l'*historia Passionis* dentro il grande scenario liturgico delle ore che fanno della croce non solo un emblema speculativo comunque salutare, ma anche un luogo di manipolazione collettiva dell'immagine dotata di straordinaria forza simbolica.

E dalle immagini archeotipali della nascita-morte di Cristo si ingenera un documento figurato che sigilla la propria *auctoritas*

sacri cfr. J. LECLERCQ, *L'amour des lettres e le désir de Dieu*, Paris 1957, pagg. 72 e segg.; sul soggetto iconografico della croce: H. BELTING, *L'Iconografia della Passione*, Bologna 1986; M. THOMIEU, s. v. *Crocifissione*, in *Dizionario di iconografia romanica*, Milano 1997 (ed. orig.: *Dictionnaire d'iconographie romane*, St. Léger-Vauban 1996), pagg. 138-140.

¹⁴ BARUFFALDI, *op. cit.*, pag. 55.

¹⁵ G. A. SCALABRINI, *Memorie istoriche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara 1773; F. SANGERMANI, *Catalogo delle feste e delle divozioni della città di Ferrara*, Ferrara 1680.

¹⁶ G. MERCATI, *Il catalogo della biblioteca di Pomposa*, in *Opere Minori*, I, Città del Vaticano 1937, codice n. 2, pag. 373; AMALARIUS METENSIS, *De Ecclesiasticis Officiis*, PL 60, l. IV, pag. 1144.; per un completo excursus liturgico sulla croce cfr. I. BIFFI, *La croce ed il crocifisso nella teologia e spiritualità medievale*, in *La croce di Ariverbo*, catalogo della mostra, Milano 1997, pagg. 13-24; M. NAVONI, *Il Crocifisso nella liturgia medievale*, in *La croce...*, cit., pagg. 25-36.

teologica nella storia, ma il prodotto finale frutto di una complessa unità di funzioni risponde anche ad un bisogno protettivo, reso efficacemente nella definizione di "*valeur prophylactique de l'image*" coniata da Rigaux¹⁷.

Il ciclo di affreschi di S. Antonio, realizzato da maestri e botteghe provenienti da aree geografiche diverse, dalla fine del Duecento sino, forse, verso metà Trecento, pone due ordini di problemi: la mancanza di documentazione induce a costruire le personalità e gli apporti in base a criteri stilistici e filologici¹⁸; dalla situazione di policentrismo culturale che si viene a creare a Ferrara difficilmente si riescono a dipanare le influenze esterne da una eventuale scuola locale.

I temi figurativi si dispiegano in due cappelle laterali: quella di sinistra racconta le *Storie dell'Infanzia di Cristo e della Vita della Vergine* ascrivibili circa agli anni venti del Trecento ad una

¹⁷ D. RIGAU, *Réflexions sur les usages apotropaiques de l'image peinte*, in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6° International Workshop on medieval Studies, Paris 1996, pagg. 157 e segg.; cfr. anche A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, 1987, II, pagg. 317-331.

¹⁸ Il dibattito ancora aperto su questo ciclo di affreschi lascia spazio ad ipotesi e problemi critici. Dopo i primi studi per discernere l'iconografia delle storie dipinte e un possibile quadro stilistico, la natura dei vari contributi sembra orientata verso una distinzione in corpora che corrisponderebbero a maestri abbastanza definiti culturalmente. Cfr. C. L. RAGGHIANI, *Arte a Ferrara*, in "Critica d'Arte" XII, 1965, 76, pagg. 55-57; C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, Milano 1965; C. L. RAGGHIANI, *Pittura tra Giotto e Pisanello*, Ferrara 1987, pagg. 34-36; R. VARESE, *Il Trecento ferrarese*, Ferrara 1976, pagg. 27-30; A. ROTUNNO, *S. Antonio in Polesine*, in *Scritti vari*, Ferrara 1986, pagg. 73-87. Le più recenti ricerche insistono anche sulla tesi di una matrice locale mai compiutamente esplorata cfr. D. BENATI, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura italiana*, t. I, Milano 1986, pagg. 193 e segg.; L. CASELLI, *Il monastero di S. Antonio in Polesine. Un approccio storico-artistico in età medievale*, Ferrara 1992.

scuola di cultura riminese più convenzionalmente definita "Secondo Maestro di S. Antonio in Polesine"; quella di destra, invece, dedicata a *la Passione di Cristo*, si sdoppia in una prima sequenza nei registri alti di fine Duecento inizi Trecento permeata di cultura giottesca, "Primo Maestro di S. Antonio in Polesine", in una seconda serie nelle riquadrature in basso di Trecento avanzato forgiata su un plurilinguismo con stili bolognesizzanti, "Terzo Maestro di S. Antonio in Polesine"¹⁹.

Il nucleo primitivo degli affreschi di fine Duecento inizi Trecento spiega, in un certo senso, gli sviluppi stilistici dei maestri successivi ma anche l'evoluzione di un sistema di pensiero nell'arco di un cinquantennio. La definizione di "protogiottismo" riferita dal Volpe²⁰ al Primo Maestro, coglie in lui questa ispirazione classica e nel contempo viva, che lo pone in linea con la tendenza di Giovanni da Rimini e Neri, nonché con quella della miniatura bolognese.

E in un clima di cambiamento o meglio di aggiornamento si muove l'episcopio ferrarese da poco stabilizzato dopo il famoso episodio eretico e prudentemente aperto in senso pastorale ad un nuovo avvicendamento di ordini religiosi. È il vescovo Federico de' Conti di S. Martino (1290-1303) a introdurre i frati carmelitani di S. Paolo e quelli del terz'ordine nella chiesa di S. Anna, proprio mentre Azzo VIII sarà notevole nel Giubileo del 1300²¹.

¹⁹ L. CASELLI, *Tre maestri per Beatrice. L'iconografia della Passione di Cristo nel monastero di S. Antonio in Polesine*, in "Ecclesia", XI, 1997, pagg. 2-7.

²⁰ C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tommaso da Modena ed il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di Studi per il 6° centenario della morte, Treviso 1980, pag. 238.

²¹ G. MANINI-FERRANTI, *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara*, Ferrara 1808, pagg. 233-234.

Nella lunetta apre il dialogo la scena di *Cristo nell'orto* (Lc 22, 44), che per la sua alta qualità artistica viene a porsi come vera e propria novità nell'ambito della stessa situazione pittorica italiana, appena catalizzata dal discorso di Giotto. I protagonisti non sono inseriti all'interno di una dimensione astratta ma animati da una nascente spinta realistica tuttavia costruita secondo la figura dell'antitesi: Cristo è ripreso di profilo in scorcio stereometrico, gli apostoli sono addormentati. Ecco che attraverso i misteri di Cristo si rivela il mistero di Dio, giunto alla fine della sua vicenda storica e all'inizio della sua manifestazione spirituale²².

Il *Bacio di Giuda* è adempimento del disegno divino e riepiloga tre atti distinti: il gesto del traditore, la cattura, l'episodio di Pietro che stacca l'orecchio a Malco con uno stile caratterizzato da statuaria eleganza. Non è riportata la guarigione dell'orecchio del servitore come nel *Vangelo di Matteo* (14, 43-50). La fonte letteraria di questi registri è fondamentalmente canonica con un *excursus*, per le parti più narrative tipiche della drammatizzazione sacra, nei Vangeli Apocrifi.

In *Cristo deriso* i soldati, fermati in tutta la loro veemenza (Mc 15, 16-20), rievocano la fisiognomica di certi personaggi giotteschi di Assisi coi classici rapporti aspetto fisico / statura morale.

Ma è in *Cristo che sale sulla croce* che il risvolto mistico attinge ad un vero codice dell'immaginario: l'*Evangelium Nicodem*²³ sviluppato poi dalle *Meditationes* dello Pseudo Bonaventura²⁴ nei quali si narrano i preparativi della crocifissione.

²² M. SERENTHÀ, *Misteri di Cristo*, in *Mysterium salutis*, Brescia 1971, vol. VI.

²³ *Memorie di Nicodemo*, in *Apocrifi del Nuovo Testamento* (a cura di L. Moraldi), Firenze 1990, cap. 10, I, pagg. 604-605.

²⁴ S. BONAVENTURA, *Meditazioni sulla vita di Cristo*, Verona 1851, vol. II, pagg.

Ma la salita di Gesù, riproposta ad esempio in una *Tavoletta* riminese dell'Accademia di Venezia, è senz'altro mutuata dai tipi bizantini; la volontarietà del sacrificio e l'idea di Cristo-ostia viene descritta nel dialogo della *Leggenda di Maria Maddalena*²⁵. Lo svolgimento storico della morte di Cristo è affidato ad uno stile che, per il suo tono fortemente drammatico, si intreccia con quello della poesia religiosa volgare. La festa cristiana, il tempo della Pasqua, fa proprio in termini linguistici, il *sermo* umile ed il discorso diretto del teatro liturgico²⁶.

Il Terzo Maestro (e qui penserei a più frescanti, perché il tono esecutivo muta sensibilmente ora verso spigolature iperrealistiche e dinamiche ora verso un tratteggio chiuso che marca i profili) si colloca nei primi decenni del Trecento, all'interno di un contesto figurativo che ancora una volta propone l'osmosi culturale tra Rimini e Bologna, differenziandosi tuttavia per l'accento declamatorio e spezzato²⁷ in consonanza col *ductus* espressivo del Maestro del 1333, dello Pseudo Jacopino, degli esordi vitoleschi nonché dell'ultimo Pietro da Rimini²⁸.

La *Decapitazione del Battista e la danza di Salomé*, oltre *Cristo al Limbo*, dipinti nei registri bassi della parete sinistra, sfoggiano questo nuovo eloquio tutto permeato di crudezza verbale.

286-309.

²⁵ G. MILLET, *L'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, pag. 385.

²⁶ Cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, (1a ed. Bologna 1924) Torino 1952, pagg. 113 e segg.

²⁷ CASELLI, *Il monastero...*, cit., pag. 68.

²⁸ Tutta la ricca e complessa tematica delle botteghe in area emiliana, in particolare della scuola riminese, è ben impostata e sviluppata nei seguenti saggi: D. BENATI, *Bologna ed altri centri dell'Emilia*, in *La pittura murale in Italia. Dal Duecento ai primi del Quattrocento* (a cura di M. Gregori), Bergamo 1995, pagg. 117-118; *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche* (a cura di D. Benati), Milano 1995.

Appunto nella *Decapitazione* l'ambiente viene essenzializzato per lasciare spazio ad una doppia iperbole composta dall'efferatezza del delitto e dalla vanità del capriccio. La decollazione del Battista con gli ispidi capelli del carnefice e dell'ucciso, il sangue del capo mozzato, precede il *continuum* narrativo col compleanno di Erode a cui sono invitati i grandi della sua corte (*Mc* 6, 17-29). Salomé, il modello colpevolizzato, danzante e frivola, suggerisce l'antidoto morale. In alcuni *Frammenti di testi copti* si indulgia sulla sua avvenenza esaltata dai modi graziosi del ballo tanto che il re "era sempre più ammalato di lei"²⁹.

Nel *Cristo al Limbo* l'imponente figura di Gesù, quasi scolpita da solchi profondi, riceve i patriarchi svegliati dal sonno eterno e provati da una lunga attesa. Le rughe della fronte di Adamo e ancor più il viso incartapecorito di Eva tradiscono un idioma asprigno. L'inserito di questo episodio prospetta un programma iconografico piuttosto singolare, in quanto l'evento segue di fatto la Passione e non la precede. L'unico passo biblico che accenna direttamente alla discesa e contenuto nella *Lettera agli Efesini* (4, 8-10): "è disceso nelle regioni inferiori della terra". Il *Vangelo di Nicodemo*³⁰ popola il mondo delle tenebre con Adamo, Eva, Simeone, Giovanni Battista e altri personaggi, i quali ricorrono nelle opere relative a tale soggetto. La sua fortuna fu molto grande nel Medioevo, perché il tema prefigura la salvezza.

Nell'affresco ferrarese Cristo, col vessillo della Resurrezione, porge le mani ai prigionieri liberati schiacciando il diavolo sotto i piedi. La scenografia è bizantina (la porta scardinata, l'ambientazione all'imboccatura della grotta) ma uno stesso

²⁹ *Frammenti di testi copti*, in *Apocrifi...*, cit., cap. 3, pag. 390.

³⁰ *Memorie di Nicodemo*, in *Apocrifi...*, cit., pagg. 627-629.

prototipo figurativo lo accomuna alla *Maestà* di Duccio.

Giovanni Battista, "colui che ha battezzato Cristo e gli ha preparato la via", annuncia di nuovo la sua venuta però nell'oltretomba, la *Leggenda aurea*³¹, copiando dagli *Apocrifi*, spiega la simmetria. Dunque tra la *Decapitazione* ed il *Limbo* esiste un rapporto anagogico, poiché il martirio allude alla passione mentre la discesa all'ascesa. La corrispondenza è ripetuta ancora nel lato minore della cappella, dove accanto all'*Evangelista*, testimone della morte di Gesù, compare il *Battista* col segnacolo dell'agnello come testimone e profeta del *Verbum*. Questo santo è in stretta relazione culturale coll'ordine di san Benedetto che celebra a livello liturgico la sua natività e decollazione; in lui si riconosce il precursore ma anche l'eremita, quindi il padre dei monaci.

La figura di san Francesco dipinta in alto assume invece un valore paradigmatico, soprattutto se la pensiamo inscritta in un monastero benedettino. La faccia emaciata ed oblunga, i capelli radi e chiari, assimilano il tipo al canone duecentesco, allontanandolo dal ritratto idealizzato della più recente tradizione giottesca. La letteratura religiosa³² descrive questo santo come un *alter Christus* intento alla contemplazione del Crocifisso. Il monastero di S. Antonio essendo sin dalle origini sotto l'egida francescana ne assorbe gli influssi, d'altronde questo personaggio storico aveva talmente rinnovato dall'interno tutta la spiritualità occidentale, da costituire comunque un *exemplum* di perfezione cristiana.

Il senso di *pietas* che trasmettono la *Deposizione dalla croce* ed il *Compianto su Cristo morto* della parete opposta prosegue questo intento di umanizzare la materia sacra a vantaggio di una

³¹ JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, Firenze 1990, t. II, pag. 256.

³² C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino 1993.

rappresentazione che insiste sul valore psicologico dell'immagine, sulla sua corporeità sensibile, per indurre mediante un'estetica del dolore - l'idea agostiniana dell'*imaginatio* - verso la *visio intellectualis*³³.

La *Deposizione* deriva da un *pattern* orientale impostato su una gradazione di toni emotivi. Nelle *Meditationes* bonaventuriane il lettore-spettatore è continuamente coinvolto attraverso la rammemorazione delle sofferenze di Gesù. Bonaventura suggerisce anche l'iconografia elaborando i sobri dettagli biblici, trascritti nell'immaginario dei pittori medioevali, ed anche dal Maestro di S. Antonio in Polesine. Il *Vangelo di Nicodemo*, specie la recensione latina, narra della richiesta da parte di Giuseppe d'Arimatea del corpo di Gesù che, avvolto in un lenzuolo, viene deposto nel sepolcro (la memoria iconografica per eccellenza è l'omonimo soggetto della cappella degli Scrovegni).

Il lamento sul corpo, che ha un'antichissima tradizione bizantina, suggerisce il tema del *Planctus* liturgico³⁴ che veniva cantato nelle *lectiones* del venerdì santo, venendo a comporre una sorta di calendario dei misteri di Cristo e della Chiesa compartiti secondo le *horae* dell'Ufficio divino³⁵. Il motivo incontra

³³ La concettualizzazione dell'immagine come mediatrice è ben compendiata in J. C. SCHMITT, *Imago: de l'image à l'imaginaire*, in *L'image...*, cit., pagg. 33 e scgg.

³⁴ Il tema delle sofferenze di Cristo appare ritualizzato in una preghiera che svolge l'aspetto pictistico cfr. *Le cinque piaghe di Gesù Cristo Salvatore meditate in cinque giorni ad imitazione della Beata Beatrice II d'Este*, Ferrara 1777; S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, in *Storia della letteratura italiana*, Torino 1983, vol. VI, pagg. 20 e scgg.

³⁵ Le ore dell'Ufficio divino riprendono e ricordano quotidianamente la Passione secondo la storia compiuta: l'ora terza racconta l'andata di Cristo alla croce, l'ora sesta il momento del sacrificio, infine l'ora nona la morte. Il valore dell'*imitatio Christi* è esemplato nel testo capitale per il monachesimo d'Occidente: THOMAS A KEMPIS, *De imitatione Christi*, l. II, c. XII, per una considerazione storica più am-

la nuova spiritualità del XIV secolo tutta costellata dalla fioritura anche a Ferrara di confraternite di disciplinati e flagellanti, fedeli interpreti dell'ansia purificatrice che pervade l'inquieta devozione popolare al tramonto del Medioevo³⁶.

L'ultimo riquadro col frammento delle *Marie al Sepolcro* si conforma al *topos* del sarcofago vuoto su cui siede l'angelo, mentre le pie donne osservano con tremore. Tuttavia la Resurrezione qui intuita e non completamente leggibile sembra essere un riferimento e una chiosa nell'ambito di una più elaborata rappresentazione della parabola cristologica, privilegiata proprio perché il mistero della Passione non è semplicemente mimetico, ma prende vita nella materia e nei pigmenti come espressione di un luogo attivo di tensione permanente³⁷ verso il cielo e la Salvezza.

pia cfr. H. LECLERCQ, *Regard monastiques sur le Crist au Moyen age*, Paris 1993 (trad. it., *La contemplazione di Cristo nel monachesimo medievale*, Milano 1994) pagg. 9-10.

³⁶ A. SAMARITANI, *La Chiesa di Ferrara tra pieno e basso Medioevo*, in A. BENATI - A. SAMARITANI, *La Chiesa di Ferrara nella città e nel territorio*, Ferrara 1989, pagg. 374-375; A. FRANCESCHINI, *Associazioni laiche ferraresi di gravitazione francescana nei secoli XIII-XIV*, in "Analecta Pomposiana", VII, 1982, pagg. 204-224.

³⁷ SCHMITT, *Imago...*, cit., pagg. 36-37 e segg.; D. RUSSO, *Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale*, in *L'image ...* cit., pagg. 133 e segg.

ELEMENTI DI DEMOCRAZIA NEGLI STATUTI COMUNALI MEDIEVALI: LO STATUTO DI SASSOFERRATO (1457).

RÉGINALD GRÉGOIRE *

Ogni città medievale è un luogo di potere, una realtà di civiltà e di cultura, di convivenza familiare e sociale, di attività lavorative, artigianali e commerciali, di esercizio del culto e dell'assistenza, di realizzazioni espressive (teatro, musica ...) ecc. La città medievale accoglie perciò una molteplicità di funzioni e di servizi comunitari finalizzati allo sviluppo individuale e sociale. La democrazia si avverte nella possibilità, di cui godono i cittadini, di scegliere i candidati alle cariche pubbliche e di esprimere liberamente il proprio parere sui progetti e sui programmi politici.

La democrazia è stata da sempre minacciata dalla pressione esercitata da chi detiene il potere, affinché la partecipazione popolare al governo sia limitata. I potenti tendono a condizionare il comportamento del popolo, per mantenere l'ordine costituito e frenare le spinte innovatrici. La presenza di elementi che, secondo la terminologia contemporanea, sarebbero definiti "democratici", è necessariamente condizionata, in un primo momento, dai rapporti vigenti tra signori e feudatari e, successivamente, nell'ambito del sistema comunale, tra podestà e cittadini.

Gli Statuti comunali medievali corrispondono ad una situa-

* *Relazione presentata il 23 novembre 1996.*